

3. Die Externsteine.

Von

Anton Kisa.

(Hierzu Tafel IV—VI und 17 Abbildungen).

Die mächtigen Sandsteinfelsen, welche unweit des Städtchens Horn aus dem Dunkel des lippischen Waldes emporragen, sind mit ihren merkwürdigen Gebilden von Menschenhand von den Tagen Goethes an bis heute nach den verschiedensten Seiten hin der Gegenstand eifriger Studien gewesen, ohne dass es noch gelungen wäre, alle Rätsel derselben zu lösen¹⁾. Schon die Deutung des Namens bereitet Schwierigkeiten. Die einen erklären ihn als Eggesternstein, anschliessend an den Gebirgsnamen Egge, die anderen leiten ihn unter Berufung auf die früheste, 1093 auftauchende Form Agisterstein, sprachlich richtiger von dem niederdeutschen äkster = Elster ab. Dieser Erklärung schliesst sich neuerdings auch Fr. Holthausen an, indem er auf die altsächsische Form agastria für Elster hinweist. Der Name Exter findet sich in der Nachbarschaft noch einmal, als Bezeichnung eines Baches, der oberhalb Alverdissen entspringt und neben Silixen ins Schaumburgische fliesst²⁾.

Von den 13, durch ungleiche Zwischenräume von einander getrennten Felsen zeigt der äusserste gegen NW. und zugleich breiteste

1) Aus der reichhaltigen kunstgeschichtlichen Litteratur sind bes. die Monographien von Massmann (Weimar 1846), Giefers (Paderborn u. Münster 1867, 2. Aufl.), J. W. J. Braun (Bonn 1858) und Dewitz (Breslau 1886) hervorzuheben. In kleineren Aufsätzen haben u. A. Goethe, Schnaase, Piper, Lübke, Fr. von Reber, O. Preuss und G. B. A. Schierenberg dieselben behandelt. Eine Zusammenstellung der gesammten Litteratur bis 1882 bei Thorbecke, *Die Externsteine im Fürstenthum Lippe*, Detmold, 1882.

2) v. Donop, hist.-geogr. Beschr. d. fürstl. Lippe'schen Lande. 2. Aufl. Lemgo 1790. p. 67.

von allen ausser den Grotten das berühmte Relief der Kreuzabnahme³⁾ (Taf. IV). Von einer eingehenden Beschreibung desselben Umgang nehmend, will ich nur bei einigen Lücken verweilen, welche die ikonographische Erklärung bisher offen gelassen hat.

Das Relief zerfällt in zwei durch einen breiten wagerechten Steg getrennte Gruppen. In der oberen bereitet namentlich die Halbfigur mit der Kreuzesfahne den Erklärern grosse Schwierigkeiten. Frühere Betrachter glaubten einen Unterschied im Typus dieser Gestalt und jener des Gekreuzigten zu finden. Lübke sieht in ihr „Gott Vater als ehrwürdigen Greis“⁴⁾, ebenso Förster⁵⁾. Auch Schnaase⁶⁾ hat zuerst, ehe er das Relief selbst gesehen, auf Grund der Bandel'schen Zeichnung eine Verschiedenheit beider Typen feststellen zu müssen geglaubt. Dieselbe ist jedoch nicht vorhanden, beide Köpfe sind vollkommen gleich; sie haben beide langes, welliges, in der Mitte gescheiteltes Haar, niedere Stirn und kurzen Bart, den sog. Mosaikentypus Christi, der im Gegensatz zum unbärtigen Katakombentypus — einzelne bis ins 13. Jahrh. reichende Ausnahmen abgerechnet — im ganzen Mittelalter festgehalten wird. Braun und Michelis, welchen diese Gleichheit nicht entgangen war, erklärten deshalb die Halbfigur mit dem Kinde auf dem Arme, dem Kreuznimbus und der Siegesfahne für den auferstandenen Christus und das Kind für die erlöste Menschheit. Diese Ansicht hat Giefers eingehend widerlegt, dabei jedoch an dem Irrthum festgehalten, dass oben ein von dem Gekreuzigten verschiedener Typus festgehalten sei.

In Wirklichkeit haben wir Gott Vater und Gott Sohn in gleicher Gestalt auf einem Bilde vor uns, wie so häufig im frühen Mittelalter. Das christliche Alterthum hatte Gott Vater mitunter in Gestalt eines bärtigen Mannes oder Kopfes, im Gegensatze zu dem unbärtigen Erlöser dargestellt; so findet er sich noch auf dem Mosaik vom Capua (Ciampini II. tab. 54) aus dem 8. Jahrh. als Brustbild in der Höhe schwebend, darunter der h. Geist in Ge-

3) Abbildung bei Dewitz, *Die Externsteine im Teutoburger Walde*, Atlas, Tafel VII. Die Tafeln IV, V, VI dieses Aufsatzes sind mit einigen Veränderungen nach Aufnahmen von Dewitz hergestellt. Die Zeichnung E. v. Bandel's bei Massmann u. Giefers, auch in Bode's *Gesch. d. deutschen Plastik* übergegangen, ist ungenau.

4) Lübke, *Die mittelalterl. Kunst in Westfalen*,

5) Förster, *Gesch. d. deutschen Kunst*.

6) Schnaase, *Gesch. d. bild. Künste*. 1. Aufl.

stalt einer Taube über Christus im Schoosse Marias⁷⁾. Die Lehren der Gnostiker jedoch und das Eifern der Kirchenväter verdrängten diese Darstellungen allmählich und zu Beginn des Mittelalters sind sie fast völlig erloschen, man begnügt sich zumeist damit, die Gottheit durch die aus Wolken herabreichende Hand zu symbolisiren⁸⁾. Wenn die Handlung jedoch eine Personification in voller Menschengestalt erheischt, trat Christus an die Stelle des Vaters, so besonders in den Scenen der Schöpfungsge schichte. Man stützte sich dabei auf die Worte der Schrift: „Der Sohn ist mit dem Vater eins“ (Joh. X. 30). „Wer mich sieht, sieht den, der mich gesandt hat“ (Joh. XII. 45). „Der Vater ist in mir und ich in ihm“ (Joh. X. 38). Dass man mit vollem Bewusstsein Christus und nicht etwa den Vater in der Gestalt Christi in alttestamentarischen Scenen auftreten liess, beweist in vielen Fällen der beigeschriebene Name. Didron giebt in der Iconographie chrét. p. 178 die Abbildung eines Frescos des 9. Jahrh. mit der Erschaffung Adams, bei welcher der Schöpfer in Halbfigur und Kreisaureole erscheint⁹⁾; er hat den Mosaiktypus Christi mit Kreuznimbus, in welchen die Buchstaben ΙϹ ΧϹ eingeschrieben sind. Auf einem Elfenbein-Diptychon der ehem. Sammlung Baruffaldi in Florenz (von d'Agincourt als griechische Arbeit des 4. Jahrh. bezeichnet), das neben einander die Erschaffung Adams, den Tod Abels und die Erschaffung der Eva darstellt, erscheint in der ersten Scene der Schöpfer gleichfalls in Kreisaureole und mit derselben Bezeichnung wie oben¹⁰⁾. In den Mosaiken von S. Marco (11.—12. Jahrh.)

7) Vgl. Kraus, Realencyclopädie d. christl. Alterthumes I. p. 628, mit mehreren anderen Beispielen.

8) Maskenartige bärtige Köpfe in der Weise der altchristlichen Kunst finden sich vielleicht auch vereinzelt im Mittelalter; wenigstens versucht man jene auf dem Taufbecken des Lambert Patras, am Grabmal Suidgers von Bamberg und am Tympanon des Strassburger Münsters so zu deuten. Vielleicht ist es aber richtiger, sie als Personificationen des Himmels oder einer Oertlichkeit aufzufassen. Vgl. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends, Trier 1891. p. 130, not. 2.

9) Die Bemerkung Didrons, iconogr. chret. p. 7 „c'est Dieu le père, mais le père caché, pour ainsi dire, sous les traits de son fils, car le père n'a pas encore de figure“ passt demnach nicht auf alle Fälle in der Kunst des frühen Mittelalters, in denen Christus in den Funktionen Gott Vaters auftritt.

10) Abb. b. d'Agincourt-Quast, scult. tav. XII. 1 und bei Gori, thes. vet. dipt. II 161.

ist Gott in den Szenen der Schöpfungsgeschichte ein bartloser Jüngling mit Kreuznimbus und Stabkreuz und gleichfalls wie oben bezeichnet. Dieselbe Charakteristik kehrt in den Miniaturen der Cottolianiana im Britischen Museum wieder, welche Tikkane mit den genannten Mosaiken in Verbindung bringt¹¹). Zumeist fehlt die ausdrückliche Bezeichnung als Christus, jedoch ist dessen Typus, sei es der bartlose der Katakombenkunst oder der bärtige Mosaiktypus unverkennbar festgehalten¹²).

Dies gilt für die Fälle, in welchen man nur eine göttliche Person darzustellen hatte. Traten zwei oder alle auf, so verlieh man ihnen die Gestalt Christi. Man ging von dem Gedanken aus, dass weder der Vater, noch der Geist jemals einen Körper gehabt hätten und es war ganz folgerichtig gehandelt, wenn die Künstler des Mittelalters — einzelne Beispiele reichen bis ins 17. Jahrh. — sich bei der Vermenschlichung der göttlichen Personen an den Typus Christi, jener göttlichen Person hielten, die als Mensch auf Erden gewandelt hatte. Selbst der Geist, für dessen Darstellung man ja sonst die

11) Vgl. Archivio storico dell' arte I. und d'Agincourt, scult. t. XVIII, 4.

12) Vgl. die altchristliche Elfenbeintafel im Berliner Museum, abgeb. bei Tikkane im Archivio storico dell' arte I. p. 217. Christus erscheint hier als Schöpfer in Gestalt eines bartlosen Jünglings mit Kreuznimbus. Mit kreuzlosem Nimbus in der Bibel Karls des Kahlen. Didron a. a. O. p. 182. Jugendlich, bartlos mit Kreuznimbus bei der Erschaffung Eva's auf der Augsburger Domthüre (11. Jahrh.) und noch um 1300 in den Federzeichnungen der Armenbibel in der Lyceumsbibliothek zu Konstanz, herausgeg. von Laib u. Schwarz, Würzburg 1892; hier ist er nicht nur Schöpfer Adam's und Eva's, sondern erscheint auch Moses im brennenden Dornbusche. — Auf einem altkölnischen Gemälde v. A. d. 15. Jh. im Museum Wallraf-Richartz mit Maria Verkündigung hat Gott, von welchem der Strahl auf Maria ausgeht, den bärtigen Typus Christi mit Kreuznimbus, den gleichen hat er in der Schöpfungsgeschichte auf den Domthüren zu Hildesheim (11. Jahrh.), ferner nicht weniger als dreizehnmal auf den den gleichen Stoff behandelnden Reliefs an der Kathedrale von Chartres (13. Jahrh.), denen der Kathedrale von Orvieto, auf einem Kapitell im Dom zu Basel, abgeb. bei Cahier, nouveaux mélanges d'archéol. p. 166, auf einem der Kirche von Urcel bei Laon, ibid. p. 207, in der Schöpfungsgeschichte im Campo Santo zu Pisa (14. Jahrh.). Benozzo Gozzoli jedoch stellt ebendaselbst den Schöpfer, wie Ghiberti an den Thüren des Baptisteriums als Greis mit langem Barte dar; anstatt der einfachen antiken Tracht bekommt er eine reichere mit Kaisermantel, wozu später noch Kaiserkrone und Tiara kommen.

biblisch beglaubigte Gestalt der Taube nicht nur als Symbol, sondern als Erscheinungsform zur Verfügung hatte, nimmt menschliche Gestalt, speziell die Christi an, so dass es beim Mangel unterscheidenden Beiwerkes oft unmöglich ist, die einzelnen Personen zu bestimmen^{13).} Durch diese Gleichheit der Gestalt, die dem Dogma entspricht, dass die drei göttlichen Personen nicht nur ähnlich, sondern unter einander gleich seien, erhielt die Einheit in der Dreiheit offenkundigen Ausdruck und die Worte im Symbolum des Athanasius: „*Fides catholica haec est: ut unum Deum in trinitate et trinitatem in unitate veneremur*“ die beste Versinnlichung. Fälle, in denen alle göttlichen Personen in völlig gleicher Menschengestalt dargestellt werden, finden sich vom 7.—14. Jahrh. Manchmal begnügt man sich damit, die Wesensgleichheit von Vater und Sohn durch identische Personification auszudrücken und stellt den Geist, falls man ihm Menschengestalt gibt, als den vom Vater und vom Sohne ausgegangenen, „*qui ex patre filioque procedit*“, jünger dar, als Jüngling von 20—25 Jahren, vom 14. Jahrh. ab auch als Kind^{14).} Unter den Darstellungen, auf welchen Vater und Sohn

13) Vgl. Barbier de Montault, *traité d'Iconographie* II. 25 und Didron a. a. O. p. 563.

14) Vollkommen gleich sind die 3 göttlichen Personen nebeneinander sitzend im *Hortus deliciarum* (12. Jahrh.) dargestellt. (Abb. b. Didron p. 565.) Vielleicht auch schon auf einem Sarkophage aus S. Paolo (jetzt im Lateran, 2. Hälfte d. 4. Jahrh.) bei der Erschaffung von Adam und Eva. Nach de Rossi's Ansicht ist die auf dem Throne sitzende Gestalt der Vater, die neben ihm stehende und die Hand auf Adams Haupt legende der Sohn, die hinter dem Throne der h. Geist. Garucci hingegen hält die thronende Gestalt für Christus, die zweite für den h. Geist und die dritte für Gott Vater. Alle drei sind gleich und ohne Attribute gebildet, so dass eine bestimmte Unterscheidung derselben kaum möglich ist. Vgl. d. Abb. bei de Rossi, *Bull.* 1865, 69. Auf einer bei Barbier a. a. O. II. tab. 21, Fig. 225 wiedergegebenen französischen Miniatur des 14. Jahrh. sind sie gleich, aber durch die Attribute unterschieden. Der Vater hat die Weltkugel, der Sohn das Kreuz, der Geist die Gesetzestafeln. Ein Beispiel vollkommener Gleichheit bei Didron p. 456, Abb. eines Holzreliefs auf den Chorstühlen der Kathedrale von Amiens, wohl schon dem 16. Jahrh. angehörig: Krönung Marias durch die 3 göttlichen Personen, die alle den Typus Christi tragen. In der Miniatur einer Bibel des 13. Jahrh. der Pariser Nationalbibliothek, abgeb. bei Didron p. 35, treten alle drei Personen als Schöpfer Adams auf, wie auf dem Sarkophage des Laterans; Vater und Sohn sind vollkommen gleich gebildet, mit kurzem Barte, langem Haar und Kreuznimbus, zwischen ihnen erscheint der Geist als Taube, gleichfalls mit dem Kreuznimbus geschmückt, auf dem Boden

typisch gleich sind, scheint mir eine Miniatur eines italienischen *Speculum humanae salvationis* des 14. Jahrh. in der Pariser Nationalbibliothek besonders interessant. Christus ist von seiner Erdenpilgerschaft zum Vater in den Himmel zurückgekehrt; er steht vor ihm, als hätte er eben das Kreuz verlassen, mit dem Lendschurze bekleidet und hebt die Hände empor, um die Wundmale zu zeigen, von welchen das Blut herabfliesst. Der Vater empfängt ihn segnend; er sitzt in langem Gewande da, von einer Mandorla umgeben, sein Kopf ist von gleichem Typus wie der des Sohnes und wie dieser mit dem Kreuznimbus geschmückt; in der Linken hält er ein Buch, wie sonst Christus als Lehrer¹⁵⁾. Wir haben hier denselben Gedanken ausgedrückt, wie auf dem Relief der Externsteine. Auch dort segnet der Vater den Sohn nach Vollbringung des Erlösungswerkes und auch dort trägt er ein Attribut, die Siegesfahne, die sonst dem Sohne zukommt, nur ist der Vorgang auf der Miniatur in ein späteres Stadium und in den Himmel gerückt¹⁶⁾.

liegt Adam, den Vater und Sohn aufrichten. Aehnlich eine Dreifaltigkeit nach einer französischen Miniatur des 13. Jahrh. bei Barbier II, tab. 21, Fig. 227. In einer Miniatur v. E. d. 13. oder A. d. 14. Jahrh. in einem *livre d'heures* des Herzogs von Anjou, abgeb. b. Didron p. 42, halten Vater und Sohn in gleicher Gestalt die Weltkugel, auf welcher der Geist in Gestalt einer Taube mit Kreuznimbus sitzt. Zwar menschlich, jedoch jünger als die beiden anderen göttlichen Personen, ist der Geist nach Didron in der Handschrift des h. Dunstan, Erzbischofes von Canterbury († 908) dargestellt; Vater und Sohn sind einander gleich, als Könige von etwa 35 Jahren aufgefasst, der Geist als Jüngling von 18—25 Jahren. Bis zum Kinde verjüngt sieht man den Geist am Arme Gottes in einem französischen Gebetbuche des 16. Jahrh. (abgeb. bei Didron, p. 483), daneben Christus, von gleichem Typus wie der Vater, jedoch kleiner, beide in Halbfiguren auf der Mondsichel und von einem gemeinsamen Mantel bedeckt. In einem französischen Manuskripte des 14. Jahrh., die Erschaffung von Himmel und Erde darstellend, ist das Wort der Genesis: „*Spiritus Dei ferebatur super aquas*“ wörtlich illustrirt, indem der Geist in Gestalt eines neugeborenen Kindes mit Kreuznimbus auf den Wassern schwebt. „*Spiritus*“ wird hier gleich genommen mit „*anima*“ und dem Geiste die Gestalt gegeben, welche zur Personification der Seele üblich war. (Abb. bei Didron p. 482. Vgl. auch Barbier II. p. 34). Bei Befprechung der Kindesgestalt, die auf dem Relief der Externsteine dargestellt ist, wird auf diesen Punkt noch zurückzukommen sein.

15) Abb. bei Didron p. 310.

16) Der Beginn der Pilgerschaft Christi wird in dem „*Romant des trois pelérinages*“ des Guillaume de Guilleville v. J. 1358 folgendermassen

Früher dagegen, im Augenblicke des Kreuzestodes erscheint der segnende Vater auf der Kreuzigungsgruppe von Wechselburg, am oberen Ende des Längsbalkens, gleichfalls in Halbfigur und dem Sohne vollkommen gleich gebildet, anstatt der Kindesgestalt sitzt jedoch auf seiner linken Hand eine Taube.

Die Kindesgestalt wird seit Giefers allgemein als die Seele des dahingeschiedenen Erlösers gedeutet, die Gott Vater empfängt, um sie dem Himmel zuzuführen, nach den Worten des Evangeliums „Vater, in Deine Hände empfehle ich meinen Geist.“ So allgemein die Personification der Seelen Verstorbener durch eine Kindesgestalt in der ganzen christlichen Kunst bis in die Renaissance hinein auch ist, so vereinzelt steht der Fall, dass ein Künstler sie auf die Seele Christi bei der Darstellung des Kreuzestodes anwandte¹⁷⁾. Schnaase

dargestellt: Gott Vater, mit Krone und Kreuznimbus geschmückt, überreicht dem „Verbum“, welches abgesandt wird, um als Mensch für die Menschheit zu leben und zu sterben, die Symbole der Pilgerschaft, Wanderstab und Tasche. Christus erscheint als nacktes, mit dem Kreuznimbus verziertes Knäblein. (Abb. bei Didron p. 302.) In der byzantinischen Kunst hat das Verbum bei dieser Gelegenheit als Bote Gottes Engelsgestalt.

17) Die Personification der Seele eines Verstorbenen durch eine Kindesgestalt ist aus der Antike in die christliche Kunst übergegangen. Ein Vasengemälde mit der Schleifung Hectors (Baumeister, Denkm. s. „Psyche“ p. 736) zeigt das Viergespann in vollem Laufe; Automedon lenkt den Wagen, hinter dem Hectors Leichnam nachschleift, neben dem Wagen läuft Achill; hinten schwebt der Schatten des Patroclos, das *εἴδωλον*, eine kleine Figur, jedoch in voller Rüstung, mit eingelegter Lanze, geflügelt, wie im Sturmschritte in der Luft über den Grabhügel laufend. Darunter die den Ort bewohnende Schlange als Grabes- und Erdsymbol. Die Darstellung des Todtenschattens als beflügelte Psyche findet sich entsprechend den Worten Homer's (λ 222) ebenso bei den wasserschöpfenden Danaiden auf einem archaischen Vasenbilde und auf attischen Grabvasen (ibid. s. „Unterwelt“). Seelen in Kindesgestalt finden sich bei der Psychostasis (Seelenwägung), welche Aeschylos in einer Tragödie behandelt. Memnon kämpft mit Achilles. Die Mütter der Beiden, Thetis und Eos, flehen Zeus um Sieg an, welcher die Loose auf der Wage wägt. Mehrere Vasenbilder zeigen diese Wägung, welche jedoch von Hermes vorgenommen wird. Vgl. die Abb. eines unteritalischen Vasenbildes ibd. s. „Memnon“. Die Wage hängt an einem Baume, in den Schalen derselben stehen die Seelen der beiden Helden als kleine geflügelte nackte Kinder. Die Schale Memnons sinkt, während die des Peliden steigt. Die Seelenwägung entspricht der homerischen Vorstellung λ 222 *ψυχὴ . . . ἀποπιμένη πεποίηται*. Auch in etruskischen Bildwerken finden sich ähnliche Personificationen,

wollte anfangs an die Existenz derselben auf dem Relief der Externsteine gar nicht glauben, sie ist jedoch ganz deutlich erhalten,

so z. B. auf einem Scarabäus in St. Petersburg, wo Ajax mit dem Leichnam des Achilles dargestellt ist; der Geist des Abgeschiedenen ist durch eine kleine danebenstehende männliche Figur angedeutet (Rollet, Glyptik, p. 304). Die Symbolisirung der Seele geht also nicht durchwegs auf die Psyche zurück, sie ist nicht ausschliesslich weiblich, sondern nimmt schon in der Antike oft das Geschlecht des Verstorbenen an, übereinstimmend mit den Lehren der Platoniker, dass die Seele die Form des menschlichen Körpers beibehalte. In altchristlicher Zeit wird das antike Motiv der geflügelten Psyche selten zur Symbolisirung der Seele verwendet. Garucci *storia dell' arte christ: I.* p. 304 ff. erwähnt nur eine Darstellung einer geflügelten, gekrönten Seele in betender Stellung auf einem Grabstein aus Alexandrien. Dafür wird die Symbolisirung durch eine Orans, eine Figur in betender Stellung, Regel. Auf der Grabplatte des römischen Mädchens Adeodata ist die Seele der Verstorbenen in die Lüfte erhoben, hinter dem Kopfe ein gespanntes Segel; letzteres verrichtet hier die Functionen der Flügel. Meist wird die Seele von Engeln gen Himmel getragen nach *Luc. XVI. 22*, wo der Tod des Lazarus geschildert wird. Bei der Darstellung des Martertodes der h. Menna auf einer Pyxis steigt ein Engel vom Himmel herab, um die Seele derselben in einem Tuche aufzunehmen. Oranten finden sich auf dem Grabsteine des Priscus im Museum Kircherianum, auf 2 Grabsteinen in Aquileja und nach Perret V. 78, 2, 10 auf denen des Chrysogonus und Titus. Garucci (*Storia dell' arte ital. sub „Anime“*) erklärt manche kleine Gestalten auf altchristlichen Sarkophagen, Wandgemälden etc. nicht sowohl für Personificationen der Seelen, sondern für die Personen der Todten selbst, da sie nicht verjüngt wären. Das Geschlecht derselben erscheint ihm in vielen Fällen zweifelhaft, er glaubt weibliche Seelen auf Grabsteinen von Männern gefunden zu haben, was auf eine Einwirkung des klassischen Psychemotives zurückzuführen wäre. So hält er auch die Orans auf der Medaille mit dem Martertode des h. Lorenz (abgeb. b. Kraus, *Realencycl. II. 286*) für weiblich. Dieselbe ist in Wirklichkeit geschlechtslos, wie die Engel; die schlanke Körperbildung und das lange Gewand haben allerdings etwas weibisches. — In den ersten Jahrhunderten des Mittelalters sind die Seelen als kleine Menschen oder Kinder dargestellt und zwar stets geschlechtslos, wie die Seligen im Himmel. Nur in Haar und Bart, mitunter auch in den Verhältnissen der Körperperformen werden Geschlechtsunterschiede angedeutet; die Seele des Mönches erhält eine Tonsur, die des Bischofes eine Mitra, die des Königs eine Krone, auch wenn sie sonst nackt dargestellt ist. Vgl. Auber, *histoire et théorie du symbolisme religieux*, Paris 1884, p. 194. Eine Erinnerung an die antike Psyche findet sich noch in den Mosaiken von S. Marco zu Venedig aus dem 11./12. Jahrh. Die Worte: „... et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae“ sind bei der Erschaffung Adams damit illustrirt, dass gegen dessen Mund eine kleine nackte Gestalt mit

nur der Kopf und der linke Arm fehlen; sie ist vom linken Arme Gottes umschlungen, mit einem langen Gewande bekleidet und faltete

Libellenflügeln an den Schultern zufliegt. Das Geschlecht derselben ist nicht gekennzeichnet. Die gleiche Darstellung in der Cottonbibel. Vgl. Tikkannen a. a. O. I. p. 261. Die gewöhnliche Darstellung der Seelen ist im Mittelalter die als nackter geschlechtsloser Kinder, die beim Tode des Menschen von Engeln oder Teufeln empfangen werden. An Beispielen, die sich leicht ergänzen lassen, führe ich an:

Elfenbeindeckel zum Psalter Karls des Kahlen in Paris, abgeb. b. Cahier & Martin, *mélanges d'archéol.* I tab. X u. XI, Labarte, *hist. des arts ind.*: I. tab. 30 u. 31. Auf der oberen Platte Illustration zu Psalm 56: „Et eripuit animam meam de medio catulorum leonum, dormivi conturbatus.“ Ein Engel sitzt mit der Seele in Gestalt eines kleinen Menschen auf einem Bette, während von jeder Seite ein Löwe herankommt.

Altarbekleidung von S. Ambrogio zu Mailand, 9. Jahrh. Tod des h. Ambrosius. Ein Engel nimmt seine Seele in Empfang und trägt sie in einem Tuche, aus welchem nur der Kopf hervorsieht, gen Himmel. Abb. b. d'Agincourt I. tab. 26, c.

Ehem. Fresken im Porticus der Kirche alle tre Fontane bei Rom, 13. Jahrh., nach Zeichnungen in der Bibl. Barberini bei d'Agincourt I. tab. 98. Tod des h. Anastasius. Der Heilige liegt auf der Bahre. Hinter ihm in Wolken die Halbfigur eines Engels, der die Seele in Gestalt eines nackten Kindes mit Nimbus empfängt.

Grabmal des Presbyters Bruno zu Hildesheim, 12. Jahrh. Relief in 3 Abtheilungen über einander. Unten die Bestattung, oben Christus in Halbfigur segnend, in der Mitte die Seele des Verstorbenen als Kind von Engeln in einem Tuche emporgetragen.

Tod Ludwigs d. Heiligen von Frankreich, Glasgemälde in der Abtei St. Denis, Mitte des 14. Jahrh. Ueber dem Leichnam die nackte Halbfigur eines betenden Kindes, von 2 Engeln in einem Tuche emporgetragen.

Häufig ist die Darstellung von Seelen beim Tode der Schächer; die des Bussfertigen wird von einem Engel, die des Unbussfertigen von einem Teufel aus dem Munde gezogen. Vgl. d'Agincourt I. tab. 133 (Kreuzigung des Barnabas von Mutina v. J. 1374) und Barbier a. a. O. II. tab. 27. Derselbe Gegensatz ist bei Darstellung des Todes des reichen Prassers und des armen Lazarus ausgedrückt. Vgl. d'Agincourt t. 108. Engel und Teufel kämpfen um die Seele des Verstorbenen z. B. auf einem Kapitell zu S. Michele in Pavia, 11. Jahrh., den Tod des Gerechten darstellend. Derselbe liegt auf dem Sterbebette, zu seinen Häupten steht der Engel, in der Rechten die Seele als nacktes Kind haltend, zu Füssen der Teufel, der das Kind zu erhaschen sucht, während ihm der Engel die Lanze in den Rachen stößt. Vgl. Dartein, archit. Lombarde. — Als nacktes Kind, jedoch mit Bischofsmütze, Nimbus und elliptischer Aureole erscheint die Seele des h. Martin in einem Glasgemälde des 13. Jahrh. in der Kathedrale von Chartres. Vgl. Didron, p. 128. Bekleidet, doch gleich-

offenbar betend die Hände. So erscheint häufig die Seele Marias am Arme Christi bei Darstellungen ihres Todes. Eine Personification der

falls in Kindesgestalt, ist die Seele des h. Remigius in einem Glasgemälde derselben Kirche dargestellt. Im Leben der h. Francisca Romana liest man, dass die Seele des h. Ambrosius von Siena in priesterlichen Gewändern zum Himmel stieg. Auf einem byzantinischen Tafelgemälde des 10./11. Jahrh. im Mus. christ. des Vaticans wird die Seele des h. Ephraim als Wickelkind von einem Engel in den geöffneten Himmel getragen. Vgl. d'Agincourt M. t. 82. Bekleidet ist sie auch beim Tode des Superioris Paldus in der Bilderchronik des Klosters S. Vincenzo am Volturno, 12. Jahrh. ibd. M. tab. 69. Giotto stellte die Seele des h. Franciscus in Sta. Croce zu Florenz in den Gewändern des Heiligen, umgeben von einer Aureole dar.

Nicht nur bei der Todesscene, auch bei der Belebung des Körpers, erscheint die Seele personificirt. Abgesehen von der erwähnten Darstellung der Erschaffung Adams in den Mosaiken von S. Marco zu Venedig findet sie sich z. B. bei der Auferweckung des Lazarus in einem byzantinischen Psalter des britischen Museums und einem der Barberiniana; hier entsteigt die Seele dem Rachen des Hades. — Ein Betender bietet Gott bei Lebzeiten seine Seele an, die als kleines Kind auf seinen Händen schwebt. Vgl. Menzel, christl. Symbolik I. p. 475 f. — Seelen im Fegefeuer in Gestalt nackter Kinder finden sich u. A. am Portal von St. Trophime in Arles. Im Himmel vereint sie Abrahams Schooss. Sogar die antike Psychostasis findet ihr Seitenstück in der christlichen Kunst. Ein Glasgemälde in Bourges, 13. Jahrh., abgeb. b. Barbier tab. 20, 214 zeigt den Erzengel Michael als Seelenwäger. Er und der Teufel halten die Wage, in deren Schalen 2 Kinderköpfe sichtbar werden. Satan sucht die emporsteigende Schale herabzuziehen, wobei ihm ein kleines, am Boden liegendes Teufelchen hilft. Zu beiden Seiten stehen noch zwei Seelen in Gestalt kleiner nackter Kinder mit gefalteten Händen. St. Michael ist der Einführer ins Paradies und hat als solcher die Seelen, bez. ihre Werke zu wägen. Vgl. die folgende Schilderung vom Tode Mariae nach der *Legenda aurea*.

Ausser Engeln (bez. Teufeln) geleiten in seltenen Fällen Heilige die Seele zum Himmel; so heben z. B. auf dem Grabmale des Königs Dagobert in St. Denis, 13. Jahrh., Bischöfe in einem Tuche die Seele empor. d'Agincourt, t. 29. Nr. 34. Gott selbst als Empfänger der Seele kommt meines Wissens nur einmal vor, und zwar in der Bilderhandschrift zur Vita Liutgeri aus dem Kloster Werden, jetzt in der kgl. Bibliothek zu Berlin, entstanden um 1100, beschrieben von Diekamp, Westfäl. Zeitschr., Bd. 38. p. 162 u. 173. Die Seele fliegt in Gestalt eines kleinen Menschen, aber mit grossem, tonsurirtem Kopfe, zum Himmel auf und wird von Gott in goldener Mandorla empfangen. Hingegen ist Gott regelmässig vom 11. Jahrh. ab Empfänger der Seele Mariens. Das Malerbuch vom Berge Athos schreibt für die Darstellung des „Todes der Gottesgebärerin“ vor: „... und ober ihr ist Christus und hält in seinen Armen ihre heilige Seele, welche weiss gekleidet ist und um ihn ist viel Licht und eine

Seele Christi ist ausser dem Relief der Externsteine bisher noch nirgends festgestellt worden; wenn Menzel auf Bildern von Marias Verkün-

Schaar Engel.“ Schäfer, das Malerbuch vom Berge Athos, p. 278. — Für die Darstellung des Gerechten ist hingegen vorgeschrrieben: „Ober ihm sieht ein Engel freudig auf ihn und empfängt seine Seele mit Ehrfurcht und Aufmerksamkeit.“ ibd. p. 381. Christus wird ausdrücklich als Empfänger der Seele Mariens bezeichnet. Näher begründet ist dies durch folgende Erzählung aus der Legenda aurea: Nachdem die Jungfrau totd war, trugen sie ihren Leichnam in ein Grab und harrten dabei, wie es ihnen vom Herrn befohlen war. Am dritten Tage kam Jesus mit einer Menge von Engeln und grüsste die Apostel mit dem wohlbekannten Grusse: Der Friede sei mit Euch! Die Apostel aber antworteten: Dir sei der Preis, o Herr, der Du so grosse Wunder thust. Welche Gunst und welche Ehre soll ich in diesem Augenblicke meiner Mutter erweisen? frug Christus. Sie erwiederten: Deinen Dienern erscheint es billig, dass Du, der Du den Tod besiegt hast und herrschest in Ewigkeit, auch wiedererweckest den Leib Deiner Mutter und sie für immer an Deine Rechte setzest. Christus stimmte bei und sogleich erschien der Erzengel Michael und brachte ihm die Seele Marias. Darauf sprach der Herr: Erhebe Dich, meine Mutter, meine Taube, Tabernakel des Ruhmes, Gefäss des Lebens, Tempel des Himmels, damit Dein Leib, den nie ein Mann berührt hat, nicht im Grabe zerstört werde. Sogleich kehrte die Seele Marias in den Leib zurück, der siegreich das Grab verliess. So wurde die Jungfrau, begleitet von einer Engelsschaar, gen Himmel entführt.“ Am besten veranschaulicht diese Scene, wo Christus die Seele seiner Mutter empfängt, nicht sowohl um sie gegen Himmel zu bringen, sondern um sie dem Körper zurückzugeben, eine Elfenbeintafel im Darmstädter Museum (rheinisch, 11./12. Jh., aus der Sammlung des Freiherrn von Hübsch. — In Darmstadt selbst und im Kölner Kunstgewerbemuseum je eine Replik davon). Maria liegt auf dem Todtenbette, zu Enden desselben stehen je 7 Männer, hinter dem Bette Christus, der in seinen erhobenen Armen die Seele Marias, ein in Leinentücher wie eine Puppe eingewickeltes Kind mit Kopftuch und Nimbus hält. In der rechten oberen Ecke fliegt ein Engel mit derselben Seele gen Himmel, in der linken Ecke ist er mit dem leeren Tuche dargestellt, auf welchem er die Seele wieder aus dem Himmel zurückgebracht hat. Aehnlich ist die Scene auf einem Elfenbeinrelief des 13. Jahrh. in Klosterneuburg aufgefasst. Vgl. Mitth. d. C. C. VII. 142. Oft fehlen die Engel, wie auf dem Elfenbeindiptychon des 14. Jahrh. bei Merkens in Köln (ehem. Sammlung Essingh), wo die Seele Marias in Kindesgestalt, mit langem Gewande bekleidet, auf dem l. Arme Christi sitzt. Als nacktes Kind sieht man sie auf einem rutenischen Tafelgemälde, abgeb. b. d’Agin-court M. tab. 83. Maria liegt hier, von Aposteln und Frauen umgeben, auf dem Todtenbette, hinter ihr erscheint Christus in der Mandorla, auf dem l. Arme das Kind haltend, dessen Beine halb von seinem Aermel verdeckt werden. Variationen derselben Scene finden sich u. A. auf einem

digung das Kind, welches in einem Strahlenbündel von dem Munde Gottes aus nach Marias Ohr zufliegt, für die Seele Christi hält, so steht er mit dieser Erklärung wohl allein¹⁸⁾. Es ist sicher nicht die Seele, sondern die Leibesfrucht gemeint, wie auch aus der rothen Färbung des Kindes auf verschiedenen Darstellungen hervorgeht¹⁹⁾. Der Vergleich unseres Reliefs mit der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg könnte die Vermuthung nahe legen, dass hier die Kindesgestalt und dort die Taube in der Hand Gottes Symbole für ein und dieselbe Vorstellung seien. In der That findet sich der h. Geist auch in Gestalt eines Kindes dargestellt, und zwar zur Illustration der Worte der Genesis X. 2: „Spiritus Dei ferebatur super aquas“, in einer Miniatur des 14. Jahrh., wo man „spiritus“ für gleichbedeutend mit „anima“ nahm und den Geist Gottes in Gestalt eines nackten Kindes mit Kreuznimbus auf den Wassern schwimmen liess²⁰⁾.

rheinischen Elfenbeinrelief des 11. Jahrh. im Kunstgewerbemuseum zu Köln, in der Bilderhandschrift des 11. Jahrh. im Dome zu Hildesheim (vgl. F. C. Heimann in d. Zeitschr. f. christl. K. III. sp. 137), auf der musivischen Tafel der opera del duomo zu Florenz (vgl. Kraus in der Zeitschr. f. christl. K. IV. 201 ff.), in den Bronzethüren des Domes zu Pisa, am Willibrord-Tragaltar zu Trier, einer Arbeit des 12. Jahrh. (vgl. aus'm Werth, Kunstdenk. d. Rheinlande tab. 60, 3a), im Email des Ciboriums von Klosterneuburg, 13. Jahrh. (vgl. Mitth. d. C. C. IX. I. 1), auf einem Glasgemälde der Patrocluskirche zu Soest, Anfg. d. 13. Jahrh. (vgl. Aldenkirchen, Mittelalterl. K. in Soest, Bonner Winckelmannsprogramm 1875), in einer Federzeichnung der Biblia pauperum zu St. Florian, um 1300, in einem Relief des Museums Wallraf-Richartz, 13. Jahrh., auf Orcagnas Tabernakel in Or San Michele in Florenz u. s. w. Beispiele bis ins 16. Jh. hinein bei A. Schultz, die Legenden vom Leben der Jungfrau Maria, Leipzig 1878. — In der altchristlichen Kunst ist die Darstellung des Todes Mariae vermieden, vor dem J. 1000 ist sie selten.

18) Menzel, christl. Symbolik I. p. 475 ff.

19) Beispiele der „conceptio per aurem“ u. A. bei Heider, Beiträge zur christl. Typologie, p. 31, tab. 5, Otte, Handb. d. christl. Künstarchäol. p. 901; auf einem Altartuche der Wiesenkirche zu Soest, Anfg. d. 14. Jh. (vgl. Aldenkirchen a. a. O.), dem Hochaltar der Marienkirche zu Lübeck (1415—1425; vgl. Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik, 1890), einem Glasgemälde von 1424 in St. Jakob in Rothenburg a. d. T., einem niederrhein. Gemälde, um 1500, in der Darmstädter Gallerie, einem Flügelaltar in der Martinskirche zu Oberwesel, ders. Z. u. s. w. In der „sequentia Stae. Mariae“, 12. Jahrh., heisst es: „Dir cham ein chint, frowe, dur din ôre. (Lachmann, rhein. Mus. f. Philologie 1831, p. 428.)

20) Vgl. Note 14, am Schlusse.

In einem livre d'heures des 15. Jahrh. in der Pariser National-Bibliothek tritt in derselben Scene an Stelle des Kindes die Taube²¹⁾. Seele und Geist werden also mit einander verwechselt. Es würde dem Dogma nicht widersprechen, wenn man die Seele, welche aus Christi Leib hervorgeht, mit dem Geiste Gottes identificirt, also in der Seele Christi zugleich den h. Geist dargestellt hätte, so dass damit alle drei göttlichen Personen auf dem Relief vertreten gewesen wären; wir hätten dann Vater und Sohn in identischen Typen und den Geist, welcher von beiden ausgeht, als Seele Christi, womit die Einheit in der Dreiheit ausgeprägt wäre. Andererseits wird die Taube in altchristlicher Zeit, namentlich in Katakombengemälden und auf Grabmälern häufig als Symbol der Seele angewandt²²⁾. Nach der Legende schwebte die Seele des h. Polycarp, der h. Scholastika, Adrian, Potitus, Wilhelm, Medardus u. s. w. als Taube gen Himmel. In deutschen Sagen und Märchen, wie in den Dramen des Mittelalters finden sich die Seelen Verstorbener durch Vögel symbolisirt²³⁾. Darnach könnte man auch auf der Kreuzigungsgruppe zu Wechselburg eine Identificirung von Geist und Seele annehmen, indem man die Taube nicht bloss als Symbol des göttlichen Geistes, sondern zugleich auch als das der Seele Christi auffasst; wir hätten dann auch in ihr, wie im Relief der Externsteine die Einheit in der Dreiheit ausgedrückt. Aber diese Erklärungen scheitern an der Thatsache, dass eine Personification des h. Geistes in Kindesgestalt vor dem 14. Jahrh. nicht nachzuweisen ist; erst von da ab beginnt man das Dogma, dass der h. Geist vom Vater und vom Sohne ausgeht dadurch zu illustrieren, dass man den Geist als den jüngsten von beiden, selbst als Kind bildet. Hingegen ist die Darstellung der Seele in Kindesgestalt im frühen Mittelalter, namentlich bei Todesscenen feststehend. Die Figur am Arme Gott Vaters auf unserem Relief ist offenbar den Personificationen der Seele Mariæ am Arme Christi nachgebildet, der Künstler verwandte, indem er sich dabei über die Tradition hinwegsetzte, die allgemein übliche Gestalt zur Personification der Seele des sterbenden Erlösers.

Demnach erkennen wir in der oberen Halbfigur Gott Vater, in der Gestalt Christi, der mit ihm eines ist — die Wesenseinheit

21) Didron, a. a. O. p. 452.

22) Menzel a. a. O. II. p. 443. Kraus, a. a. O.

23) Auber, a. a. O. IV. p. 194.

durch die Gleichheit des Typus ausgedrückt — in seinen Armen die Seele des sterbenden Erlösers empfangend; als wesensgleich mit dem Sohne geführt ihm ebenso wie diesem der Kreuznimbus und die Kreuzesfahne. Freilich, wenn man in dem oberen segnenden Gotte und in dem gekreuzigten Gotte zwei ungleiche Personen erblickt, bereitet die Erklärung der Kreuzesfahne Schwierigkeiten. Eine solche Trennung lag aber nicht im Geiste der Zeit, die unbedenklich Gott bei der Erschaffung Evas mit dem Kreuze in der Hand auftreten und das Pneuma bei Mariae Verkündigung von Christus ausgehen liess, der ja erst geboren werden sollte. Christus als sterbender Erlöser am Kreuze, Christus als Gott Vater segnend darüber und Christus als Seele in seinen Armen — in drei Gestalten doch ein Gott.

Der Ritus des Segnens nähert sich der sog. byzantinischen Weise, indem der Daumen den vierten Finger berührt, doch verlangt das strenge Schema auch, dass der dritte Finger leicht gebogen werden soll, während er hier nach lateinischem Ritus, ebenso wie der zweiten gerade gestreckt ist. Die byzantinischen Künstler selbst hielten das strenge Schema nicht immer ein, das Malerbuch vom Berge Athos, — welches freilich nicht eine Art Gesetzbuch für den byzantinischen Künstler war, wie man bisher annahm, sondern die Privatarbeit eines Mönches im 16. Jahrh., der darin alte Rezepte zusammenfasste — gibt für die Fingerhaltung keine genaue Vorschrift²⁴⁾; dieselbe Geberde des Segnens, wie sie auf unserem Relief vorkommt, findet sich auch auf byzantinischen Arbeiten. Aus diesem Umstande allein kann man jedoch noch nicht auf eine Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern schliessen, denn der morgenländische Ritus des Segnens bürgerte sich auch im Abendlande ein, er findet sich in der altchristlichen Kunst, z. B. in den Mosaiken von Rom und Ravenna neben der lateinischen angewandt und

24) Vgl. Kraus, a. a. O. sub. „Segnen“. Auf dem Elfenbeinkruzifix d. ehem. Sammlg. Essingh zu Köln erscheint oben die göttliche Hand mit der Inschrift aus Psalm 117 (118) 16: Dext̄a Dni. fecit virtutem. Vollständig lautet die Stelle: Dext̄era Domini fecit virtutem, dext̄era Domini exaltavit me, dext̄era Dni. fecit virtutem: non moriar, sed vivam et narrabo opera Dni. Die segnende Hand deutet also zugleich die Unsterblichkeit des Erlösers an. Vgl. B. J. 44/5. Otte u. aus'm Werth, Zur Ikonogr. d. Kruzifixes. Bez. des Malerbuches: Vgl. H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891.

kehrt in der Kunst des Mittelalters auch nach der Trennung der beiden Kirchen häufig wieder, wenn auch dieses Ereigniss, wie Kraus vermutet, zu einer bewussten strengen Scheidung der beiden Arten des Segnens geführt hat. Dagegen ist der Einfluss byzantinischer Kunst in den Gestalten von Maria und Johannes unverkennbar — langgestreckte Typen mit dünnem, parallelem Faltenwurf, im Gegensatze zu den gedrungenen Formen von Josef von Arimathia und Nicodemus — dann in der Auffassung des Johannes als bärtigen, gereiften Mannes im Gegensatze zur abendländischen, welche den Lieblingsapostel Jesu als bartlosen Jüngling sieht²⁵⁾. Die Geberde des Aufhebens der rechten Hand ist bei ihm ein Zeichen der Trauer, sie nähert sich dem aus der Antike in die altchristliche Kunst übergegangenen Gestus des Stützens des Kopfes auf die Hand oder des Anlegens der Hand an die Wange²⁶⁾. Die Tracht des Johannes ist die antike, während bei Maria das Uebergewand, der im Rücken herabwallende Schleier, das den Hals in dünnen Falten umschnürende Tuch der deutschen Frauentracht des 11.—12. Jahrh. angehören. Aehnlich sind die Frauengestalten auf den Bronzereliefs Bernwards von Hildesheim gekleidet; sie haben lange Tuniken mit langen, enganschliessenden Aermeln, darüber ein weitärmliges Obergewand, Kopf und Hals dicht vom Schleier umhüllt, welcher rückwärts mantelartig herabfällt. Lübke²⁷⁾ erkennt den germanischen Charakter in der Tracht Marias an, erklärt jedoch die der Krieger (soll heissen des Josef v. A. und des Nicodemus) für römisch; ebenso Piper²⁸⁾. Ein Blick auf die Kopfbedeckungen der Beiden lässt den Irrthum Lübkes erkennen. Sie sind, um einen schon bei Jornandes (über d. Gothen) vorkommenden Ausdruck zu gebrauchen „pileati“ d. h. sie tragen die für die germanischen Stämme im Gegensatze zu den Römern charakteristischen spitzen Kopfbedeckungen. Die des Josef v. A. geht in einen Knopf aus, ist also eine helmartige Kappe von Stahl oder Leder mit Metallbeschlag;

25) Vgl. Stockbauer, Kunstgeschichte des Kreuzes. Schaffhausen 1870.

26) Vgl. Kraus a. a. O. s. „Hand“. Das Malerbuch vom Berge Athos schreibt für die Darstellung des Johannes bei der Kreuzigung vor: „Neben Christus steht der Theolog Johannes mit Traurigkeit und hält seine Hand an seine Wange“.

27) Lübke, a. a. O.

28) Evang. Kalender, 1856, p. 59 f.

die des Nicodemus hat wulstartige Längsstreifen und einen geflochtenen Rand, sie ist ein kegelförmiger Strohhut ohne Krempe, ein *pileus ex culmis contextus*, ein *pileus phoeninus*, wie er zuerst im 10. Jahrh. erwähnt wird, da aber bereits als weit verbreitete Volkstracht, namentlich unter den Sachsen erscheint. Widukind berichtet, dass die ganze Heerschaar von 32,000 Mann, welche König Otto gegen den Grafen Hugo nach Frankreich führte, mit einziger Ausnahme des Abtes von Corvey und seiner drei Begleiter mit solchen Strohhüten ausgestattet war²⁹⁾). Dazu kommt noch das enganliegende Lederwamms der Beiden mit den langen knappen Aermeln, das bei Josef gegürtet ist und die bis unter die Kniee reichende Tunica, unter welcher der faltige Saum eines dünnen Untergewandes zum Vorschein kommt. Die Art der Beinbekleidung ist bei dem jetzigen Zustande des Reliefs nicht mehr erkennbar; wir haben wohl an eng anschliessende Beinkleider und strumpfartige Schuhe zu denken, ähnlich wie sie Longinus auf der Miniatur der Kreuzigung in der Aachener Bilderhandschrift Kaiser Ottos I. trägt³⁰⁾).

Die Frage, welcher von den beiden Männern, die den Leichnam Christi vom Kreuze abnehmen, Josef von A. und welcher Nicodemus sei, lässt sich nicht, wie Braun versucht, aus dem Berichte im Ev. Joh. 19, 38, 39 entscheiden, denn dort heisst es nur, dass Josef den Leichnam mit Erlaubniss des Pilatus abnahm und Nicodemus dazu kam und Myrrhen und Aloen zur Einbalsamirung mitbrachte. Auf unserem Relief sind beide mit der Abnahme beschäftigt und zwar beide in gleich hervorragender Weise, während sonst dem Nicodemus mehr die Rolle einer Nebenperson, eines Helfers zugeschrieben ist, indem man ihn die Nägel aus den Händen oder Füßen Christi herausziehen lässt, oft in knieender oder hockender Stellung. Durch den Vergleich mit einem romanischen Wandge-

29) Abbildungen dieser Kopfbedeckung sind selten. Eine ähnliche wie die des N. findet sich noch in d. Heidelberger Handschr. d. Sachsen-Spiegels. Vgl. Lindenschmit, Handb. d. d. Alterthumsk. I. p. 325.

30) Die Tunica desselben ist an den Hüften etwas gebauscht und reicht bis an die Kniee. Die beiden anderen Soldaten haben gleiche Tunica, der eine mit kurzen, der andere mit langen, bis an die Knöchel reichenden Aermeln. Dazu trägt L. Hosen, kurze, strumpfartige Schuhe und einen Mantel. Vgl. Beissel, a. a. O., tab. 31; für Hüte und Helmformen: Hefner, Trachten etc. I. tab. 24; im Uebrigen f. d. Tracht: Die Stickereien auf der Kaiser-Dalmatica in St. Peter in Rom, abgeb. bei Bock, Kleinodien d. h. Röm. Reiches tab. 18 u. 19.

mälde der Kreuzabnahme in der Kirche zu Neuenbeken bei Paderborn, welchem die Namen der handelnden Personen beigeschrieben sind, gelang es Dewitz festzustellen, dass die untere, den Leichnam Christi in ihren Armen aufnehmende Gestalt Josef sei. Er steht dort gleichfalls links, neben Maria und schlingt die Arme um den Gekreuzigten, dessen Körper jedoch noch nicht herabgesunken ist³¹⁾. Noch besser und dem Relief der Externsteine ähnlicher ist das Motiv des Auffangens an dem Relief der Kanzel in S. Lionardo in Arcetri bei Florenz (Mitte des 12. Jahrh.) ausgedrückt, wo die Namen der handelnden Personen unten auf dem Sockel angebracht sind³²⁾), nur steht hier Josef auf einer Leiter, die an den Querbalken des Kreuzes angelehnt ist, während Nicodemus auf der rechten Seite neben Johannes, das Myrrhengefäß vor sich, in hockender Stellung mit einer Zange die Füsse Christi von den Nägeln befreit. Die Funktion Josefs ist auf allen byzantinischen und romanischen Darstellungen der Kreuzabnahme, — welche übrigens, namentlich vor dem 11. Jahrh. nicht häufig sind — die gleiche. Er fängt den Leichnam Christi in seinen Armen auf, ist also nicht sowohl der Abnehmer, als der Empfänger des Leichnamen. Seine Stellung jedoch wechselt, er ist bald links, bald rechts, manchmal mit Nicodemus auf derselben Seite angebracht und nur durch seine Funktion als Empfänger der Leiche vor seinem Genossen gekennzeichnet³³⁾.

31) Vgl. Dewitz a. a. O. Atlas tab. 14. Fig. 2.

32) Abgeb. bei E. Förster, Beiträge z. neueren Kunstgesch. tab. I. Fig. 2 u. Lübke, Gesch. d. Plastik, I. p. 436.

33) Die Stellung von Josef und Nicodemus schwankt bei den in frühromanischer Zeit nicht allzuhäufigen Darstellungen der Kreuzabnahme. Bald steht Josef rechts, bald links, mitunter beide neben einander auf derselben Seite. — Auf der Miniatur der Kreuzabnahme im Missale V. 52 der Bibl. zu Bamberg (10. Jh.) steht J. rechts, bartlos, mit Nimbus, in langem blauen Gewande und fleischfarbigem Mantel. Er umspannt mit der Linken die Hüften Christi. Im Codex Egberti (Abb. bei Ramboix, Beiträge zur Kunstg. tab. 18, Vöge a. a. O. p. 220 u. andernwärts) steht J. l., N. r., durch Beischriften gekennzeichnet. J. fasst den Oberkörper unter den Armen, N. die Unterschenkel. Im Echternacher Codex (abgeb. B. J. 47, tab. 15) ist J. l., N. r.; ähnlich wie im Vorigen fängt der erstere Christum auf, während N. seine Knöchel fasst und hebt. Dasselbe Motiv im Codex Heinrichs II. in d. Münchener Staatsbibl. Cim. 58, Bl. 248b, vgl. Vöge, a. a. O. p. 61, bez. 71) und in dem Codex desselben Kaisers. ibd. Cim. 57 (abgeb. b. Vöge p. 221). In den 4 zuletzt genannten Handschriften, deren Bilder von den Reichenauer Wandgemälden abhängig sind, erscheinen J. und N. bartlos, in reicher antiker Tracht. Eine mehr

Entweder steht er auf dem Boden, oder nach der byzantinischen Vorschrift auf einer Leiter, manchmal auch auf einem niederen Schemel, wie auf dem Relief vom ehem. Vincenzkloster zu Breslau a. d. 12. Jahrh. (abgeb. bei Dewitz, Atlas tab. 14, 1) und auf der Miniatur der Kreuzabnahme im Bamberger Missale Ed. III. 8. Auf dem Elfenbeindeckel eines Evangeliiars der barberinischen Bibliothek in Rom (abgeb. b. d'Agincourt, Plastik XII 24) steht er sogar

realistische Auffassung, bei welcher die antike Tradition der Karolingerzeit schon ganz zurücktritt, bildet sich im 11. Jahrh. aus und erscheint, soweit ich die Denkmäler übersehen kann, gleichzeitig in der byzantinischen, wie in der abendländischen Kunst. Jedenfalls war schon damals für erstere die Vorschrift maassgebend, welche das Malerbuch vom Berge Athos für die Darstellung der Kreuzabnahme gibt: „Ein Berg, und das Kreuz ist in die Erde befestigt und eine Leiter an's Kreuz angelegt und J. steht oben auf der Leiter und hält Christum in der Mitte des Leibes umfangen und reicht ihn hinunter. Und die Heiligste (Maria) steht unten, umfängt ihn in ihren Armen und küsst ihn in's Angesicht. Und hinter der Mutter Gottes sind die Salbölträgerinnen, und Maria Magdalena hält seine L. und küsst sie und hinter Josef steht Johannes der Theolog und küsst seine R. Und N. nimmt, ein wenig knieend, mit einer Zange die Nägel aus seinen Füssen und neben ihm ist ein Korb. Und unter dem Kreuze ist der Schädel des Adam, wie bei der Kreuzigung“. So erscheint auf dem byzantinischen Reliquiar des 11.—12. Jahrh. im Domschatze zu Gran J. bei der *ἀποκαθήλωσις* dicht hinter Christus auf einer Leiter, als barhäuptiger Alter mit Nimbus und kurzer, durch kreisförmige Stickereien verzierter Tunica und umfängt den herabsinkenden Oberkörper des Heilandes; unten rechts zieht N. mit einer Zange die Nägel aus dessen Füssen. (Abgeb. in der Gazette archéol. 1887 tab. 32 mit Beschreibung von Molinier). Ganz ähnlich ist die Szene auf dem emaillirten Buchdeckel eines byzantinischen Evangeliiars in der Marcusbibliothek zu Venedig. Auf einem byzantinischen Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung, Abnahme und Grablegung in der Bibliothek zu München (Gypsabguss im Germanischen Museum) finden wir J. zur L. auf der Leiter; sein Antlitz ruht auf der Brust Christi, dessen Körper er mit den Armen umschliesst; auf derselben Seite kniet unten N., die Nägel ausziehend, r. steht ein dritter Mann auf einer Leiter und befreit die Hand Christi vom Nagel. Auch Maria und Johannes stehen l., da die nebenan befindliche Darstellung der Grablegung den Raum zur R. einengt. Auf dem Boden zur R. steht J. auf einem byzantinischen Elfenbeinrelief zu Hannover (Gypsabguss im Germ. Museum) und fängt mit Maria den herabsinkenden Leichnam auf, während sich N. links niederbeugt, um die Nägel auszuziehen. In der abendländischen Kunst zeigt sich die realistische Auffassung bei der Kreuzabnahme an der Erzthüre von S. Zeno in Verona. Christus steht in leichter Schrägen nach l. auf dem Fussbrette, das bärtige, etwas

auf dem Kopfe eines kleinen nackten Menschen, der am Kreuzesende mit betend gefalteten Händen sitzt, Adams, als Repräsentanten der durch Christi Opfertod erlösten Menschheit. Aber auch Nicodemus bedarf mitunter einer erhöhten Stellung, wenn er die Nägel aus den Händen Christi zieht, wie auf dem Marmorrelief der Kreuzabnahme von Benedetto Antelami im Dome zu Parma v. J. 1178, wo er auf einer Leiter und auf dem Elfenbeindyptichon v.

nach l. gesenkte Haupt mit einer Krone geschmückt, bis zu den Knien mit dem Lendentuche bekleidet. Die Art, wie J. zur L. seinen Leib umfasst, entspricht der Bewegung auf den Externsteinen. Die Verwandtschaft beider Gestalten erstreckt sich auch auf die Stellung der Beine und die Tracht: engärmeliges Lederwamms, vom Gürtel abwärts eine bis unter die Knöchel reichende Tunica, auf dem Kopfe eine spitze Kappe. Auch N., welcher r. steht, bereit mit der Zange die Nägel aus den Händen Christi zu ziehen, welche noch an dem Querbalken haften, trägt die Tunica und eine gleiche Kappe. Sie unterscheidet sich von den Judenhüten auf dem nebenan befindlichen Relief der Geisselung wesentlich und nähert sich vielmehr dem Pileus der Externsteine, wenn auch die Andeutung von Flechtwerk fehlt. Diese Merkmale sprechen, wie der Stilcharakter und die Nachricht von der Stiftung der Thüren durch einen Grafen von Cleve für deutschen, speziell sächsischen Ursprung. (Vgl. Beissel in der Zeitschr. f. christl. K. V. 342 ff.) Eine wohl derselben Zeit, dem 11. Jahrh. angehörige Gruppe der Kreuzabnahme in runden Figuren schmückt den Deckel eines Bronze-Reliquiars aus Mastricht im Germanischen Museum. Hier umfängt J. in gebückter Haltung zur L. den noch beinahe aufrecht stehenden Leichnam, dessen L. noch am Querbalken haftet und von N. zur R. mit einer grossen Zange losgelöst wird. Auf einem Elfenbeinrelief des 12. Jahrh. im Dome zu Hildesheim steht J. l. auf einer Treppenleiter, r. unten ist N. gebückt, in der üblichen Function. In dem Missale Ed. III. 8 der Bamberger Bibl. (wohl 12. Jahrh.) steht J. l. auf einem niedrigen Schemel und fängt Christus auf; auch er trägt den spitzen Hut, blaue, roth gegürte und verbrämte Tunica, rothe, über die Knöchel reichende Strümpfe und gleichfarbige Schuhe; N. fehlt ganz. Merkwürdiger Weise trägt J. auch auf dem Marmorrelief der Kreuzabnahme von Benedetto Antelami v. J. 1178 im Dome zu Parma (abgeb. b. Lübk e, Gesch. d. Plastik, 3. Aufl. I. 433) eine Mütze mit verziertem Randwulst, welche aber nicht spitz, sondern etwas gerundet ist und wagerechte Streifung hat, die wohl gleichfalls auf Flechtwerk hindeutet. Auch seine übrige Tracht — fältige, über die Knöchel reichende Tunica mit engen Aermeln, sockenartige, bis an die Knöchel reichende Schuhe — entspricht den deutschen Darstellungen. N. erklimmt l. eine Leiter, um den Nagel aus Christi Hand zu ziehen. — Auf der Kreuzabnahme, die das Dach des Schreines der vier grossen Reliquien im Münster zu Aachen schmückt (13. Jahrh.) steht J., der Christum auffängt l.; unten auf derselben Seite zieht ein Mann

E. d. 13. Jahrh. aus dem Besitze des Reichsgrafen von Würzburg (abgeb. b. Hefner, Trachten, III. tab. 147), wo er auf einem Felsen steht.

Auch auf unserem Relief hat Nicodemus einen erhöhten Stand, die Stütze, auf der er sich emporgeschwungen hat, gilt allgemein für einen Sessel. Goethe, der sie nach einer ihm von Christian Rauch eingesandten Zeichnung für einen umgebogenen Baumstamm erklärt hatte, wird von Giefers dafür mit den Worten abgethan: „Was Goethe betrifft, so gilt dessen Urtheil hier gar nichts, so dass er den Sessel mit der schön verzierten Lehne für einen Baum ansah, der sich durch die Schwere des Mannes umbog“³⁴⁾. Ein Stuhl oder ein Schemel als Stütze für N. wäre nichts ungewöhnliches. Die Verwendung solcher Möbel bei Darstellungen der Kreuzigung geht auf die byzantinische Sitte zurück, Personen von Rang und Würde auf Fussbänken oder Tritten stehen zu lassen. Christus selbst, Maria und Johannes erhalten Schemel unter die Füsse, um dadurch ihre Erhabenheit auszudrücken³⁵⁾. Aus einem solchen Möbel

knieend die Nägel aus den Füßen Christi, während r. ein anderer, bäriger die Hände loslässt. Es sind hier also, wie in dem erwähnten byzantinischen Elfenbeinrelief zu München, die Functionen des N. zwei verschiedenen Personen zugewiesen. Nahe verwandt der Graner und venezianischen Darstellung ist ein Elfenbeinrelief des 14. Jahrh. im Vatican (abgeb. b. Barbier a. a. O. II. tab. 27, 299), wo J. Christum von l. auffängt und N. r. kniet.

34) Giefers a. a. O. p. 85.

35) Ein nach Schönermark um 600 entstandenes, in Wirklichkeit frühromanisches Kruzifix zeigt Christum auf einer Fussbank stehend (Vergl. Zeitschrift für christliche Kunst 1890, Sp. 122). Auf einem italienischen Elfenbeinrelief des 12. Jahrh., das bei der Mailänder Ausstellung 1874 zu sehen war, steht Maria auf einem würfelartigen Schemel. Das schon erwähnte Elfenbeinrelief derselben Zeit im Domschatze zu Hildesheim zeigt Maria auf einem Schemel, der aus 4 gedrehten, schrägen gestellten Füßen und darauf liegendem Kissen besteht, während Johannes auf einem Felsstücke steht. Ein kleines Holzrelief, wahrscheinlich rheinische Arbeit derselben Zeit (abgeb. Gazette archéol. 1883, tab. 17), gibt die Kreuzigungsszene mit Maria, Johannes, Longinus und Stephaton (dem Krieger mit dem Essigschwamme); die vier genannten Personen stehen sämmtlich auf niederen, würfelartigen, auf der Vorderseite mit zwei rechteckigen Ausschnitten versehenen Schemeln. Im 13. Jahrhundert verwandeln sich diese Untersätze bei Maria und Johannes in die knieenden Gestalten des überwundenen Heidenthumes und Judenthumes. Andere hervorragende Personen erhalten namentlich in der monumentalen Plastik

entwickelte sich in frühromanischer Zeit das Suppedaneum, das Fussbrett, welches mit dem Kreuze fest verbunden wurde und vom 12. Jahrh. ab mitunter die Gestalt einer Konsole annimmt. Bei den wirklichen Hinrichtungskreuzen der Römer war dasselbe gar nicht vorhanden, es fehlt auch bei vielen Darstellungen der Kreuzigung, die bis ins 11. Jahrh. reichen³⁶⁾. Selbst auf dem Relief der Externsteine finden wir kein eigentliches Fussbrett, sondern eine leichte Abschrägung und Verbreiterung des unteren Kreuzbalkens, welche bis dicht an den Boden reicht und den beiden Endigungen des Querbalkens entspricht. Das Kreuz erhält dadurch eine ungewöhnliche Form und nähert sich dem sogenannten byzantinischen Kreuze mit verbreiterten Enden; aber das obere Ende des Längsbalkens hat als Abschluss eine Tafel oder besser gesagt, einen zweiten, kleineren Querarm, wie er bei den Krückenkreuzen üblich ist. Auf demselben findet sich nur selten der Titulus aufgeschrieben, auch auf den Externsteinen findet sich von demselben keine Spur, wohl aber sind darin zwei wagerechte Linien vertieft, welche vermuten lassen, dass man dies in späterer Zeit als einen Mangel empfand und einen Titulus anbringen wollte³⁷⁾.

Der naheliegenden Annahme, dass die Stütze, auf der Nicodemus steht, ein Stuhl sei, widerspricht die Form derselben ganz und gar. Bei Kreuzigungsszenen der frühromanischen Zeit finden wir durchweg nur Schemel oder kleine, truhentypische Tritte angewandt, nirgends wirkliche Sitzstühle oder gar Sessel mit Rückenlehnen, denn als solche erscheinen im frühen Mittelalter nur die Thronsessel und Exedren, deren Form uns in zahlreichen Miniaturen erhalten ist. Ihr Aufbau ist meist streng architektonisch: Vier senkrechte Stützen, von denen die beiden rückwärtigen die Lehne bilden und in Knäufe oder Thierköpfe auslaufen, die Seitenlehnen schräge ablaufend. Ein anderer Typus ist in den Faltstühlen repräsentiert, zu

Drachen und andere Thiere unter die Füsse. Besonders häufig tritt dies bei Grabmälern auf, wo bis in die Renaissance hinein Löwen und Hunde als Untersätze beliebt sind, während sie bei Pfeilerfiguren in die Gestalt einer architektonischen Konsole übergehen.

36) Vgl. Otte und aus'm Werth, Zur Ikonographie des Kruzifixes, B. J. 44/45.

37) Das Krückenkreuz erscheint durchweg ohne Titulus in der Aachener Handschrift Otto's I., ferner in der Münchener Handschrift Cim. 58, im Codex Egberti, auf dem Deckel in S. Marco, auf dem Grainer Reliquiar u. a.

denen auch der Sessel Dagoberts zu zählen ist. Ein dritter Typus, für reiche Bronzesessel, wie z. B. der Kaiserstuhl von Goslar, angewendet, lehnt sich in der Rundung von Rück- und Seitenlehne an antike Formen an³⁸⁾. Und nun vergleiche man mit diesen Typen den angeblichen Stuhl auf unserem Relief. Er zeigt im Profil ein nach unten stark verbreitertes Vorderbein, dessen Basis gleichsam aus einer stärkeren Schichtung besteht, die offenbar im Boden wurzelt, während das angebliche volutenförmige Hinterbein nur eben den Boden berührt; eine zweite Volute schwingt sich nach aufwärts, als Rückenlehne so unbequem wie möglich gestaltet. Die sockelartige Schichtung an dem angeblichen Vorderbein entspricht den Verdickungen am unteren Theile von Pflanzendarstellungen in der Kunst des 10. und 11. Jahrh., so z. B. im Codex Vigilanus des Escorial (vollendet 976, Fig. 1 und 2), in den Reliefs der Bernwards-

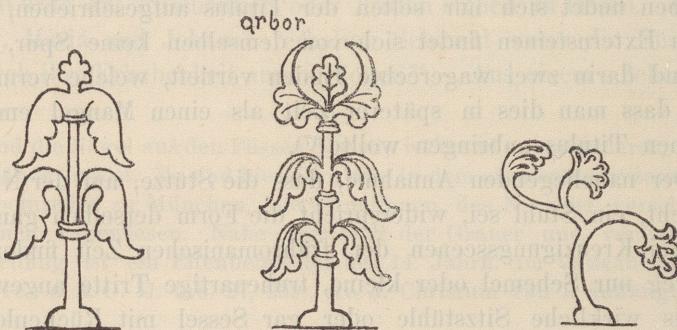


Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

thür zu Hildesheim (Fig. 3), an einem aus Narval geschnittenen Spielsteine des 12. Jahrh. bei Hefner a. a. O. II. tab. 77 (Fig. 4) u. a. Entschieden pflanzenartig ist die obere, an einen Schachtelhalm erinnernde Gliederung, welche auf der Zeichnung bei Dewitz unrichtig wiedergegeben ist und die Form hat, wie sie Fig. 5 zeigt.

38) Vgl. die Sesselformen in der Miniaturhandschrift aus Kloster Altenzell in der Universitäts-Bibl. zu Leipzig (1050–1100, abgeb. b. Hefner a. a. O. I. tab. 58), im Stuttgarter Martyrologium von 1138 (ibd. II. tab. 75) u. a. — Eine der modernen ähnliche Form, bei welcher die Rückenlehne eine leichte Schweifung nach aussen und das Sitzbrett am Ansatz des vorderen Stuhlbeines eine Volute zeigt, findet sich bei der Darstellung des Johannes auf dem Tassilokelche. Es ist jedoch schwer zu sagen, was hier phantastisches Zierwerk und was konstruktive Form ist, da das Niello in bandartig Streifen aufgelöst erscheint. (ibd. I. tab. 8.)

Vor der Biegung und vor der Verästelung befinden sich Wülste, wie man sie namentlich in der Initialornamentik der Zeit, welche Pflanzenmotive verwerthet, an solchen Punkten beobachtet, wo Ranken abzweigen, auch bei Fig. 1, 2, 6 (Ranke vom Elfenbeindeckel eines Evangelieneodex des 10. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek zu Würzburg, abgebildet bei Hefner, a. a. O. I. tab. 33) und Fig. 7 (Ranke von der Bernwardstür). Die Form der beiden Verästelungen entspricht den Blattformen frühromanischer Zeit. Dicht an der Einschnürung setzen zwei kleine Voluten ab, über welche sich der Hauptast hinausschwingt, um sich am Ende gleichfalls zusammenzurollen. Die Innenseite zeigt dicht aneinander gereihte Einkerbungen, wie sie schon an den Blattformen der karolingischen Zeit vorkommen, nur sind sie hier bereits schärfer und zackiger geworden, mit konkaven Abschlüssen nach aussen und



Fig. 5.

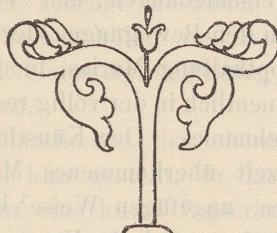


Fig. 4.



Fig. 7.



Fig. 8.



Fig. 6.



Fig. 9.

gegen den Stamm gekehrten Rippen. Die Abzweigung der kleinen Voluten an der Einschnürung gleicht denen auf Fig. 4, 7 und 8. Da die Verwendung naturalistischer Motive, speziell von Pflanzenformen, zur Gestaltung eines Sessels für die frühromanische Zeit eine Anomalie wäre, kann man nicht anders, als auf Goethes Ansicht zurückkommen, dass die Stütze für Nicodemus kein Sessel in Form eines Baumes, sondern ein Baum selbst ist; freilich hat er etwas ungewöhnlich schweres und klotziges, dies erklärt sich aber aus der Ungewöhnlichkeit und dem Unvermögen des Künstlers, in

grossen Verhältnissen zu arbeiten. Was uns in einer Miniatur, in einem Elfenbeinrelief nicht weiter aufgefallen wäre, tritt hier bei der Ausführung in grossem Maassstabe unangenehm hervor. Dass der Baum nur zwei Verästelungen hat, ist nicht ungewöhnlich und auch durch die Raumverhältnisse bedingt, denn weitere paarweise Verästelungen hätten in die Gestalten Johannis und des Nicodemus einschneiden müssen, auch hätte der Baum dadurch etwas zu Spield-ornamentales angenommen, was nicht im Charakter des Reliefs liegt. Wohl aber ist der Mangel an Schwung, die schroffe rechtwinklige Biegung des Stammes auffallend, welche wohl in erster Linie die Beobachter dazu verleitet hat, einen Sessel anzunehmen. Den Bildhauer mag dazu nebenbei wohl das Bestreben veranlasst haben, Nicodemus einen für das Auge möglichst sicheren Stand zu verleihen, in erster Linie aber ist dieselbe auf die Vorliebe für gewaltsame, schroffe Verschiebungen und Verdrehungen zurückzuführen, wie sie auch in den Bewegungen der Personen des Reliefs hervortritt, so in der Kopfhaltung Marias, in der Art wie Johannes die Rechte erhebt und namentlich in der völlig rechtwinkligen Biegung des herabsinkenden Leichnamen. Der Künstler hat hier ein aus Miniaturen der Ottonenzeit überkommenes Motiv des Zusammenknickens in seiner derben, ungefügten Weise bis an die äusserste Grenze getrieben³⁹⁾. Die byzantinische Kunst lässt den Oberkörper

39) Auf dem erwähnten Reliquiar im Domschatze zu Gran sind die Hände Christi vom Kreuzbalken losgelöst, der Oberkörper sinkt nach l., er und der Kopf sind jedoch in Vorderansicht gegeben; der r. Arm hängt kraftlos herunter und wird von Maria umfangen, der l. ist an den Leib gedrückt; die Kniee sind nach r. gewandt, die Beine stehen noch auf dem Fussbrette fest. Aehnlich ist die Stellung auf dem Elfenbeinrelief zu München und dem Buchdeckel der Marcusbibliothek; der Leib ist auf diesem jedoch in den Hüften etwas nach r. ausgebogen, der r. Oberarm platt an die Brust gelegt, der Unterarm wagerecht von Maria gestützt. Im Bamberger Missale A. II. 52, a. d. 10. Jahrh. sinkt Christus nach r.; der bartlose Kopf ist mit dem Nimbus versehen, der Körper von den Hüften bis zu den Knieen mit einem dunkelvioletten Gewande bekleidet. Er wird von Josef an den Hüften aufgefangen. In der Handschrift Kaiser Otto's I. in Aachen sinkt Christus nach l. und wird von Josef an der Brust und unter den Achseln aufgenommen; die Beine sind schräge gestellt, die Füsse bedeckt Nicodemus mit einem Tuche. Aehnlich im Codex Epternacensis und im Codex Egberti. Derber ist das Motiv des Zusammenknickens in den Miniaturen aus der Zeit Heinrich's II. wieder gegeben. In der Münchener Handschrift Cim. 58 Bl. 248b sinkt Christus,

Christi regelmässig vom Querbalken losgelöst erscheinen und nach links hinabsinken, jedoch so, dass Kopf und Oberkörper in Vorderansicht bleiben, während Unterleib und Beine die entgegengesetzte Wendung nach rechts erhalten, wobei oft die Kniee herausgedrückt werden. Diesen Contrapost behält auch die italienische Kunst des frühen Mittelalters bei, die abendländische hingegen vergröbert das Motiv, indem sie — wie in der Aachener Handschrift, im Codex Egberti und Codex Epternacensis — den Leichnam nicht in der Hüfte seitwärts biegt, sondern vorn überhängen lässt und damit auch den Contrapost vermeidet. Die Biegung ist jedoch nirgend so stark, wie an den Externsteinen, selbst nicht in der Münchener Handschrift Cim. 57 aus Heinrich's IV. Zeit, wo das Motiv in Folge der senkrechten Beinstellung an Gewaltsamkeit unserem Relief nahekommt. Die ottonische Kunst bildet den ganzen herabsinkenden Leichnam im Dreiviertel-Profil mit schrägen gestellten Beinen, auf den Externsteinen sinkt der Oberleib völlig rechtwinklig nieder, während die Beine eine leichte Dreiviertelprofilstellung, die sich der Vorderansicht nähert, behalten.

Die übrigen Einzelheiten des oberen Reliefs sind durch die Forschung genügend klar gestellt, so dass ich über dieselben hinweggehen darf. Nur eine kurze Bemerkung über die Personificationen von Sonne und Mond ober den Enden des Querbalkens will

bartlos und bekleidet, nach l., so dass sein Oberkörper mit dem Querbalken parallel ist, während Unterleib und Beine eine schräge Stellung nach r. haben und vom Kreuzbalken, der kein Fussbrett hat, losgelöst sind. Die Arme sinken kraftlos herab. — In der Münchener Handschrift Cim. 57 (abgeb. bei Vöge a. a. O. p. 221) ist die Biegung fast rechtwinklig, da die Beine senkrecht herabhängen. Bei den drei letztgenannten Darstellungen stehen Kopf und Körper im Dreiviertelprofil. Auf dem Relief der Erzthür von St. Zeno und auf dem Reliquienschreine im Germ. Museum aus Maastricht, 11. Jahrh., ist Christus noch beinahe aufrecht und neigt das Haupt leicht nach l. Dort sind noch beide Hände am Querbalken angenagelt, hier nur noch die L., die Rechte ist losgelöst und von Maria aufgenommen; Josef umfasst den Körper oberhalb der Hüften. Auf dem Elfenbeinrelief zu Hannover sinkt der Oberkörper nach r., die Beine stehen senkrecht auf dem Fussbrette. Auf dem zu Hildesheim (12. Jahrh.), sinkt er gleichfalls nach r. und wird von dem auf einer Treppenleiter stehenden Josef aufgefangen. Im Bamberger Missale Ed. III. 8 (12. Jahrh. Ende) sinkt Christus nach l., während die Kniee r. hinausgedrückt sind — der byzantinische Contraposto. Den beiden erstgenannten byzantinischen Arbeiten stehen zwei italienische am nächsten: Das Relief

ich hier noch anfügen. Diese seit dem 6. Jahrh. in der abendländischen Kunst gewöhnlichen Begleiter der Kreuzigung bez. Kreuzabnahme, haben Goethe an ähnliche Darstellungen auf Mithras-Reliefs erinnert und ihn durch seine harmlose Bemerkung darüber unbewusst zum Schöpfer jener Legende gemacht, die seit Braun die Externsteine mit dem Mithraskult in Verbindung bringt und in neuerer Zeit unter den Händen eines phantasievollen Dilettanten geradezu erschreckende Dimensionen angenommen hat. Man hat darüber gestritten, ob Sonne und Mond durch Personen verschiedenen oder des gleichen Geschlechtes dargestellt seien. Giefers nennt beide Kinder, Piper erklärt sie einmal für *μειοάντια*, später die Sonne für weiblich, den Mond für männlich, Schnaase dagegen die Sonne als Knaben. Pipers spätere Ansicht wird u. A. durch ein Elfenbeinrelief in Dresden unterstützt, auf welchem der Geschlechtsunterschied von Sonne und Mond dem deutschen Sprachgebrauche folgt. Gewöhnlich aber ist der lateinische massgebend, so auch auf unserem Relief. Die Sonne, in Knabengestalt, ist mit einem Blumenkranze und Strahlennimbus geschmückt, der Mond durch lang wallendes Haar als weiblich bezeichnet⁴⁰⁾.

Die grösste Schwierigkeit bereitet den Erklärern das untere Relief, weshalb Manche, wie Giefers, es vorzogen, sich mit ihm gar nicht zu befassen. Jahrhunderte hindurch den Unbilden des Wetters und der Zerstörungslust pietätloser Hände preisgegeben, ist dieser, den Sockel des Ganzen bildende Theil erst in neuerer Zeit von einem Gitter umgeben worden und so vor weiteren Zerstörungen einigermaassen geschützt. Die Darstellung ist eigenartig und verräth selbständige Schöpferkraft. (Vgl. Fig. 10.) Mit ziemlicher Deutlichkeit erkennt man trotz der starken Beschädigungen zwei knieende Gestalten, die eine zur Rechten, männlich, bärtig und

in S. Leonardo in Arcetri und die Kreuzabnahme von Benedetto Antelami. Auf ersterem ist der Oberkörper in Vorderansicht gegeben, jedoch der Kopf im Dreiviertelprofil geneigt, der Körper in den Knieen nach r. ausgebogen, so dass eine Verdrehung in den Hüften stattfindet; den r. herabhängenden Arm fasst Maria, den l., der theilweise am Oberkörper anliegt, küsst Johannes. Der Contrapposto ist hier wieder klar ausgesprochen. Auf dem Relief von Benedetto ist der Oberkörper nach r. geneigt, während die Beine senkrecht auf dem Fussbrette stehen.

40) Vgl. Piper, Mythologie der christl. Kunst. II. p. 116. — Ders., Die Abnahme Christi vom Kreuz am Externstein im Evang. Kalender 1856. — Stockbauer a. a. O.

nackt, die andere, zur Linken, weiblich, in ein langes Gewand gekleidet, Haupthaar und Hals mit einem enganliegenden Tuche, gleich dem der Maria auf dem oberen Relief bedeckt. Die Blicke beider Gestalten sind dem oberen Vorgange zugewandt, die Brust und die Arme im Vordergrunde von Schlangenwindungen umgeben, die rückwärtigen Arme in senkrechter Parallelstellung flehend emporgehoben. Vor und zwischen ihnen sind die Reste eines grossen vogelartigen Thieres zu erkennen. Der Bildhauer Ernst v. Bandel, der Schöpfer des Hermannsdenkmals giebt ihm auf seiner bei Massmann a. a. O. und in Bodes Geschichte der deutschen Plastik wiedergegebenen Zeichnung Löwenfüsse und Löwenklauen; die



Fig. 10.

fehlenden Theile ergänzt er so, dass der Hals des vorderen Thieres sich mit den Windungen der Schlange zur Rechten verbindet und auf diese Weise ergiebt sich ihm eine Drachengestalt mit dem Oberkörper eines Löwen, welche mit ihrem langen, schlängenförmigen Halse die männliche Gestalt, Adam, so umwindet, dass ihr Drachenkopf nach rechts hinausragt, während der Schwanz die weibliche Gestalt, Eva, umschlingend, in Windungen nach links endigt. Dewitz hingegen sieht wohl ein, dass der Vorderleib des Thieres nichts Löwenartiges habe, dass zumal die Beine und Füsse die eines Vogels sind und macht zugleich darauf aufmerksam, dass der

Hals des vogelartigen Thieres viel zu dünn gebildet sei, um mit den Windungen der Schlange zur Rechten in Verbindung gebracht werden zu können; er nimmt daher zwei verschiedene Thiere an, einen Vogel und eine Schlange, welche Eva mehrere Male umwende, während sie Adam zwar in ihrer Gewalt habe, ohne ihn jedoch wie Eva zusammenzuschnüren. Rechts hätten wir dann nach D. den Kopf der Schlange (des Paradieses), links deren Ende zu erblicken. In dem zufälligen Umstände, dass Eva von der Schlange stärker umwunden wird als Adam, glaubt er die Absicht des Künstlers erkennen zu sollen, Eva als den Theil, der die grössere Schuld am Stündenfalle trage, auch entsprechend ärger büßen zu lassen. An dieser Tändelei mit einem zufälligen subjectiven Einfalle lässt er sich aber nicht genügen; seine Phantasie geht noch weiter, während er sich bemüht, dem vogelartigen Thiere Namen und Existenzberechtigung zuzuweisen. Er sieht in ihm einen — Pfau, dem die Schlange den Kopf abgebissen haben und ihn nun in ihrem Rachen (rechts) davontragen soll. Durch den toten Vogel hatte angeblich der Künstler die Absicht anzudeuten, dass die Sünde tötet; er wollte den leiblichen Tod in Folge der Sünde versinnlichen, zugleich aber auch die Unsterblichkeit der Seele, denn der Pfau gelte in der altchristlichen Kunst als Symbol des Todes und der Unsterblichkeit, da sein Fleisch unverweslich wäre. Daraus leitet er nun eine Parallelie mit dem Vorgange auf dem oberen Relief ab, wo gleichfalls der leibliche Tod und die Unsterblichkeit der Seele versinnlicht werde. Im Bemühen, Unterstützung für seine gewagte Annahme herbeizuholen, versteigt sich D. bis ins mohammedanische Paradies. Ich will ihm dahin nicht nachfolgen, sondern zur Kennzeichnung seiner Beweisführung nur folgende Stelle anführen. In einer Zürcher Handschrift des 12. Jahrh. liest er: „*Voce satan, plume seraphin, cervice draconem, grossu furtivo, designat pavo latronem.*“ Und im Freydank: „Der phäwe diebes sliche hat, tiuwels stimme und engels whât.“ Das deutet doch wohl auf Charakteranlagen des Pfaues, die mit denen der Paradiesschlange verzweifelte Aehnlichkeit haben. Doch D. zieht aus den Sprüchen getrost die Lehre: „Der lebende Pfau ist also ein Bild der Menschen auf Erden.“

Wenn der Künstler einen Pfau hätte darstellen wollen, so wäre es ihm, dem in der Katakombenkunst und auf altchristlichen Sarkophagen angewandten Typus folgend, ein Leichtes gewesen, ihn als solchen zu kennzeichnen, zumal in der Vorderansicht. Von

einem Pfauenrade findet sich auf dem Relief keine Spur, ebenso wenig vermag ich in dem Rachen der Schlange rechts einen Pfauenkopf zu erkennen, denn was D. für den Schnabel und die herabhängenden Halsfedern des Pfaues hält, sind nichts als horn- bez. bartartige Auswüchse des Schlangen- oder Drachenkopfes⁴¹⁾. Die richtige Erklärung ergibt sich durch die Ergänzung der durch gewaltsame Zerstörung entstandenen Lücke zwischen a und b, auf welche Dewitz verzichtet, da er keine anzugeben weiss und nicht in den oben angeführten Fehler Massmanns, bez. Bandels verfallen will. Hier sass der Kopf des Vogels, welchen D. in den Rachen der Schlange verlegt, an dem Halse fest und biss in den Körper Adams. Der Leib dieses Vogels, von welchem bei c und d auch die Ansätze der zusammengefalteten Flügel noch deutlich sichtbar sind, setzt sich in zwei schlängenartigen Schweifen fort, welche das Menschenpaar umwinden und an beiden Enden rechts und links mit phantastisch missgestalteten Köpfen versehen sind. An dem Kopfe rechts sowohl, wie an dem kleineren zur Linken fallen die lang emporstehenden Ohren auf; die Schlange zur Rechten hat ausserdem auf dem Rücken Auswüchse in der Art eines Drachenkammes.

Die beiden Schlangen und der Vogel bilden ein einziges, dreiköpfiges Ungeheuer, den *τρικεφαλος Βεκτεβούλ* des Eusebius v. Alexandrien. Dieser Kirchenschriftsteller des 6. Jahrh. erzählt, der Teufel hätte sich, entsetzt über die Wunder der Kreuzigung zu

41) Der Pfau ist übrigens nicht eine Entdeckung Dewitz', sondern dem phantasiereichen G. B. A. Schierenberg zu verdanken, welcher ihn auf den Sternenkultus bezieht, der nach seiner Behauptung auf den „Ex-Sternsteinen“ seinen Sitz hatte!

42) Piper a. a. O. I. p. 403. Eine Mischung antiker Elemente mit christlichen bietet der Cerberus in der Eneis des Heinrich v. Veldeke in der Berliner kgl. Bibl. Er hat scharfe Krallen an den Pfoten, einen Schwanz, der in einen Schlangenkopf ausläuft, und 3 menschliche Köpfe. Dreiköpfig ist auch Dante's Cerberus und der im Triumphe des Todes im Campo Santo zu Pisa. Zu den 3 Köpfen, von denen der mittlere beinahe menschlich aussieht, hat ihm der Künstler überdies Flügel gegeben. Er steht aufrecht auf den Hinterbeinen, verschlingt mit dem mittleren Rachen einen Menschen und hat noch zwei andere gepackt. Vgl. Carl Meyer, Der griechische Mythus in d. Kunstwerken d. Mittelalters, Repert. f. Kunstw. XII. p. 159 ff. — In Frankreich finden sich nach Didron (Note 2 zu pag. 105 von Schäfer's Ausg. d. Malerbüches v. B. Athos) Beispiele dreiköpfiger Darstellungen a. d. frühen Mittelalter, so zu St. Bazile von Etampes, Skulptur d. 12. Jahrh.

Hades hinabgeflüchtet und diesen bewogen, seine Thore zu schliessen, damit Christus nicht bei ihm eindringe. Hades redet dabei den Teufel mit obiger Bezeichnung an. Derselbe Ausdruck (triceps Beelzebub) kehrt in zwei lateinischen Handschriften eines apokryphen Evangeliums wieder (Thilo, cod. apokr. N. T. I p. 729 not.) Sonst finden sich auch noch, gleichfalls an antike Vorstellungen anknüpfend, die Bezeichnungen Cerberus und Hydra, beide mit dem Begriffe der Vielköpfigkeit.

Die bildende Kunst des frühen Mittelalters fusst im Allgemeinen bei den Darstellungen der Teufel auf der bekannten Stelle Psalm 91, 31 der Vulgata, wo von dem Schutze der Frommen durch den Herrn und seine Engel gehandelt wird: „Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculeabis leonem et Draconem.“ Alle vier hier genannten Thiere wurden als Personificationen des Bösen aufgefasst und von der Kunst als vier verschiedene Typen behandelt. Den Aspis bildete man nach Psalm 57, 5: „Furor illis (sc. peccatoribus) secundum similitudinem serpentis sicut aspides surdae et obturantis aures suas“ und gab ihm einen Schlangenschweif, hundeartigen Kopf und lange Ohren; das rechte Ohr legt er auf die Erde und steckt in das linke das Ende seines Schweifes. Den Basilisk dachte man sich entstanden aus dem Ei, das ein alter Hahn gelegt und gab ihm die Gestalt eines solchen, jedoch mit einem Schlangenschweif und einer Krone auf dem Haupte, denn er ist der König der Schlangen und trägt seinen Namen von *βασιλεύς*⁴³⁾. Plinius bemerkt, dass er sich nicht, wie andere Schlangen fortringe, sondern gerade und aufrecht unter ihnen einherschreite. Solinus berichtet dasselbe und Albertus Magnus sagt (de animalibus lib. 25), dass einige Autoren gewissen Gattungen der Basiliken die Flugkraft zutheilen. Vincenz von Beauvais schildert ihn als Hahn mit dem Körper einer Natter. Den Drachen bildete man als Schlange, mit plattem Kopfe, tief gespaltenem Rachen, oft nach den Beschreibungen bei Isidorus von Pelusium und Albertus Magnus mit Flügeln und Tatzen. Diese drei Fabelthiere, die wir schon bei antiken Schriftstellern (ausser Plinius und Solinus noch bei Gallienus und Avicennus) finden

43) Er wird auch Regulus genannt. Im cod. Vatic. Palat. 833 heisst es, die Worte des Psalmisten variirend: *Filius ecce Dei conculeat colla leonis, quem metuunt Regulus, aspis et ipse draco.* Vgl. Dümmler, poetae lat. aevi carolini.

werden im Verein mit dem Löwen im Mittelalter zu Hauptvertretern der bösen Gewalten, zum Tetramorphos des Bösen und von der Kunst in verschiedenen Variationen und Combinationen angewandt. Alle genannten Arten finden sich vereint auf dem Sockel der Christusstatue am Portale der Kathedrale von Amiens, wo sie mit Anspielung auf die Worte des Psalmisten von dem Erlöser mit Füßen getreten werden. Der Basilisk erscheint hier deutlich als Hahn, jedoch mit Schuppen anstatt der Federn bekleidet. Die Vereinigung aller vier Arten auf einem Bilde ist selten, die charakteristischen Merkmale sind nicht immer scharf ausgeprägt und der Phantasie der Künstler, die in solchen Dingen unerschöpflich war, unterworfen⁴⁴⁾. So geben sie

44) Vgl. A. Reichenasperger, Kölner Domblatt 1845. Nr. 12. — Bullet. monum. VII. p. 145 ff. — Die Verbindung von Hahn und Schlange ist eine Erfindung der Gnostiker. Auf Abraxasgemmen erscheint oft die Gestalt des Phanes, des urweltlichen Lichtwesens in der orphischen Götterlehre des griechischen Mythos, des Vaters aller Götter. Er hat den Oberleib eines Mannes mit Hahnenkopf und 2 Schlangenfüßen, welche oft in Schlangenköpfe auslaufen und hält in der einen Hand eine Geissel, in der anderen einen Schild. Vgl. Bellermann, Versuch über die Gemmen der Alten mit dem Abraxasbilde, 1817. — Rollet, a. a. O. p. 322. — Die berühmte Skulptur an der Kathedrale von Amiens hat ihr Vorbild schon im christlichen Alterthume. Auf einer Lampe des 5. Jahrh. steht Christus, mit der Kreuzeslanze einer Schlange den Rachen durchbohrend — auf der einen Seite erscheint der Basilisk — soweit bei der Kleinheit der Darstellung kenntlich — mit emporgerichtetem, dickgeschwollenem Oberleibe, einem Kamm auf dem Scheitel und Schlangenschweif; auf der anderen windet sich ein viperartiges Thier, der Aspis; unten der Löwe. Abb. bei Kraus a. a. O. II. p. 734. — Auf einem italienischen Elfenbeinrelief des 10. Jahrh. (abgeb. bei Didron, p. 302) tritt Christus auf den Löwen und den Drachen; dieser in Form einer langgeschwänzten Eidechse, ihm zur Seite der Aspis in Schlangenform und der Basilisk, natürlich gebildet. Ausdrücklich durch die Aufschrift Basilisk bezeichnet findet sich die Combination von Hahn und Schlange auf einem Bilde des 12. Jahrh. in der Kirche zu St. Foi (abgeb. bei Caumont, hist. de l'archit. religieuse, Paris 1841 p. XV. add.). Den ganzen Tetramorphos des Bösen vereinigt die Federzeichnung der Kreuzigung im Codex „De laudibus Crucis“ aus dem St. Emmeranskloster in Regensburg in der Münchener Bibl., 12. Jahrh. Der Längsbalken des Kreuzes durchbohrt hier vier über einander angeordnete Thiere, die durch Beischriften als Löwe, Drache, Basilisk und Schlange bezeichnet sind. Vgl. Stockbauer, a. a. O. Auf dem romanischen Portale zu Remagen erscheint der Basilisk als Hahn mit gekröntem männlichen Kopfe und Schlangenschweif. Vgl. Braun, Bonner Winkelmannsprogramm 1859. Ein Basilisk mit Hahnenkörper, Schlangenschweif

dem Basilisken z. B. mitunter einen Menschenkopf mit Krone, um seine königliche Würde recht deutlich auszudrücken; oft nähert er sich der Gestalt des Drachen, indem man die Beine stärker bildet und seinen Hals verlängert, wobei jedoch der Kopf den vogelartigen Charakter und den Hahnenkamm behält, wenn auch letzterer meist weit von Naturwahrheit entfernt ist. Am phantastischesten sind die verschiedenen Combinationen des Tetramorphos des Bösen am Fusse der romanischen Ceroferarien verwendet, wo sie die lichtscheuen Elemente, die Träger des negativen Principes versinnlichen. Aus der Antike herübergewonnen, welche einander zugekehrte Greife, in Schlangen endigende Drachen rein ornamental, ohne symbolische Bedeutung auf Kandelaberfüßen verwendet hatte, wurden sie von der romanischen Kunst mit menschlichen Gestalten in Verbindung gebracht und daraus entstanden Drachenreiter, Kämpfe zwischen Unholden, zwischen Menschen und Fabelthieren, die sie bedrohen, umwinden, zu verschlingen oder zu beissen suchen⁴⁵⁾. Das Licht und der aus diesen Kampfgruppen frei emporragende Leuchterschaft wurden auf Christus als den Erleuchter der Welt, den Besieger der Finsterniss gedeutet, deren Repräsentanten den Fuss umgeben und damit derselbe Gedanke zum Ausdruck gebracht, wie auf der Skulptur des Portales von Amiens, aber auch auf dem Relief der

und gekröntem Menschenkopfe findet sich auf einer Skulptur in St. Savin (Vienne). Vgl. Auber, a. a. O. III. p. 465 f. — Auf einem Glasgemälde der Kathedrale von Tours (13. Jh.), welches die Kreuzigung mit ihren testamentarischen Vorbildern enthält, findet sich Moses mit der ehernen Schlange in Gestalt des Basiliken; dieser sitzt als Hahn auf einer Säule, die er mit seinem Schlangenschweife umwindet. Abb. bei Piper im Evang. Kalender 1857 p. 50. Dasselbe auf einem Glasgemälde in Le Mans, abgeb. bei Cahier, nouveaux mélanges d'archéol. Paris 1874, p. 97. Basiliken- oder drachenartig ist auch die Figur, die im Vereine mit einem Löwen unter den Füssen des Pfalzgrafen Heinrich auf dem Grabmale der Abteikirche zu Laach ruht (Ende des 13. Jahrh.). Der Kopf derselben ist verstümmelt, wohl aber kann man den Vogelleib mit Flügeln, Vogelbeine mit 3 Krallen und den Schlangenschweif unterscheiden. Einen Basilisk darf man wohl auch in der linken Eckfigur eines romanischen Reliefs im Trierer Museum von der Burg zu Mürlenbach (abgeb. im Corresp.-Bl. d. Westd. Z. f. G. u. K. 1884, p. 187) erkennen. Er hat einen geschnäbelten Kopf, spitze, aufrechtstehende Ohren, Flügel, Vogelfüsse und Schlangenschweif. In der r. Ecke ein ähnliches Fabelthier, mit Hundekopf, Flügeln, Löwenfüßen und Schlangenschweif, also ein Drache.

45) Vgl. A. Springer, ikonogr. Studien. Mitth. d. C. C. 1860, p. 309 ff.

Externsteine. Oben triumphirt Christus durch seinen Opfertod über die Erbsünde, die Stunde ist gekommen, in welcher er die Pforten der Vorhölle mit der Kreuzesfahne aufstossen wird, um der Menschheit Erlösung zu bringen; unten umschlingt der Dämon des Bösen in ohnmächtiger Wuth das erste Menschenpaar, das vertrauend und dankend zu dem Erlöser emporblickt⁴⁶⁾. Der *τριπεραλος Βεβλεβονλ* des Eusebius ist der Gestalt des Basiliken angepasst worden; sein Vorderleib ist der eines Hahnes, „er schreitet gerade und aufrecht einher“, seine Flügel sind an den Leib geschlossen, sein langer schlängenartiger Hals biegt sich unter Adams Arm hindurch nach abwärts, der jetzt abgestossene Kopf biss in dessen Körper und ragte, wie viele andere Theile des Reliefs ursprünglich stark über die Fläche hinaus; vielleicht trug er auch eine Krone. An die antiken Vorstellungen des Cerberus anknüpfend, gewann der Schöpfer des Reliefs zugleich eine symmetrische Kunstform, indem er den Basilisk in zwei, anstatt in eine Schlange ausgehen liess, die sich nach beiden Seiten fortringeln und so die Basis des oberen Reliefs konsolartig verstärken konnte. Die Schlangen enden in Köpfen mit den langen Ohren des Aspis — eine Häufung diabolischer Motive, welche wohl geeignet war, das Ungeheuer als den teuflischesten aller Teufel erscheinen zu lassen.

Der ideelle Zusammenhang der oberen mit der unteren Gruppe des Reliefs wird verstärkt durch die lokale Vermittlung derselben, welche in zwei Legenden gegeben ist, in der schon bei Origenes vorhandenen, der zufolge sich Adams Grab auf Golgatha unter dem Kreuze Christi befand, andererseits in der Sage, dass das Kreuz aus dem paradiesischen Lebensbaume gefertigt worden sei. Erstere ist in verschiedenen Varianten vorhanden u. A. in der *legenda aurea* des Jacobus a Voragine in der Fassung, dass nach der Sintfluth die Gebeine Adams von Noë unter die drei Söhne vertheilt wurden; den Kopf habe Sem bekommen und ihn auf Golgatha begraben. Daher die oft vorkommende Darstellung eines menschlichen

46) Bei Kirchenschriftstellern des 4. u. 5. Jahrh. entwickelt sich das Kreuz zu einem Sinnbilde des Universums. Julius Firmicus Maternus (*de errore profan. rel. cap. 22*) erklärt die Querarme für Ost und West, den Längsbalken für Himmel und Erde. Vgl. Zestermann, das Kreuz Christi, p. 31. — Oben im Himmel erblicken wir Gott, Sonne und Mond, unten im Abgrunde die Vorhölle mit dem bösen, Adam und Eva umschlingenden Dämon.

Kopfes unter dem Kreuze, der sich später in einen Totenkopf verwandelt. Von Eva spricht die Sage nicht, welche besonders in der Zeit der ersten Kreuzzüge blühte⁴⁷⁾. Man hatte damals, wie der Mönch Epiphanius bezeugt, auf Golgatha eine Adamskapelle errichtet, an derselben Stelle, wo er durch Christi Blut wieder erweckt worden sein soll⁴⁸⁾. Eine Verbindung dieser Sage mit der

47) Gleichwohl erscheint sie mit Adam oft unter dem Kreuze; dann sind es nicht sowohl die Leiber der ersten Eltern im Grabe, die dargestellt sind, sondern ihre Seelen in der Vorhölle, auch wenn sie über der Erde, am Fusse des Kreuzbalkens erscheinen. Garucci bildet in der *storia dell' arte ital. pitt.* VI. tab. 434—435 mehrere flachrunde Fläschchen zur Aufbewahrung des h. Oeles aus Jerusalem ab. Auf sechs derselben befinden sich Darstellungen der Kreuzigung mit den beiden Schächern. Das mittlere Kreuz hat lateinische Form, darüber schwebt das Brustbild Christi. Nur einmal ist der Erlöser in ganzer Gestalt gegeben; er hat den Kreuznimbus und steht auf dem Boden mit wagerecht ausgestreckten Armen, jedoch ohne Kreuzbalken, so dass seine Stellung selbst ein Kreuz bildet. Auf allen Stücken sind jedoch die Schächer an Kreuzen befestigt. Am Fuss des mittleren Kreuzbalkens knieen Adam und Eva mit betend ausgestreckten Händen. Sie sind nur einmal nackt, sonst trägt A. einen Lendenschurz, E. ein langes Gewand, oder beide Lendenschürze. Die Erscheinung einer in ein langes Gewand gekleideten Eva kommt also nicht bei den Externsteinen vereinzelt vor. — A. und E. knieen vor einem ganz aus Blumen gebildeten Kreuze in Monza (vgl. Millin, Lombard. I. 603); ebenso in den Miniaturen des Herrad von Landsberg und auf einem Elfenbeinrelief im Dresdener Museum (abgeb. b. Dewitz a. a. O. tab. 12, Fig. 4). Der Kopf Adams kommt unter dem Kreuze vor auf einem Kruzifixe des National-Museums zu München, einer Elfenbeintafel des christlichen Museums im Vatican, einem Kruzifixe zu Inichen im Tyrol u. a. (vgl. Otte und aus'm Werth a. a. O.). Als Büste erscheint Adam unter dem Kreuze im Cod. Nr. 142 A. 124 des Trierer Domes (um 1200, wohl in Paderborn geschrieben. Vgl. Beissel in d. Zeitschr. f. christl. K. I. sp. 133 ff. mit Abbildung). Gewöhnlich erscheint er in Halbfigur aus dem Grabe auferstehend: Auf einem Vortragekreuz d. 12. Jh. und einer Limusiner Emailplatte ders. Zeit im Germanischen Museum, auf einem emaill. Buchdeckel der Sammlung Wallerstein in Schloss Maichingen (11. Jh.), einem Elfenbeinrelief, welches den Deckel eines Evangelienkodeks verziert (abgeb. bei Hefner I. tab. 55, rheinisch, 12. Jh., u. A.). Durch Christi Blut wird A. auferweckt auf einem Glasfenster der Kathedrale von Beauvais (Didron, manuel p. 197). In der Kreuzigungsgruppe von Wechselburg fängt er das Blut in einem Kelche auf. Mitunter steht der Kelch zur Aufnahme von Christi Blut allein unter dem Kreuze. — In einer Abdinghofer Handschrift, jetzt in der Kasseler Bibl. Th. fol. 60, gleichen Ursprungs mit unserem Relief, doch älter, noch vor Meinwerk's Tode (1036) entstanden, windet sich am Längsbalken die Schlange empor, während die Terra, auf dem Boden sitzend, einen kleinen nackten Menschen zum Kreuze emporhebt. Es ist Adam als Vertreter des erlösten Menschengeschlechtes, jedoch losgelöst von der Legende. (Vgl. Janitschek, G. d. D. Malerei p. 100.)

48) Vgl. Piper im evang. Kalender 1861, p. 23.

vom Lebensbaum stellt die von Cornelius a lapide in Genes. II. 9 gegebene Version dar, nach der Adam einen Kern des Apfels aus dem Paradiese mitnahm und ihn im Munde behielt, als er starb. Aus seinem Grabe erwuchs nun der Baum, der das Holz zum Kreuze Christi lieferte, der neue Baum des Lebens, aus dem Baume der Erkenntniss. Der ursprüngliche paradiesische Lebensbaum ist von dem Baume der Erkenntniss verschieden; Adam und Eva wurden aus dem Paradies vertrieben, damit sie nicht auch noch von ersterem, dessen Früche nur für die Seligen und Reinen reifen, essen sollten. Erst mit dem 8. Jahrh. suchten namentlich die abendländischen Kirchenschriftsteller, beide mit einander zu verschmelzen und einen genealogischen Zusammenhang zwischen dem Kreuze und ihnen herzustellen⁴⁹⁾; das Anbringen der Schlange oder des Drachen am Ende des Längsbalkens beruht auf dieser Cumulirung vom Baume des Lebens und jenem der Erkenntniss⁵⁰⁾.

49) Vgl. Hofmann, Apokr. 430. Menzel, Symbolik, I. p. 114. — Nach der Legenda aurea nahm Adam einen Zweig vom Baum des Lebens aus dem Paradiese mit, Seth pflanzte denselben ein und es erwuchsen daraus 3 Stämme, die zu einem verschmolzen. Moses brach davon seinen Stab, Salomo liess den Baum fällen, um ihn als Säule zu seinem Palast zu benutzen, aber er blieb entweder zu kurz oder zu lang, so viel man ihn auch bearbeitete. Später zimmerte man daraus das Kreuz Christi. (Menzel a. a. O. I. 511.) Eine andere Sage lässt Seth 3 Samenkörner aus dem Paradiese erhalten und an verschiedenen Orten einpflanzen, aus denen dann der dreifache Wunderbaum des Kreuzes entsteht. (Vgl. Zöckler, das Kreuz Christi. Gütersloh, 1875.) Eine directe genealogische Ableitung des Kreuzes vom Baume der Erkenntniss ist in dem oben angeführten Versus des Cornelius a lapide ausgedrückt. — Diese Legendenbildung blühte am meisten im Zeitalter der Kreuzzüge, in welchem das Relief der Externsteine entstand. Früher war das Kreuz mit dem Baume der Erkenntniss, wenn auch nicht in genealogischen Zusammenhang, so doch in Parallele gebracht worden. In Alcuins carmen 109 z. B. heisst es:

Per tactum ligni paradisum clauerat Adam,

Perque crucis lignum Christus reseravit Olympum.

Ein Versus super crucem aus karoling. Zeit, im Appendix ad carm. Petri et Pauli Nr. 48 lautet:

Adam per lignum mortem deduxit in orbem,

Per lignum pepulit Christus ab orbe necem.

(Vgl. J. v. Schlosser, Schriftquellen z. G. d. Karol. Kunst, Wien 1892, p. 358.) Im Verfolge dieses Zusammenhangs gelangte man im 12. Jahrh. zum vegetativen Kreuze.

50) Die Schlange findet sich schon in karoling. Zeit häufig am Kreuzesende. Vgl. Vöge, a. a. O. p. 115 not. 9. Ausser den dort angeführten Beispielen noch im Enchiridion precationum Karls d. Kahlen zu Paris, im Sacramentarium zu Metz; später auf dem Deckel eines Evan-

Abgesehen von seinem ikonographischen Gehalt fällt das Relief durch seine ungewöhnliche Grösse auf. Diese hat freilich die Technik nicht gerade günstig beeinflusst, denn die Arbeit ist sorgfältig, jedoch unsicher, man merkt, dass es dem Künstler an gleichartigen Vorbildern fehlte. Zu grösseren Steinarbeiten gab die frühromanische Architektur noch wenig Gelegenheit, der Plastiker konnte seinen Stil nur an Elfenbeinarbeiten und Goldschmiedewerken bilden, bei denen es ja nicht an leicht einführbaren Vorbildern fehlte. Die wenigen grösseren plastischen Werke des 11. Jahrh. in Deutschland zeigen denn auch mehr oder weniger ihre Abhängigkeit von der Kleinplastik, wenn sie nicht etwa, wie z. B. die Skulpturen an der Stiftskirche von Andlau schlecht und recht in Relief übertragene Miniaturmalereien sind; solche waren es auch, die Bernward von Hildesheim beim Gusse seiner Bronzethüren und seiner Säule vorlagen⁵¹⁾. Ein direktes Vorbild aus dem Gebiete der Miniaturmalerei und der Kleinplastik ist für unser Relief nicht nachzuweisen; im Allgemeinen folgt die Composition dem Schema, welches im 11. Jahrh. feststeht, ist aber in sehr wichtigen Einzelheiten (der segnende Gott, Nicodemus, unteres Relief) selbständige. In der Bildung des herabsinkenden Leichnames folgt der Künstler in übertreibender Weise einem Typus aus ottonischer Zeit, welcher von der nachkarolingischen Kunst in Deutschland im Gegensatze zu dem byzantinischen festgehalten wird. Aber es ist unwahrscheinlich, dass der Künstler

geliars aus der Zeit Heinrichs IX. in München, Staatsbibl., abgeb. bei Förster (grosser Drache mit offenem Rachen). Das Elfenbeinrelief auf dem Deckel eines Evangelienkodeks im Darmstädter Museum (rheinisch, 11. Jahrh., abgeb. bei Hefner a. a. O. I. tab. 55) zeigt unter dem Fussbrette einen Kelch, darunter einen Drachen mit Hundekopf und Schlangenschweif und Adam, aus dem Grabe auferstehend. Eine andere, ebenda selbst befindliche Elfenbeintafel auf dem Deckel eines Evangelienkodeks aus Trier (? 12. Jahrh.) hat unter dem Fussbrett einen geflügelten Drachen mit senkrecht emporgestrecktem, hundeartigem Kopfe, umgelegten Ohren und geringeltem Schlangenschweife. Aehnliches auf einem Elfenbeinrelief des 11. Jahrh. im Kunstgewerbemuseum zu Köln. Das Motiv ist auch in der byzantinischen Kunst heimisch, wie die sog. Athoskreuze beweisen. Vgl. Dobbert, Lützow'sche Zeitschr. 1871, p. 87. — Auf Münzen der constantinischen Zeit erscheint der Drache vom Labarum durchbohrt.

51) Ueber den Einfluss der Miniaturmalerei auf die Plastik vgl.: Springer, Die deutsche Kunst im 10. Jahrh. Westdeutsche Zeitschr. f. G. u. K. III. p. 201 ff.

bei der Aufgabe, ein Bild in dem lebenden Stein zu schaffen, ganz auf sich allein angewiesen war; ich möchte vielmehr glauben, dass er am Rhein römische Mithräen gesehen hat, oder ähnliche Grottenheiligtümer mit Felsenreliefs, wobei ich freilich die Annahme, dass er an den Externsteinen selbst etwas derartiges vorgefunden hat, nicht theile. Die Technik des Reliefs erinnert an römische Steinarbeiten. Die natürliche Gestaltung des Felsens, der nicht ganz senkrecht abfällt, sondern nach unten vorspringt, ist bei der Bearbeitung in Rechnung gezogen und der Grund, auf welchem sich die Figuren erheben, ungleichmässig vertieft. Die Vorliebe daftür, einzelne Theile sehr stark, mitunter ganz frei hervortreten zu lassen, hat der Künstler mit Bernward von Hildesheim gemein, der seinerseits ja die spätömische Relief-Technik in Rom selbst studirt hat. Die oberen Theile sind ziemlich flach gehalten, während die unteren, namentlich die Sockelgruppe, bis zu 24 cm. vorspringen, was offenbar damit zusammenhängt, dass die Gestaltung des Felsens an den unteren Theilen dem Künstler eine vollere plastische Behandlung nahelegte, um eine möglichst senkrechte Bildfläche zu erzielen. Einzelne Theile, wie die Beine Josefs, der linke Arm Adams, der rechte Evas, der Kopf des Basiliken und einzelne Windungen der Schlangenfortsätze ragten ganz aus der Fläche heraus, andere, wie der Kopf der Seele auf dem Arme Gottes, der des Johannes, die Beine des Nicodemus, sprangen in starkem Relief vor. Die Köpfe zeigen, soweit sie vorhanden sind, geradlinige flache Formen, Glotzäugen, die Haarparthien sind sorgfältig abgetheilt und leicht gewellt, theilweise an den Enden geringelt. In den Proportionen der Gestalten lassen sich deutlich zwei Typen unterscheiden; die h. Personen, der Gekreuzigte, Maria und Johannes sind langgestreckt, Josef und Nicodemus kürzer und gedrungener. Auch in der Tracht treten zwei verschiedenartige Elemente auf; sie ist bei Gott Vater und Johannes die antike, bei Maria, Josef, Nicodemus und Eva die heimische. Lübke sieht in dieser Mischung einen Beweis für das Erwachen des germanischen Bewusstseins in der Kunst, wobei er, wie erwähnt, Josef und Nicodemus römische Tracht beilegt. Wenn letzteres richtig wäre, müsste es verwunderlich erscheinen, dass der Künstler bei profanen Personen, denen die Tradition keinen bestimmten Typus vorschrieb, auf fremde Vorbilder zurückgriff, während er Maria, deren Tracht von der altchristlichen Zeit her feststand, zu einer deutschen Frauengestalt mache. Der Neuerer wählt sich ja

doch naturgemäss in erster Linie die profanen Personen, welche keinen durch Tradition geheiligen Typus besitzen, um denselben seinen nationalen und individuellen Charakter aufzuprägen. Ich möchte daher umgekehrt lieber auf das Eindringen fremder Elemente in die heimische Kunstweise schliessen. Der Schöpfer des Bildwerkes steht noch mit einem Fusse in jener naiven Kunstweise der ottonischen Zeit, welche ihren Hauptsitz in Sachsen, zumal in Hildesheim hatte; ihr sind die kurzen gedrungenen Gestalten eigenthümlich, die grossen Köpfe und plumpen Füsse, die Uebertreibungen in den Geberden und im Ausdrucke. Dieser Typus ist nicht von Bernward erfunden worden; jede primitive Kunst, auch die archaische Kunst der Griechen liebt übermässige Hervorhebung des Kopfes und der Extremitäten bei kurzen und starken Proportionen des Körpers und selbst die karolingischen und die rheinischen Arbeiten des 10. und 11. Jahrh. zeigen, soferne sie nicht auf directer Nachbildung antiker oder frühchristlicher Vorbilder beruhen, ähnliche Eigenthümlichkeiten⁵²⁾. In diesen naiven heimischen Stil werden fremdartige Elemente hineingetragen, welche auf antiken Ursprung zurückgehen. Die Vermittlung derselben wurde früher ganz allgemein der byzantinischen Kleinkunst zugeschrieben, während man ihr gegenwärtig nur eine verhältnismässig geringe Einwirkung auf die abendländische Kunst zuweist, welche deren naturgemässen Entwicklung nicht unterbrach. Es ist hier nicht der Ort, auf die sog. byzantinische Frage näher einzugehen, welche in Bezug auf die Plastik leider noch nicht so gründlich untersucht ist, wie bei der Miniaturmalerei. Einige Forscher, wie Beissel verfallen in das entgegengesetzte Extrem, indem sie allen und jeden byzantinischen Einfluss auf die abendländische Kunst leugnen. Damit sind die zahlreichen Fälle von directer Nachbildung byzantinischer Elfenbeinschnitzwerke durch deutsche Künstler, sowie die Nachahmung byzantinischer Miniaturen, die Vöge in deutschen Handschriften des 10. Jahrh. nachweist, schwer zu vereinen⁵³⁾. Zur Verbesserung des in nach-karolingischer Zeit etwas verwilderten heimischen Stiles, zum Wiederaufleben der antiken Elemente werden neben karolingischen und altchristlichen auch byzantinische Muster mitgewirkt haben. Dabei

52) Vgl. Bode, Gesch. d. D. Plastik. Noch im 12. Jahrh. tritt dieser Stil in den Holzreliefs der Thür von St. Maria im Capitol zu Köln auf.

53) Beissel, Aachener Handschrift p. 106. Vgl. hiezu Vöge a. a. O.

ist freilich nicht zu übersehen, dass die Aufgaben, welche die Porträtbildnerei von der Zeit Heinrichs II. an der Plastik stellte, wesentlich dazu beigetragen haben, die Verhältnisse der Gestalten schlanker, die Bewegungen gemessener, die Haltung würdevoller zu machen; es bleiben aber als Erbe der alten naiven Weise die Glotzaugen noch übrig, die starre Leere im Ausdrucke, die plumpen Hände und Füsse⁵⁴⁾. Unser Relief fällt in jene Uebergangszeit, in

54) In die nämliche Entwicklungsperiode wie unser Relief fallen die bronzenen Grabplatte Rudolf's von Schwaben im Dome zu Merseburg (wohl bald nach dem Tode desselben 1080 ausgeführt), die des Erzbischofs Giseler im Dome zu Magdeburg, das sog. Grabmal Wittekinds in Engern, zwei Holzfiguren Mariae und Johannis von einem Triumphkreuze aus Inichen in Tyrol, im Museum W.-R. in Köln u. A. Bei allen finden wir denselben Typus: Leere schematische Köpfe mit Glotzaugen, langgestreckten Körperbau, Häufung dünner paralleler Falten, grosse, auswärts gestellte und nach unten herabhängende Füsse. Die Grabplatte Wittekind's bildet Hefner a. a. O. II. t. 101 ab, jedoch in sehr freier Weise und mit wiederhergestellter Bemalung, die jetzt bis auf einige kaum erkennbare Spuren verschwunden ist. Es ist eine langgestreckte Gestalt mit bartlosem, leerem Kopfe, die starren Glotzaugen mit Löchern versehen, in welchen früher Augensterne aus Metall oder farbigem Stein eingefügt waren. Die Krone ist rund und mit Spangen verziert, wie die Rudolfs von Schwaben. In der l. Hand hält er ein Szepter, die R. segnet nach dem sog. byzantinischen Ritus. Der Krönungsmantel und das lange Untergewand sind in dünne Vertikalfalten gelegt; am Saume, sowie auf der Krone befinden sich Löcher zum Einsetzen von Glasflüssen oder Metallstücken, wie auch auf der Merseburger Grabplatte. Die mit dem Unterbau aus der Renaissancezeit stammende Umschrift bezeichnet das Werk als Grabmal Wittekind's. Daran ist freilich nicht zu denken. Hefner hält es für den Rest einer fortlaufenden Reihe von alttestamentarischen Fürstenbildern, die einst eine Empore geschmückt haben könnte und versetzt es in das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jahrh. Der Vergleich mit den obenwähnten Bildwerken spricht jedoch für eine frühere Entstehungszeit, etwa die Mitte des 12. Jahrh. Wir finden somit in der Nachbarschaft der Externsteine ein Werk derselben Kunstepocha, das zwar grössere technische Sicherheit bei der Bewältigung des einfacheren Vorwurfes, aber immer noch die unselbständige Verbindung fremder Formen mit dem heimischen Typus zeigt. Beide Orte gehörten zur Paderborner Diözese, deren Hauptstadt seit Meinwerk's Tagen einer der wichtigsten Schauplätze der frühromanischen Kunsthätigkeit war. — Die beiden Holzfiguren Mariae und Johannis im Museum W.-R. zeigen im Gesichtsausdruck und in der Gewandung denselben Charakter, jedoch sind die Köpfe grösser, die Körperformen gedrungener. Es überwiegt hier also noch der einheimische Typus, der sich überhaupt in der Holzskulptur länger zu erhalten scheint als in der Steinplastik und im Erzgusse.

welcher die deutsche Plastik die Derbheit des Bernward'schen Stiles durch Wiederaufnahme antiker Elemente zu mildern suchte, jedoch noch nicht fähig war, sie vollkommen in sich aufzunehmen und neu zu gestalten; daher das unvermittelte Nebeneinander verschiedener Typen und die Sucht, die fremden Eigenthümlichkeiten zu übertreiben, zu vergröbern, wie sie sich namentlich in der überschlanken Bildung des Christuskörpers äussert.

Auf das Urtheil der meisten Erklärer des Reliefs haben die Romantik des Ortes, die ungewöhnlichen Verhältnisse der Arbeit im lebendigen Steine und die Naivität des Bildners, der trotz unzulänglicher Mittel eine grosse Action in einfach klaren Zügen aufbaute, Einfluss geübt. Dem Enthusiasmus gegenüber, zu welchem sich manche versteigen, wirkt das Urtheil Franz v. Reber's, dem ich mich in seinem ersten Theile anschliesse, etwas ernüchternd. Er sagt: „Das Ungeschick äusserte sich nur noch auffälliger, je mehr man sich bemühte, für die Formgebrechen durch Betonung des Geberdenausdruckes schadlos zu halten. So in dem Relief der Externsteine. . . . Die Unbehilflichkeit der in Action gesetzten Figuren Josef von Arimathia, Nicodemus und Christus erscheint hier trotz der empfindungsvollen Geberden geradezu klaglich. Eigentliches Naturstudium fehlt dabei gänzlich und nur von fern her klingen klassische Reminiszenzen in den Gewändern nach, welche durch die Monotonie der Faltenbildung etwas archaisches gewinnen⁵⁵⁾.

Als Urheber des Reliefs und der Grottenanlagen gelten die Mönche des Benedictinerklosters Abdinghof in Paderborn. Dasselbe wurde 1014 von Meinwerk durch die Berufung von Cluniazensern aus Lothringen begründet und erwies sich alsbald den Traditionen des Ordens getreu als Hauptträger der Kunst innerhalb der Diözese. War Meinwerk auf Reisen, so führten für ihn die Mönche die Aufsicht über seine Bauten; doch haben sie keinesfalls selbst Hand angelegt, wie ja überhaupt die praktische Ausübung künstlerischer Thätigkeit (mit Ausnahme der Miniaturmalerei) durch Geistliche selten ist. Für den Bau der Bartholomäuskapelle in Paderborn ist

55) Fr. v. Reber, *Kunstgeschichte des Mittelalters*. Leipzig, Weigel 1886, p. 392 f.

die Berufung fremder, angeblich griechischer, in Wahrheit italischer Werkleute bezeugt⁵⁶); für den Bau des Klosters Schildesche in Westfalen wurden im 10. Jahrh. Bauleute aus Gallien geholt. Ausser solchen wandernden Künstlern und Werkleuten freien Standes, die überall hinreisten, wo sie Arbeit fanden, gab es andere, die als Laienbrüder in einem ständigen Arbeitsverhältniss zu einem Kloster standen. Solche werden es gewesen sein, welche nach der Erwerbung der Externsteine und des umliegenden Gebietes durch das Kloster Abdinghof i. J. 1093 das Relief ausführten und die Grotten, sowie die Kapelle auf dem Felsen zu einem christlichen Heiligthume umgestalteten. Die von dem damaligen Bischof Heinrich II. Grafen von Werl ausgestellte Urkunde erwähnt nichts von etwa vorhandenen Skulpturen⁵⁷). In einer Urkunde von 1621 theilen die Abdinghöfer mit, dass das sacellum am Externstein 1120 ausgehauen worden sei. Frühere auf die Arbeiten daselbst bezügliche Dokumente besitzen wir leider nicht; doch erscheint das Datum annähernd richtig, wenn wir es mit der im Jahre 1838 von E. v. Bandel wieder aufgefundenen Inschrift vergleichen, die sich im Innern der Grotte an der Eingangswand dicht neben der Thüröffnung (B auf Taf. V) hinzieht. Seit dieser Zeit haben sich zahlreiche Berufene und Unberufene um ihre Erklärung bemüht. Schon bei ihrer Verfertigung mag die Stelle, wo sie Platz finden sollte, nicht sehr sorgfältig geglättet worden sein, jetzt ist sie besonders von der zweiten Zeile ab ganz rauh, durch Risse und Löcher entstellt, so dass die Phantasie einen grossen Spielraum in der Entzifferung von Buchstaben aus zufälligen Vertiefungen hat. Sicher ist folgendes:

56) Vgl. Nordhoff im Bonner Jahrb. 1893 und ibd. Bd. 84, p. 194. Ueber den Anteil des Klerus an der praktischen Kunsthätigkeit im frühen Mittelalter: A. Springer, Die Künstlermönche im M.-A.

57) Abgedruckt bei Wilmans in den Addit. zum westf. Urkundenbuche. Die übrigen auf die Externsteine bez. Urkunden bei O. Preus, Das Lehen am Externstein, in der Zeitschr. f. G. u. A. Westfalens, 30. Bd. und bei Giefers a. a. O. Anhang. Die Abdinghöfer theilten mit anderen Klöstern und Besitzenden überhaupt zu Ende des 12. Jahrh. die Vorliebe, für Urkundenfälschung zur Erhöhung ihrer Macht und ihres Einkommens. Die grössere Zahl der bis 1162 im Abdinghofer Archiv wie im diplomatischen Apparat der Universitäts-Bibl. zu Göttingen vorliegenden „Originale“ sind Nachbildungen aus d. E. d. 12. Jh. Die Urkunde von 1093 über die Externsteine hingegen ist echt. Vgl. Wilmans, Die Urkunden-Fälschungen im Kloster A., Zeitschr. f. G. u. A. Westfalens 1876, p. 1 ff.

+ΑΝΝΟ·ΑΒ·ΤΠC·DNT·M·C·XV·III·K
 DEDIC* THC ARTAPRV
 HEINRIC

Die Schriftzeichen sind den spätromischen Capitalbuchstaben nachgebildet, Abweichungen zeigen sich in der Bildung von A, M und N; sie gehören spätestens der 1. Hälfte des 12. Jahrh. an und zeigen noch nicht die Mischung mit neugothischen Formen für D, E und M, die um die Mitte des Jahrh. beginnt. Die erste Zeile ist scharf eingehauen, ebenso das dedi der zweiten; von da ab sind die Buchstaben kleiner, nur flüchtig vorgeritzt und durch starke Verwitterungen unterbrochen. Die Linien sind durch leicht eingemeisselte Streifen vorgezogen. Der Monatsname am Schlusse der ersten Zeile fehlt, da hier durch die anstossende Thür ein Stück der Kante im Laufe der Zeit abgestossen wurde. Keinesfalls stand er auf der zweiten Zeile, wie Dewitz annimmt, denn eine solche Trennung des Monatsnamens vom übrigen Datum wäre ohne Beispiel; auch schliesst die obere Zeile nicht mit einem Kreuze, K+, wie es am Anfange steht, sondern mit einem quer durchstrichenen L, der gewöhnlichen Abkürzung für Kalendas. Unrichtig ist es ferner, hinter dem grossen Kreuze in der zweiten Zeile eine Fortsetzung des Wortes dedic .. anzunehmen, etwa — tum, denn durch das Kreuz erscheint das Wort doch deutlich genug abgeschlossen, wenn auch das Abkürzungszeichen fehlt. Helwing und nach ihm O. Preuss lesen die Inschrift folgendermaassen⁵⁸⁾: Anno ab incarnatione Domini MCXV. IV. Kalendas . . . dedicavit sanctae cruci templum hoc episcopus Partaprunensis Heinricus. Zwischen dem grossen Kreuze auf der zweiten Zeile und dem ARTAPRV finden sich noch ungefähr in der Mitte Spuren von TH und O, so dass die Lesung templum hoc berechtigt ist. Das Kreuz jedoch als eine Art Bildschrift, als Hieroglyphe aufzufassen, geht nicht an; es kennzeichnet sich durch Form und Grösse deutlich als ein Weihekreuz, es ist achtspitzig, grösser, sorgfältiger und zierlicher ausgemeisselt als das Anfangskreuz und zugleich der deutliche Abschluss des ersten, scharf gearbeiteten Theiles der Inschrift. Das Heilthum war allerdings, was auch das Relief vermuten lässt, aber erst 1592 urkundlich bestätigt wird, dem h. Kreuze geweiht. In einer Zeit entstanden, in der man mit dem Schwerte den Ungläubigen die geweihten

58) In der 2. Auflage von Clostermeier's Eggsternstein, 1848.

Stätten wieder abgenommen hatte und sich immer wieder aufs Neue zur Vertheidigung derselben und zu Bussfahrten nach Golgatha rüstete, waren die Externsteine einer jener Orte, wohin diejenigen wallfahrteten, die sich nicht an einen Kreuzzuge betheiligen konnten. Sie waren ein Abbild des Grabes Christi und ihr Besuch galt als Ersatz für einen Kreuzzug. Aber in der Inschrift steht nichts davon; sie sagt nur, dass das Heiligthum 1115 von Bischof Heinrich von Paderborn eingeweiht wurde, wobei es zweifelhaft bleibt, ob der Name des Bischofs im Nominativ dastand, oder ob nicht ab „Heinrico“ zu lesen ist, denn der blosse Ablativ ohne Präposition, wie Dewitz will, ist bei Weiheinschriften nicht üblich. Der auffallende Unterschied in der Ausführung der Buchstaben vor und nach dem Weihekreuze veranlasste einzelne Forscher zu der Annahme, dass die gegenwärtige Form der Inschrift nicht die ursprüngliche sei, dass sie vielmehr früher in einer Zeile über den Raum hinweggegangen, den jetzt die Thür einnimmt und erst später die zweite und dritte Zeile mit dem durch den Thüreinbruch fortgefallenen Texte ergänzt worden sei. Der Unterschied ist allerdings unleugbar, aber er ist blos ein technischer, kein im Charakter der Buchstaben begründeter und lässt durchaus nicht auf weit auseinanderliegende Entstehungszeiten schliessen; er erklärt sich vielmehr dadurch, dass die ganze Inschrift ursprünglich in drei Zeilen nur leicht und flüchtig eingehauen und erst später, vielleicht erst nach dem Tode des Bischofs Heinrich die erste Zeile und das erste Wort der zweite Zeile sorgfältiger ausgeführt worden ist. Die ausgeführte Inschrift gibt die Hauptsache, nämlich das Datum und die Weihe, lässt aber den Namen des Weihenden unberücksichtigt und schliesst mit dem üblichen Weihekreuze, das in der ursprünglichen Inschrift jedenfalls nicht vorhanden war, wenigstens nicht an dieser Stelle, da es nur am Ende seinen Platz finden kann; demnach muss auch das Wort vor demselben schon ursprünglich im Particp dagestanden haben und der Name des Bischofs im Ablativ — ab Heinrico — gefolgt sein. Dass die sorgfältigere Ausarbeitung bez. Abkürzung der Inschrift noch in derselben Stilperiode, in der ersten Hälfte des 12. Jahrh. erfolgte, geht aus dem Charakter der Schrift hervor. Der Name des Bischofs scheint dabei mit Absicht übergangen worden zu sein — aus welchem Grunde, ist natürlich nicht zu bestimmen. Die sorglose Art, mit der man die Inschrift bei der Anlage sowohl, wie später bei der Ausführung behandelte, ist nicht weiter

verwunderlich, da alle Arbeiten an den Externsteinen, mit Ausnahme des grossen Reliefs und der oberen Kapelle den Stempel grosser Flüchtigkeit, des Rohen und Unfertigen tragen und offenbar von dem wechselnden Interesse und den Launen des jeweiligen Abtes von Abdinghof, dem das Heiligthum unterstand, abhängig waren. Im Jahre 1140 scheint die Theilnahme der Mönche an demselben zeitweise ganz erkaltet zu sein, verschiedene noch zu erwähnende Arbeiten blieben unvollendet stehen und nur die Weiheinschrift wurde nothdürftig fertig gestellt. In diesem Jahre übertrugen die Benedictiner nämlich die Seelsorge an dem Heiligthume einem Priester aus dem nahen Horn, während sie bis dahin selbst die gottesdienstlichen Verrichtungen besorgt und dabei an der weiteren Ausgestaltung der Grotten gearbeitet hatten. Erst ein späterer Abt scheint sich wieder des einsamen Gotteshauses im Waldesdunkel angenommen und einige Verbesserungen vorgenommen zu haben, ohne jedoch alles, was seine Vorgänger geplant hatten, zu vollenden. Namentlich dürfte diesem die Vollendung der oberen Kapelle zuzuschreiben sein, welche nach den entwickelten Formen des späten romanischen Stiles, die sich in ihr zeigen, frühestens der 2. Hälfte des Jahrh. angehört.

Dass die Inschrift schon ursprünglich in drei Zeilen angelegt war und sich nicht weiter nach rechts erstreckte, geht auch daraus hervor, dass die Thüröffnung B gleichaltrig ist und nicht, wie Giefers und Preuss annehmen, mit den Befestigungsanlagen entstanden ist, welche der Graf Hermann Adolf zur Lippe 1660 an den Externsteinen anlegte. Dewitz macht nämlich auf die Steinschwelle im Innern vor der Thüröffnung aufmerksam, eine rechtwinklige Platte von etwa 15 cm. H., welche direct aus dem Felsboden der Grotte herausgearbeitet ist und mit diesem zusammenhängt. Sie kann nur gleichzeitig mit der Nivellirung des Bodens hergestellt worden sein, als die Grotten von den Abdinghöfern als Heiligthum eingerichtet wurden. Zur Zeit Hermann Adolfs, in welcher die Grotten bereits profanirt waren, wird man schwerlich sich die Mühe gegeben haben, in ihnen eine so durchgreifende Aenderung vorzunehmen. Dabei ist es aber nicht ausgeschlossen, vielmehr sehr wahrscheinlich, dass die ursprünglich rundbogige Thüröffnung der romanischen Periode, welche ihrerseits die Ausgestaltung einer natürliche Oeffnung des Felsens gewesen sein dürfte, im 17. Jahrh. mit einem wagerechten Sturze versehen wurde, um sie zugänglicher zu machen,

wobei auch die Seitenkanten, namentlich die inneren, abgearbeitet wurden, um die Anlage eines neuen Thürverschlusses zu ermöglichen. Dabei stiess man hart an das Ende der Inschrift im Inneren und zerstörte den Monatsnamen. Auf diese Umänderung der Thür und die Befestigungsanlagen, welche sich an die Vorderseite der Felsen anschlossen, bezieht sich das Steinmetzzeichen (vgl.

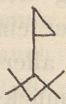


Fig. 11.

Fig. 11) rechts neben der Thür, welches seiner Form nach der Renaissance angehört und sich ganz ähnlich unter westfälischen Hausmarken vom E. d. 17. Jahrh. findet⁵⁹⁾. Dass

die Thür schon in romanischer Zeit einen Eingang zum Heiligthume bildete, beweist auch die halbrunde Vertiefung neben ihr links an der Aussenseite, mit einem kleineren Loche darüber, die offenbar zur Aufnahme eines metallenen Weihwasserbeckens bestimmt war und die Vogelgestalt, welche über derselben in den Stein eingehauen ist. (Vgl. Taf. IV.) Wenn bei B kein Eingang gewesen wäre, hätte man dieses Symbol gewiss über die grosse rundbogige Thüröffnung C gesetzt, um es nicht isolirt erscheinen zu lassen. Die Gestalt ist roh und unregelmässig vertieft, am Bruststück und an den oberen Theilen der Flügel eingearbeitet, während jede Spur des Kopfes fehlt. Bei seiner flüchtigen Arbeit hat der Steinmetz nicht einmal darauf geachtet, die Figur in der Längenaxe der Thür anzu bringen, sie erscheint etwas nach rechts verschoben; man ist jedoch nicht berechtigt, deshalb den Zusammenhang zwischen der Thür

59) Friedländer bildet in der Westf. Zeitschr. 1872 die Hausmarken

H. Koster's v. J. 1680



und die B. Rolinck's v. J. 1694



ab, die sich beide auf einer Schützenkette zu Münster befinden. Genau dasselbe Zeichen wie an den Externsteinen erscheint als Hausmarke des Peter Scharf 1781 im Gemeindebuche von Franken im Kreise Ahrweiler. Vgl. F. Filippi, „Rheinische Hausmarken“ in der Westd. Zeitschr. f. G. u. K. 1880. Aehnlich ist die Hausmarke auf Kirchenstühlen zu Oberwesel, ibd. Nr. 42 und das Zeichen Jörg Syrlins. Die rautenförmige Kreuzung am unteren Theile taucht schon in gothischer Zeit auf. Vgl. die Steinmetzzeichen am Münster zu Ulm (Moriz Ensinger), zu Baden-Baden, an der Barbarakirche zu Kuttenberg etc. bei Rzik, Studien über Steinmetzzeichen, Mitth. d. C. C. N. F. 9, 1883. Nur den unteren Theil hat unser Steinmetzzeichen mit jenem gemein, das sich mit der Jahreszahl 1659 auf dem Portal der ehem. Burg zu Horn, in der Nähe der Externsteine findet.

und der Vogelgestalt in Abrede zu stellen. Die Deutung derselben ist durch die Rohheit der Ausführung erschwert, die nichts ist als eine flüchtige Skizze in Stein. Massmann, der das Heilighum an den Externsteinen und das Relief Karl dem Grossen zuschreibt, dachte an einen Adler als Sinnbild der Ostmark des karolingischen Reiches und veranlasste dadurch auch andere, welche über die Entstehung der Bildwerke besser unterrichtet sind, zu der Annahme, dass hier ein Wappenthier angebracht sei⁶⁰⁾. Die Zeit der Kreuzzüge hat allerdings das Wappenwesen in Deutschland eingebürgert, Ritter schmückten den Schild und Waffenrock mit farbigen Zeichen, um sich von anderen zu unterscheiden, aber die Sitte, ein Bauwerk mit einem Wappen zu schmücken, einem sog. Herrschaftswappen, welches ein Besitzthum anzeigt, ist vor Ende des 12. Jahrh. nicht nachzuweisen. Nur ein solches Wappen wäre hier möglich, dann aber müsste es das des Klosters Abdinghof, des Eigenthümers der Grotten sein, welches schon in romanischer Zeit aufkommt, aber keinen Adler, sondern zwei gekreuzte Schlüssel zeigt⁶¹⁾. Eine Andeutung dieses Wappens aus einer Zeit, in welcher es noch nicht die spätere, ausgebildete Form hatte, findet sich in den zwei Schlüsseln, welche auf dem Altar der oberen Kapelle eingehauen sind. Es kann sich also nur um ein religiöses Symbol handeln und ein solches finden Giefers und Dewitz in der Taube, dem Sinnbilde des h. Geistes. Die Taube für sich allein, ober der Thür eines Heilighumes muss aber nothwendig mit der Taufe in Verbindung gebracht werden, die Grotte der Externsteine würde dadurch als Taufkapelle gekennzeichnet werden. In dem einsamen Waldheilighume wurden jedoch niemals Taufhandlungen vorgenommen, hierzu war die Pfarrkirche zu Horn bestimmt; das Recht der Spendung der Taufe hätte der Kirche der Externsteine vom Abte des Klosters Abdinghof ausdrücklich und ausnahmsweise verliehen werden müssen, wovon nirgends die

60) Noch 1891 hat Fr. v. Löher in der „Kunst für Alle“ die Bildwerke in karolingische Zeit versetzt!

61) An den Reichsadler ist hier nicht zu denken, da ihn die sächsischen Kaiser nicht kannten. Freilich erscheint er bereits um die Mitte des 11. Jahrh. als Wappen der Markgrafen von Oesterreich. Die Ottonen führen ein einfaches Schild mit einem Rund oder einer Kugel, mitunter mit Strahlen oder mit Streifen. Die erste urkundliche Wappenverleihung in Deutschland wird a. d. J. 1128 berichtet; sie erfolgte durch Kaiser Lothar an Ulrich von Hohenlohe. Vgl. Berndt, Hauptstücke der Wappenwissenschaft, Bonn 1841.

Rede ist⁶²⁾. Sie war vielmehr eine Wallfahrtskirche mit einer Nachahmung des Grabes Christi, in welcher nach 1140 des Winters zweimal, des Sommers dreimal wöchentlich von dem rector reclusorii, einem Priester der Horner Pfarre, Messe gelesen wurde und sonst wohl ausserdem noch bei besonderen Anlässen, bei den Pilgerfahrten. Ein Theil der Grotten diente Einsiedlern zur Wohnung, welche dafür zugleich die Wartung übernahmen. Aber auch die Grössenverhältnisse der Vogelgestalt — sie misst etwa 1,20 m Breite — sind mit der Vorstellung einer Taube nicht zu vereinigen. Als Sinnbild des h. Geistes wird sie im frühen Mittelalter freilich meist überlebensgross dargestellt, nie setzt sich aber die Kunst so sehr über die Gesetze der Symmetrie hinweg, dass sie der Taube drei Viertel von Mennesgrösse — in diesem Verhältnisse erscheint sie neben den Gestalten des grossen Reliefs — und mehr als die Hälfte von der Höhe der darunter befindlichen Thüröffnung gegeben hätte. Unzweifelhaft ist hier ein Adler und keine Taube dargestellt, aber nicht als Wappenthier, sondern als das Symbol der Auferstehung. Es lag ja nichts näher als mit der Kreuzabnahme und der Grablegung, welche durch das grosse Relief und die Felsenhöhle versinnlicht wurden, auch einen Hinweis auf den künftigen Triumph, auf Auferstehung und Unsterblichkeit zu verbinden⁶³⁾. Freilich ist der Adler nicht vollständig, es fehlt ihm

62) Vgl. Fr. A. Koch in der Westfäl. Zeitschr. Münster 1859.

63) Der Adler ist im christlichen Alterthum Sinnbild der Auferstehung des Herrn. „Ein wahrer und eigentlicher Adler ist Christus, unser Herr, dessen Jugend erneut wurde, als er von den Toten auferstand“ (Ambrosius, serm. de perfectione). „Wieder jung werden, wie ein Adler“, heisst es in Psalm 103, 5. Die Eigenschaft sich zu verjüngen wird dem Adler auch in seiner Naturgeschichte bei Epiphan. Physiol. zugeschrieben. Auf einem altchristlichen Sarkophage des Lateran-Museums sieht man über einem Kreuze das Monogramm Christi in einem Lorbeerkränze, der von einem fliegenden Adler gehalten wird; an den Früchten des Kranzes picken 2 auf den Querarmen sitzende Tauben, unten halten 2 Soldaten sitzend Wache. Wir haben hier also in einem Bilde, wie bei den Externsteinen in einer Lokalität, Tod, Grab und Auferstehung verbunden. Vgl. Kraus, R. E. s. „Adler“. Piper, ev. Kalender 1857 p. 46. Im „Titurel“ heisst es, auf jedem Kreuze des grossen Gralstempels habe ein goldener Adler gesessen, als Sinnbild der Kraft Gottes in der Höhe. Auf einem Bilde in der Kathedrale von Lyon fliegt ein junger Adler der Sonne entgegen, in deren drei Hauptstrahlen drei alte Adler sitzen. Während die Adler der Gralsburg ohne Zweifel dieselbe Bedeutung haben, wie der

der Kopf, doch da eine scharfe Abgrenzung des Rumpfes nach oben fehlt, muss man annehmen, dass es nicht beabsichtigt war, ihn kopflos darzustellen. Der Steinmetz dürfte die Umrisse des Adlers in Farbe auf den Felsengrund vorgezeichnet haben und dann daran gegangen sein, die Innenfläche zu vertiefen. Dabei bearbeitete er zunächst jene Stellen, an welchen der Stein am meisten vorragte und er demnach mit dem Meissel am tiefsten gehen musste und sparte den Kopf, der auf der zurückweichenden Felsparthe lag und nur ganz flach gehalten zu werden brauchte, um in eine Fläche mit dem Rumpfe zu kommen, zum Schlusse auf. Er kam jedoch nicht mehr so weit, ja er nahm sich nicht einmal die Mühe, die Umrisse sorgfältig auszuarbeiten und das Innere gleichmässig zu vertiefen, sondern liess das Ganze roh und unfertig stehen. Auffallend ist die muldenförmige Einbauchung des Bruststückes, die den Gedanken nahe legte, es könnte beabsichtigt gewesen sein, in den vertieften Untergrund einen Adler aus Bronze einzulassen, dessen Kopf frei aus der Fläche hervorragte. Doch fehlen alle Spuren von Verzapfung^{64).}

Für die ursprüngliche Anlage der Thür B spricht noch ein Fund, den G. B. A. Schierenberg 1886 gemacht hat, jedoch

Adler auf dem Sarkophage des Laterans, ist die Erklärung, die Menzel in seiner christlichen Symbolik, von letzterem Falle gibt — der junge Adler bedeute die Auferstehung oder besser die Himmelfahrt, die drei alten die Dreifaltigkeit — nicht ganz einwandfrei. Christus erschien hier doppelt; er fliegt gegen Himmel und empfängt sich selbst im Verein mit den beiden anderen göttlichen Personen! — Im Tympanon über der linken Seitenthür an der Fassade von S. Pietro in Toscanella (10. Jahrh.) erscheint ein Adler, während über der r. Seitenthür Schlange, Löwe und Tiger mit einander kämpfen; hier Sünde, Tod und Verderben, dort Sieg, Erlösung und Auferstehung. Vgl. Archivio storico dell'arte II p. 370. Abb.

64) Der „Vogel ohne Kopf“ von welchem Piper, Mythol. d. christl. K. I. 463 spricht, ist wohl nur ein Spiel der Phantasie. Der Vogel am Portale von St. Lorenz in Nürnberg z. B. den er anführt, ist ein Adler und hatte ursprünglich, wie sich deutlich erkennen lässt, einen Kopf, der später abgestossen wurde. — Eher könnte man noch, wenn man die rohe Vertiefung nur als Untergrund für die Aufnahme eines Bronzewerkes ansieht, an einen Pelikan denken, der sich mit dem Schnabel die Brust aufreißt, um die Brut mit seinem Blute zu tränken, doch ist dieses, namentlich in der gothischen Kunst so beliebte Symbol des Opfertodes Christi, das an dieser Stelle gut angebracht gewesen wäre, der frühromanischen Kunst noch unbekannt.

seinen Mithrasphantasieen zu Liebe in gewaltsamster Weise missdeutet. Etwa 60 cm unter der genannten Weiheinschrift an der Eingangswand der Hauptgrotte sind nämlich die Umrisslinien einer Fratze eingemeisselt, mit abstehenden Ohren, fletschenden Zähnen und heraushängender Zunge. Sie hat dieselbe Bestimmung, wie die Fratzen und Löwenköpfe an romanischen Kirchenthüren und Portalen, an Burgen und Befestigungsanlagen, als Schreckbild zur Abwehr von Unholden und bösen Geistern zu dienen. Diese Köpfe gehen im Wesen auf das antike Gorgoneion zurück, das gleichfalls als *άτοπον* benutzt wurde und namentlich in seiner archaischen Gestalt mit den schreckhaften Augen, den vorragenden Hauern, dem grossen verzerrten Munde und der ausgestreckten Zunge, die Phantasie des frühen Mittelalters beeinflusste. Es bleibt in seinem menschlichen Character an Masken, an Kapitellen, Archivolten, Stadthüren bis ins 13. Jahrh. erhalten und bekommt nur durch gewisse Einzelheiten, wie lange Ohren, etwas phantastisch Thierisches; die schlängendurchflochtenen Locken fehlen freilich ganz oder verwandeln sich in Ornamentfranken. Dagegen sind die Masken an Bronzethüren schon im 10. Jahrh. zu Thierköpfen geworden, indem man die Locken zur Mähne des Löwen, die fletschenden Zähne, die lang vorstehenden Hauer der archaischen Gorgo zum Löwengebiss umgestaltete. Als Wächter und Beschützer des Gebäudes sind die Masken stets am Eingange, sei es an der Thür selbst, oder im architektonischen Schmucke des Portales, oder in nächster Nähe desselben angebracht. So finden wir auch in der Grotte der Externsteine das *άτοπον* dicht am Eingange, der auch aus diesem Grunde als ein ursprünglicher angesehen werden muss, seltsamer Weise aber nicht an der Aussenseite, wie sonst überall, sondern im Innern. Dieses Abweichen von der Regel hatte seinen besonderen Grund. Als die Mönche von Abdinghof die Grotten zu einem christlichen Gotteshause einrichteten, mochten sie weniger die Unholde und bösen Geister fürchten, die aussen ihr Unwesen trieben, als die alten Götter, welchen früher die heidnischen Sachsen an derselben Stätte Opfer dargebracht hatten und die noch immer als böse Dämonen in dem unheimlichen Fels stecken mochten⁶⁵⁾. Die späte Entdeckung dieser Fratze ist

65) Das Gorgonenhaupt war als Abschreckungsmittel an den Stadtmauern in Argos angebracht, die den Cyklopen zugeschrieben werden (Pausanias II. 20, 5). An der Südmauer der Akropolis von Athen war ein grosses vergoldetes Medusenhaupt auf einer Aegis zu sehen. (Paus.

dem Umstände zuzuschreiben, dass die Felswand unter der Inschrift, wie noch heute ein grosser Theil des Inneren, mit einem etwa 40 mm dicken Mörtelverputz bedeckt war, der leicht abblättert und mit einer blaugrünen Leimfarbe überstrichen ist. Es ist unbegreiflich, wie Dewitz ihn 1876 für eine „Ausschwitzung des Steines“ erklären konnte. Vermuthlich röhrt er aus dem 17. Jahrh. her, als man die Grotte einem Förster als Behausung anwies und möglichst wohnlich gestalten wollte.

Links von dem grossen Relief der Kreuzabnahme befindet sich in einer nischenartigen Aushöhlung des Felsens eine Art Hochrelief,



Fig. 12.

eine männliche Gestalt von 1,45 m Höhe, durch den Schlüssel in der Hand als St. Petrus gekennzeichnet (Fig. 12). Neben dieser Gestalt öffnet sich abermals eine Thür (Taf. V, VI, A), welche durch einen schmalen unregelmässigen Gang von Osten her nach der Hauptgrotte führt. Auch über die Entstehungszeit dieser Thür sind verschie-

I. 21, 4). — Die vier Fratzen in Basrelief mit ausgestreckter Zunge, welche sich am Thurme der Stefanskirche zu Ladenburg befinden und vielleicht noch vor d. J. 1000 entstanden sind, haben den gleichen Zweck wie die bartlosen grinsenden Masken an den Thorthüren in Rothenburg ob d. T. (inneres Spitals- und Würzburgerthor). Anklänge an die antike Gorgo, namentlich in der Haarbehandlung und in der absichtlichen Betonung des Schreckhaften, Abstossenden, zeigte die ehem. an einem Thürflügel von St. Severin zu Köln angebrachte Maske. — Einfacher sind die Fratzen an St. Kilian zu Lügde bei Pyrmont (über dem Tympanon) und an der romanischen Pfarrkirche zu Boppard (in den Hohlkehlen der Portallaibung und der Archivolte). Ein Schreckbild derselben Art bildet das schon in Note 44 erwähnte Relief in rothem Sandstein im Museum zu Trier (abgeb. Westd. Z. f. G. u. K., Corresp. Bl. 1884, p. 187), das ursprünglich über dem Thoreingang der Burg zu Mürlenbach (etwa 13. Jahrh.) eingemauert war. Es stellt das Brustbild eines männlichen Scheusales dar, das auf beide Arme gestützt, den Beschauer angrinst, neben ihm in den oberen Ecken ein Basilisk und ein Drache. — Vgl. A. Springer, Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter. Berichte der kgl. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1879.

dene Ansichten laut geworden. Während Dewitz sie für gleichzeitig mit dem Relief und allen anderen Arbeiten an den Externsteinen hält, schliesst Giefers aus deren Abschluss in Form eines ganz flachen, der Wagerechten nahen Bogens auf eine spätere Anlage, im 17. Jahrh., andere endlich auf römischen Ursprung. Höchst wahrscheinlich war auch sie schon von der Natur vorgearbeitet, wie dies von dem unregelmässigen Gange gewiss ist, an dessen oberen und östlichen Theilen man den gewachsenen, vom Meissel unberührten Stein sieht; es war ein Felsspalt, der sich wohl nach Osten ins Freie öffnete und Anlass zu theilweiser Erweiterung und Anlage einer Seitenpforte gab. Dafür, dass letzteres schon in romischer Zeit erfolgte, spricht eben die Petrusgestalt daneben, dass es erst nach Vollendung des Reliefs geschah, geht aus der Abarbeitung der Felsenfläche links vom Relief hervor. Betrachtet man die linke Kante derselben, so fällt es auf, dass der die obere und untere Gruppe trennende Steg beträchtlich über sie frei vorragt, ebenso ein Zipfel vom Gewande der Maria. Das Ende des Tuches, mit welchem der Mond links vom Querbalken des Kreuzes die Thränen trocknet, ist durch die Abarbeitung der Felswand schräg abgeschnitten⁶⁶⁾; dieselbe kann nicht gleichzeitig mit der Ausführung des Reliefs vorgenommen worden sein, denn sonst hätte der Bildhauer mit ihr gerechnet und die Composition mehr nach rechts gerückt, noch weniger aber kann sie — und mit ihr die anstossende Thür zu dem schmalen Gange im Osten — schon früher dagewesen sein. Sie ist vielmehr offenbar erst nach Vollendung des Reliefs entstanden, welches vermutlich ursprünglich mit der natürlichen unregelmässigen Felskante abschloss, jedoch so, dass dieser Abschluss ungefähr in einer Senkrechten links von dem Zipfel des Thränentuches erfolgte. Durch diese Abarbeitung gewann man erst die Möglichkeit zu einer regelmässigen Thüranlage, bez. zur Ausgestaltung des Loches, mit welchem die Felsspalte ins Freie mündete und indem man von dem Stein das Nöthige stehen liess, zur Anlage der Petrusgestalt. Giefers vermuthet, dass ursprünglich für die andere Seite der Thür ein Hochrelief des Paulus geplant war, so dass die beiden Patrone von Abdinghof beim Eingange

66) Die Abbildungen bei Dewitz, Giefers und Massmann sind in diesem Punkte ungenau. Hingegen ist die Abschrägung und das dadurch bewirkte Abschneiden des Zipfels auf der Zeichnung von E. Zeiss bei Thorbecke a. a. O. gut wiedergegeben.

Wache gestanden hätten und schliesst dies aus einer Abbildung der Externsteine in Kupferstich von Elias von Lennep (17. Jahrh.). Aber in dieser, übrigens sehr unzuverlässigen Wiedergabe (es findet sich z. B. über der Thür B anstatt des Adlers ein Kreuz) ist keine Andeutung einer rechts von der Thür stehenden Figur zu erkennen. Die Petrusgestalt ist ganz undeutlich wiedergegeben und unmittelbar an sie anstossend ein Thurm von der Befestigungsanlage des 17. Jh., an dessen unterem Theile sich eine unkenntliche Reliefgestalt befindet. Vielleicht ist dies der Giefer'sche Paulus, welcher dann aber gleichfalls zur Linken von der Thür stehen und kein Seitenstück zu Petrus bilden würde. Wenn man eine zweite Figur in Hochrelief geplant hätte, wäre gewiss von vornherein darauf Rücksicht genommen worden, man hätte, anstatt den Fels glatt abzuarbeiten, rechts von der Thür noch ein Stück stehen lassen. Die sorglose Art, mit der man bei Abarbeitung des Felsens in die Fläche des grossen Reliefs einschnitt, beweist, dass dies von einer fremden und späteren Hand geschehen ist, die auf den Schöpfer desselben keine persönlichen Rücksichten mehr zu nehmen brauchte. Aber auch hier blieb die Arbeit unvollendet. Die Petrusgestalt ist zwar durch Schlüssel und Spruchband hinlänglich bestimmt, jedoch im ersten rohen Entwurfe stehen geblieben und nicht einmal in voller Länge aus dem Steine herausgearbeitet, denn die Füsse verlieren sich mit dem in beiläufigen Massen angedeutetem Gewande im Felsboden. Von gewaltsamen Verletzungen und Verwitterungen ist nichts zu merken, die klotzigen Umrisse des Schlüssels, wie die Bohrlöcher im Kopfe an den Stellen, wo die Augen angebracht werden sollten, sind vielmehr recht scharf. Alles deutet darauf hin, dass die begonnene Arbeit zum Stillstand kam und nachher in Vergessenheit gerieth, ebenso wie die Inschrift und der Adler über der Thür B^{67).}

Der Gang hinter dem grossen Relief (Taf. VI, I) liegt etwas

67) Aldenkirchen widerlegt in seinem Aufsatze über die Mittelalterliche Kunst in Soest, Bonner Winckelmannsprogramm 1875 die Ansicht Raoul Rochette's, dass das Schlüsselattribut Petri erst dem späten Mittelalter angehöre. Er hält zwei Schlüssel auf dem Wandgemälde in der Apsis der Patroclikirche zu Soest, Mitte des 12. Jahrh. Petrus mit nur einem Schlüssel findet sich im Fresco der Apsis der Kilianskirche zu Lügde, im Tympanonrelief der Thür zwischen Dom und Liebfrauenkirche in Trier, in Mether bei Dortmund, auf einer Wandmalerei der Dominikanerkirche zu Budweis u. a. a. O.

höher als der Hauptraum (II), in welchen er über einige roh behauene Stufen hinabführt. Nach Osten senkt er sich gegen die Thür, in der Mitte erweitert er sich in Höhe und Breite beträchtlich und zeigt hier in den oberen Parthieen bis dicht an die Petrusthür keine Spur von künstlicher Bearbeitung des Steines durch Meissel und Spitzhacke. Die Verbindung mit dem Hauptraume ist schmäler, etwas niedriger und offenbar künstlich erweitert. Giefers

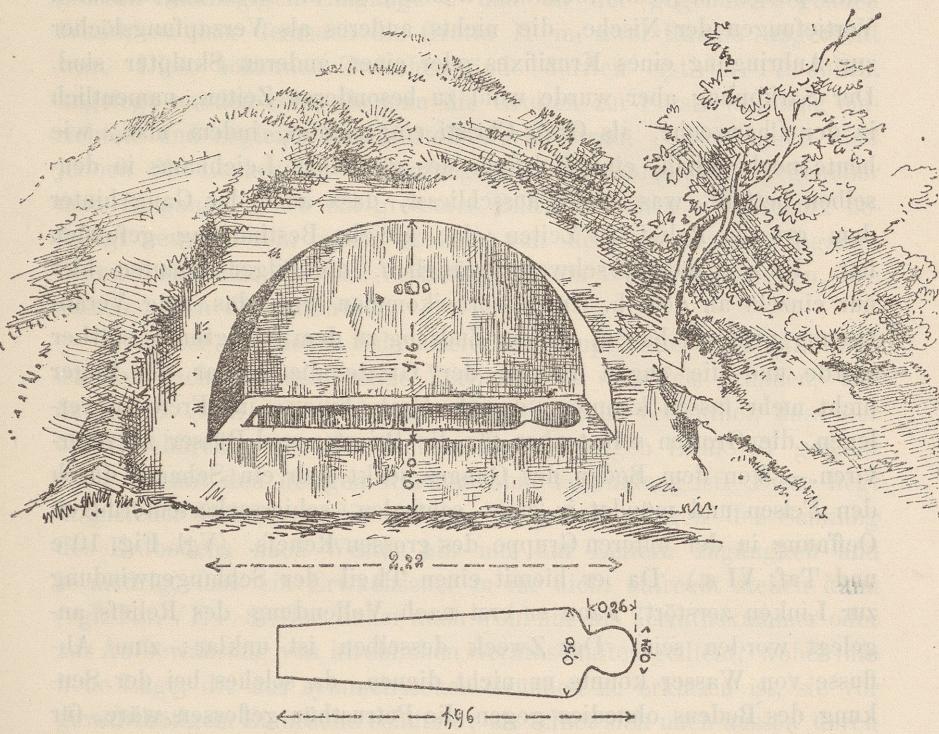


Fig. 13.

vermutet, dass man diesen Gang, bez. den geräumigsten Theil des selben zur Aufstellung des „heiligen Grabes“ benutzt habe und fühlt sich durch diese Annahme veranlasst, demjenigen „heiligen Grabe“, welches sich noch jetzt am Fusse des ersten Felsens eingehauen findet (vgl. Fig. 13 u. Taf. VI) eine andere Bestimmung zuzuweisen. Es ist dies ein regelrecht in den Felsen gearbeiteter Sarkophag ohne Deckel, mit einem Ausschnitt für den Körper von der Form, wie sie in romanischer Zeit öfter vorkommt, z. B. auch am Sarkophage des h. Bern-

ward in der Krypta des Domes zu Hildesheim. Darüber befindet sich eine halbkreisförmige Nische mit drei Löchern, einem grösseren und zwei kleineren, in der Mitte. Das ganze ist die Nachbildung eines altchristlichen Areosoliums. Giefers behauptet, in diesen Sarkophag hätten sich die Pilger zur Busse hineingelegt und beim Niederlassen die drei Löcher zum Festhalten benutzt. Diese Erklärung ist sehr gesucht. Als Stütze hätten die Pilger die Seitentheile des Sarkophages bequemer benutzen können, als die hoch angebrachten Vertiefungen der Nische, die nichts anderes als Verzapfungslöcher zur Anbringung eines Kruzifixes oder einer anderen Skulptur sind. Der Sarkophag aber wurde wohl zu besonderen Zeiten, namentlich in der Charwoche, als Grab Christi eingerichtet, indem man, wie heute noch üblich, eine Holzfigur des göttlichen Leichnams in denselbenbettete, was nicht ausschliesst, dass auch der Gang hinter dem grossen Relief zu Zeiten eine gleiche Bestimmung gefunden hat. Er war jedoch schwer zugänglich, die Pilger konnten hier nur einzeln an dem h. Grabe vorbeikommen und das mag Veranlassung gegeben haben, als der Zudrang zu dem Heiligtume stärker wurde und die engen Räume der Grotte die Schaar der Pilger nicht mehr fassen konnten, das h. Grab hinaus ins Freie zu verlegen, die Grotten selbst aber für die Priester und Büsser zu reserviren. — Von dem Boden des Ganges senkt sich ein Schacht durch den Felsen und mündet in einer schmalen, schiessschartenförmigen Oeffnung in der unteren Gruppe des grossen Reliefs. (Vgl. Fig. 10 e und Taf. VI a.) Da er hiemit einen Theil der Schlangenwindung zur Linken zerstört, kann er erst nach Vollendung des Reliefs angelegt worden sein. Der Zweck desselben ist unklar; zum Abflusse von Wasser konnte er nicht dienen, da solches bei der Senkung des Bodens ohnedies gegen die Petrusthür geflossen wäre, für die Zuführung von Luft und Licht war anderweitig zur Genüge gesorgt. Ich vermuthe, dass der Schacht in romanischer Zeit überhaupt noch nicht vorhanden war, sondern erst nach der Profanirung der Grotten entstand; dafür spricht die Form der Oeffnung und ihre Beschmutzung durch Unrath.

Der Hauptraum II ist rechtwinklig angelegt und an den senkrechten Wänden, wie an der tonnenartigen Decke regelmässig behauen. Nächst diesem ist auf den Seitenraum III die meiste Sorgfalt verwandt worden, der ungefähr quadratisch, niedriger und um eine Stufe tiefer ist. Während im Sommer, namentlich zur Zeit der Pilger-

fahrten der Gottesdienst wegen des grossen Andranges jedenfalls im Freien abgehalten und ein Tragaltar vor dem grossen Relief aufgestellt wurde, diente für gewöhnlich der Raum II, die Hauptgrotte, für den Gottesdienst und der Nebenraum III als Sakristei, welcher von ersterem durch eine Holzwand getrennt war, wie die rechtwinkligen Vertiefungen an den Wänden zur Aufnahme der Balken beweisen. Die gleichen Vertiefungen finden sich aber auch rechts von dem grossen rundbogigen Eingange c und an der gegenüberliegenden Wand, so dass demnach die Grotte II in zwei Räume abgetheilt war. Diese hölzernen Zwischenwände dürften erst im 17. Jahrh. angelegt worden sein, als man die Grotten zur Försterwohnung einrichtete und zugleich mit Mörtelbewurf versah. Ursprünglich sind jedoch die Löcher für Verzapfungen an der Längswand gegenüber dem Eingange c, wo ein grösseres Bildwerk, etwa ein Kruzifix befestigt gewesen sein muss. Rechts von dem genannten Eingange befindet sich eine ähnliche Vertiefung für ein Weihwasserbecken, wie aussen neben der Adlerthür.

An der westlichen Schmalseite der Hauptgrotte (vgl. Taf. VI a) ist eine flache nischenförmige Vertiefung in den Fels gehauen, von der G. B. A. Schierenberg wohl mit Recht vermutet, dass hier ein Durchbruch nach der kleinen rechtwinkligen Höhle IV geplant war, die mit den übrigen Räumen ohne Verbindung ist. Diese liegt in gleicher Höhe, wie die andern, ist jedoch wegen der Senkung des Erdbodens nach Westen hin nur auf Leitern zugänglich und so niedrig, dass ein Erwachsener in ihr nicht aufrecht stehen kann (vgl. Taf. VE). Sie hat daher auch wohl nur als Vorrathskammer oder zur Aufbewahrung von kirchlichen Geräthschaften gedient, wobei ihre hohe Lage, die aus symmetrischen Gründen zu erklären ist, sie vor gewaltthätigem Einbruche schützte; sie öffnet sich nach aussen durch ein rundbogiges Fenster, welches kleiner ist als das gleichfalls rundbogige der Sakristei. Diese Oeffnungen, sowie die Adlerthür sind künstlich angelegt, während die beiden übrigen natürlichen Ursprungs sein und erst in christlicher Zeit ihre jetzige Gestalt bekommen haben dürften. Den Haupteingang bildete vor der Umwandlung der Grotten in ein christliches Heiligthum die grosse rundbogige Thür B, welche aussen an ihrer unteren Hälfte nur eine ganz rohe Bearbeitung der natürlichen Felsöffnung zeigt, die man noch der vorchristlichen Zeit zuschreiben muss, innen jedoch durch Archivolte, Würfelkapiteln und Eckpfeiler gegliedert ist. (Vgl. Fig. 14 und 15.)

Um mehr Luft und Licht zuzuführen, legte man gleichzeitig mit der Romanisirung des Haupteinganges oder nicht viel später zu beiden Seiten ziemlich symmetrisch die Adlerthür und das Sakristeifenster an, erstere ursprünglich gleichfalls rundbogig.

Dass die Anlage der Heilighümer von den zufälligen Formen

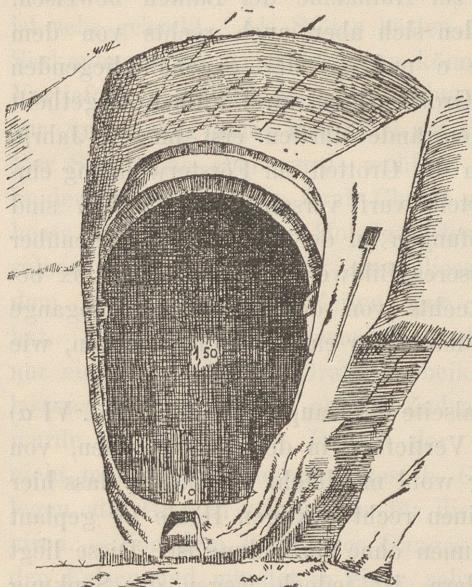


Fig. 14.

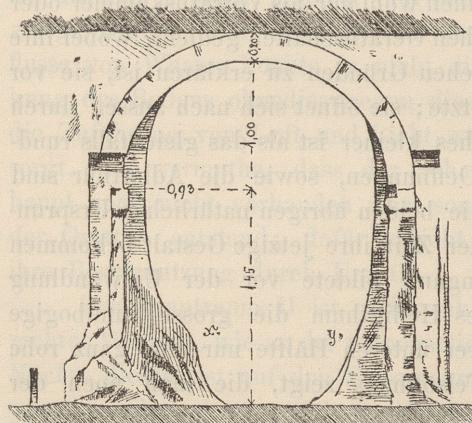


Fig. 15.

einer Naturhöhle abhängig war, geht aus dem verschiedenen Terrain der einzelnen Theile, der verschiedenen Höhe derselben und aus dem Vorhandensein einzelner unbearbeiteter Stellen, wie sie sich nicht nur in dem östlichen Seitengange, sondern auch in der Sakristei finden, hervor. Dort ist auch an der Westseite, nahe dem Fenster und etwas über dem Boden (vgl. Taf. VI β), das in Figur 16 wiedergegebene Zeichen eingehauen. Es ist ungefähr 30 cm lang und aus aneinander gereihten Bohrlöchern gebildet. Die Rune, welche es vorstellt, führt im jüngeren nordischen Fig. 16. Runenalphabet, dem jüngeren Futhark den Namen *yr*. Dieses Alphabet unterscheidet sich wesentlich von dem deutschen Runenalphabet, das Rhabanus Maurus veröffentlicht, doch gehen beide auf eine gemeinsame Quelle, die altgermanische Runenschrift zurück, welche noch in den ersten christlichen Jahr-

hunderten in Deutschland in Gebrauch war und sich am längsten bei den Sachsen erhielt, während die Gothen schon im 4. Jahrh. das Wulfila'sche Alphabet hatten⁶⁸⁾. In den ältesten deutschen Sprachüberresten des 8. und 9. Jahrh. ist schon ausschliesslich das lateinische Alphabet verwandt, doch bleibt die Kenntniß der Runen bis in romanische Zeit bestehen. Man darf daher nicht ohne Weiteres aus dem Vorhandensein von Runen auf eine vorchristliche Entstehungszeit schliessen und in der yr-Rune der Externsteine einen Beweis dafür erblicken, dass die Grotten in ihrem Ursprunge auf die heidnische Zeit zurückgehen. Was sollte auch eine vereinzelte Rune besagen? Freilich, so lange man noch an dem mystischen Charakter derselben festhielt, hätte man für die Rune der Externsteine die tiefstinnigsten Erklärungen finden können⁶⁹⁾. Das yr-Zeichen oder wie es ursprünglich hiess, die elgr-, die Elch-Rune, bedeutete Höhle, Leere, Loch; man brachte sie mit der Himmelsrichtung NNW zusammen, mit der Mitternachtsstunde, dem Jahresende, dem Winter,

68) Auch in anderen Theilen des Festlandes, wo Germanen wohnten, hat man einzelne Denkmäler mit der Gattung von Runen gefunden, die in den ältesten Inschriften von Skandinavien und Endland vorkommen. (Vgl. Wimmer, Die Runenschrift. Aus dem Dänischen übersetzt von Fr. Holthausen, Berlin 1887). Entstanden dürfte die Runenschrift etwa im 2. Jahrh. nach Chr. bei der nördlichen Gruppe der ostdeutschen Stämme sein, welche mit den Römern vielfache Handelsbeziehungen hatten. Von da ging sie nach N. und W. weiter, entwickelte sich vornehmlich in Dänemark und Skandinavien, während im westlichen Deutschland die Völkerwanderung störend eingriff und erst im 5.—6. Jahrh. durch einen unbekannten Anstoss eine neue Blüthe hervorgerufen wurde. (Vgl. Henning, Die deutschen Runendenkmäler, Strassburg 1889).

69) Am phantasiereichsten, aber auch verworrensten sind die Erklärungen der Runen in Faulmanns Geschichte der Schrift, Wien 1880, der die Arbeiten von Grimm und Lauth benutzt. Grimm („Ueber deutsche Sprachrunen“ p. 316) führt eine Wiener Handschrift des 12. Jh. an, in welcher die einzelnen Buchstaben des Runenalfabets eine mystische Deutung erfahren. Dieser und andere Versuche treten aber erst zu einer Zeit auf, in welcher die Runen als Schriftzeichen schon ausser Uebung waren und den Leuten fremdartig, geheimnissvoll vorzukommen begannen. Die Kennzeichen, welche auf Buchenstäbe geritzt wurden, brauchten nicht eigentlich Runen zu sein. Der Name „Rune“ ist wohl älter als die Schriftzeichen und hat mit diesen ursprünglich nichts zu thun. Seine älteste Bedeutung ist „Mysterium, Geheimniss“; man bezeichnete damit vielleicht irgend welche geheimnissvollen Zeichen von magischer Kraft. Vgl. Henning a. a. O.

und man fand in ihr Beziehungen zu dem Thierkreiszeichen der Schützen und damit zu Tyr, dem Todesgottes. So hätte man, zumal die Rune thatsächlich in der NW-Ecke der Grotte angebracht ist, auf die schönste Art beweisen können, dass die Externsteine eine altgermanische Grabstätte wären. Aber die mystische Bedeutung der Runen ist von der neueren Forsehung über Bord geworfen, sie sind Lautzeichen wie alle anderen, hervorgegangen aus dem römischen und theilweise noch bis ins 12. Jahrh. hinein bekannt. So findet sich z. B. in dem Münchener Cod. lat. 13067 eine Kreuzabnahme mit der Bezeichnung Jesus Nazarenus Rex Iudeorum, in lateinischer Sprache durch L bezeichnet, dann in griechischer mit G und in Runen mit B (Barbarica). Den Mönchen von St. Gallen waren die Runen noch lange ins Mittelalter hinein vertraut, ebenso englischen Klostergeistlichen, die davon einen spielenden Gebrauch machten. Ja selbst bis in die Renaissancezeit hinein werden einzelne Runen, sowie lateinische und griechische Buchstaben als Personalzeichen verwandt, darunter die yr Rune sowohl als Steinmetzzeichen wie als Hausmarke, ohne dass diejenigen, welche sie führten, sich noch ihres Charakters als Buchstabe bewusst waren⁷⁰⁾. Auch die Rune der Externsteine ist nichts anderes als die Urhebermarke des ausführenden Steinmetzen; sie stimmt in der Grösse und Ausführung mit anderen romanischen Steinmetzzeichen überein, für

70) Vgl. Losch, Runen unter den Steinmetzzeichen, Württemb. Vierteljahrsshefte, VIII. 1885, p. 37 ff., mit Nachtrag von Klemm. — Die yr-Rune ist als Steinmetzzeichen verwandt: An der Kaiserpfalz zu Gelnhausen (1164—1169), vgl. Repert. f. Kunstw. XII p. 49, Rziha, Studien über Steinmetzzeichen, Mitth. d. C. C. N. F. 1883. p. 39, der dieselbe jedoch seinem phantastischen Schlüsselsystem anpasst und gewaltig verändert; an der Westfront des Thurm des Strassburger Münsters (etwa 1365), vgl. Näher, die Entstehung und Entwicklung der deutschen Steinmetzzeichen, B. J. 88 p. 146 ff. In umgekehrter Form  als madr-Rune, mehrfach bei Losch a. a. O., als Hausmarke bei Klemm a. a. O., an der Hoch-Königsburg (um 1520). Die Lage und Richtung der Steinmetzzeichen ist selbst in gothischer Zeit verschieden; oft stehen sie umgekehrt, schrägle oder wagerecht. Ja selbst an antiken Bauten kommt neben anderen Runen mehrfach die umgekehrte yr-Rune vor, so an der Mauer Roms bei der porta Viminalis, in durchschnittlicher Grösse von 30 cm. Die Mauer gehört frühestens dem 3. Jahrh. vor Chr. an. In wagerechter Stellung  findet sie sich an gothischen Bauten Spaniens. Vgl. O. Richter, Ueber antike Steinmetzzeichen, 45. Berliner Winkelmannsprogr. 1885.

die eine Länge von 30 cm Regel ist, während die der Uebergangszeit meist auf 10—15 cm, die der Gotik auf 4—6 cm zusammenschrumpfen⁷¹⁾. Besondere Sorgfalt wurde in früher Zeit auf ihre Ausführung nicht gelegt. An der Kaiserpfalz zu Gelnhausen, die Friedrich Barbarossa erbaute, sind die Zeichen mehr oder minder ungeschickt mit dem Spitzhammer eingehauen und zwar theils im Strich, theils wie das an den Externsteinen punktirt. Neben mystischen Zeichen, wie Dreieck, Zickzaek, finden sich dort redende, wie Bogen, Armbrust, Pfeile, lateinische Buchstaben und Rumen, darunter auch die yr-Rune in der Länge von 30 cm. Am Hambacher Schlosse und am Dome von Worms kommen nach Rziha Zeichen vor, die nur theilweise punktirt sind, äusserst selten auch an gothischen Bauten. Er neigt der Ansicht zu, dass die Nichtvollendung derselben als eine Art Strafe aufgefasst werden könne, da die Zeichen als Ehrenzeichen galten, oder dass die Steinmetzen Sektirer waren. Die Anwendung dieser phantasievollen Erklärung auf das Zeichen der Externsteine, — das Rziha nicht kennt, da er angiebt, an der Kaiserpfalz zu Gelnhausen seien bisher die einzigen vollständig punktirten Steinmetzzeichen aufgefunden worden — würde ergeben, dass man den Steinmetz zur Strafe für seine schleuderhafte Arbeit und für seine Unart alles unfertig stehen und liegen zu lassen nöthigte, sich mit der Punktirung zu begnügen; vielleicht betrieb er nebenbei auch noch heimlichen Götzendienst! — Wozu dieses Hinein-geheimnissen in Dinge, die sich doch auf einfachere Weise erklären lassen? Die Steinmetzzeichen hatten in romanischer Zeit noch nicht die Bedeutung wie in der gothischen, sie waren nicht in ein System gebracht, aus welchem man den Schulzusammenhang ermitteln kann, sie waren auch keine Ehrenzeichen, sondern willkürlich gewählte Arbeitszeichen; an der Burg zu Gelnhausen z. B. sind sie einfache Versetzungszeichen, ebenso wie an den römischen Bauten, an den karolingischen und byzantinischen, wo sie sogar an den vermauerten Seiten der Steine zum Vorschein kommen. Bei den Externsteinen, wo Alles den Stempel des Flüchtigen, Rohen, Unfertigen trägt — mit Ausnahme des Reliefs — würde man sich höchst verwundern müssen, an einer nur ganz nothdürftig bearbeiteten Stelle etwas so Nebensächliches, wie das Zeichen des Steinmetzen, sorgfältig im Strich ausgeführt zu finden. Sein Zeichen ist keine Künstlersignatur, bestimmt der Mit- und Nachwelt von der

71) Vgl. Rziha a. a. O.

Person des Schöpfers Kunde zu geben, sondern eine einfache Kontrollmarke, mit welcher er den Theil, welchen er bearbeitet hatte, bezeichnete, um ihm für die Zwecke der Abrechnung von anderen zu unterscheiden⁷²⁾. Es finden sich nämlich, wie Neubourg mittheilt, ausser der yr-Rune noch zwei andere an der linken Laibung der Adlerthür eingemeisselt, die gleichfalls nichts anderes als Steinmetzzeichen sein können und von den Gehilfen oder Gefährten des ersten herrühren. Sie sind zugleich ein weiterer Beweis dafür, dass die Thür bereits der romanischen Zeit angehört⁷³⁾.

In der Hauptgrotte befindet sich bei γ Taf. VI eine grosse runde Vertiefung, die in den Felsboden und zum Theil noch in die senk-

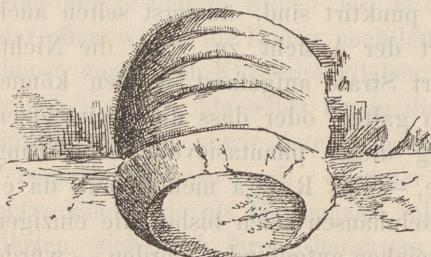


Fig. 16.

rechte Wand eingehauen ist (vgl. Fig. 16). Man erklärte sie früher für ein Taufbecken, bis Giefers die Ansicht aussprach, dass in diesem Becken Weihwasser aufbewahrt wurde, mit welchem die Pilger sich wuschen, ehe sie den Seiten-gang mit dem h. Grabe betraten.

72) Wenn die blosse Punktirung des Zeichens durchaus nicht vereinzelt dasteht, so ist doch bisher die Anbringung von Werkzeichen in Urgestein, in gewachsenem Felsen, meines Wissens bisher noch ohne Beispiel. Die eigenthümlichen Einschnitte, welche Voulot an keltischen Dolmen in den Vogesen fand, sind offenbar keine Werkzeichen, sondern magische Zeichen, sagen wir Runen im alten, ursprünglichen Sinne. Vgl. Voulot, ABC d'une science nouvelle, Mulhouse 1872. Otte, der das Steinmetzzeichen an den Externsteinen nicht kannte, erklärt in seinem archäol. Wörterbuche p. 235 die frühen Werkzeichen als Versetzungsmarken. Sie haben sich allerdings beim Quaderbau entwickelt und dienten hier dazu, die einzelnen zu einander gehörigen Hausteine zu bezeichnen; mit dem Quaderbau sind sie aus Frankreich nach Deutschland gekommen. Auf das Zeichen der Externsteine passt die Otte'sche Benennung natürlich nicht.

73) Mir sind diese Zeichen nicht aufgefallen. Nach Neubourg's Bericht in der Lippe'schen Landeszeitung 1881, Nr. 177, haben sie die Formen **F** **B** Erstere entspricht der fe-Rune, der ersten im jüngeren Futhark, letztere dürfte eine Umkehrung der reid-Rune sein, falls sie richtig wiedergegeben ist, was bei der Rauheit des Steines seine Schwierigkeiten hat. Ueber Grösse und Technik dieser Zeichen sagt N. nichts. Er will auch eine längere Runen-Inschrift an den Externsteinen entdeckt haben, wie er a. a. O. 1885, Nr. 4 mittheilt, doch ist über diese nichts Näheres bekannt geworden.

ten. Die Sitte, vor dem Betreten des eigentlichen Heiligthumes Hände und Füsse zu waschen, ist eine uralte, sie ging vom Heidenthume, welches Heiligthümer an Quellen anlegte und diese auffing, in den mosaischen und christlichen Cult über. In der altechristlichen Basilica befand sich ein grosses Weihwasserbecken zu diesem Zwecke im Atrium. Mit diesen Becken sind aber die putei sacri, die Cisternen, die man häufig in den Krypten mittelalterlicher Kirchen findet, nicht zu verwechseln. Nach Viollet le Duc's Ansicht wurden sie von den Werkleuten angelegt, um ihnen das nöthige Wasser während des Baues zu liefern und später für Cultuszwecke aufbewahrt⁷⁴⁾, doch scheinen einzelne, wie Otte bemerkt, schon vor der Erbauung der Kirche vorhanden gewesen zu sein, also natürliche Quellen, die dann in Cisternen gefasst wurden, so z. B. in der Krypta des Domes zu Hildesheim. Dies stimmt zu der Thatsache, dass die frühesten christlichen Gotteshäuser mit Vorliebe an alten heidnischen Cultusstätten angelegt wurden und das Haupterforderniss dieser war ja der heilige Quell⁷⁵⁾. Das Becken in den Externsteinen ist aber weder ein Behältniss für Weihwasser, wie es in der Basilika angebracht war, noch ein heiliger Quell, denn die Sitte, Hände und Füsse vor dem Gottesdienste zu waschen, hört mit dem Beginn des 11. Jahrh. auf. Etwa vom 5. Jahrh. ab war es üblich gewesen, sich am Eingange der Kirche durch den Priester mit geweihtem Wasser besprengen zu lassen und dann in dem Becken des Atriums Hände und Füsse zu waschen; im Anfange des 11. Jahrh. tritt dafür der noch heute übliche Brauch des Selbstbesprengens beim Eintritte in die Kirche auf und zu diesem Zwecke werden Weihwasserbecken an der Thür angebracht⁷⁶⁾. Dass diese Sitte auch schon beim Heiligthume der Externsteine geübt wurde, lehren die beiden Vertiefungen für Weihkessel aussen neben der Adlerthür und innen neben dem Haupteingange. Auch ist es an und für sich sehr unwahrscheinlich, dass den Pilgern der enge Raum der Grotte für ihre Waschungen eingeräumt worden sein sollte, denn zu diesem Zwecke ist die Vertiefung möglichst ungünstig angebracht, da sie dicht vor dem östlichen Seitengange und dessen Stufen liegt; ihre Reinigungen

74) Vgl. Pfannenschmid, *Das Weihwasser im heidn. und christl. Cultus.* Hannover 1869.

75) Vgl. Fr. A. Koch, „Aelteste Kirchen im Sprengel Paderborn“ in der westfäl. Zeitschrift. Münster 1859.

76) Vgl. Pfannenschmid a. a. O. p. 186.

kommen sie bequemier in dem Bache, die Lichthepte oder Wiembecke genannt verrichten, der den Fuss des westlichen Felsens umspülte und jetzt zu einem Teiche erweitert ist. Aber auch ein heiliger Quell war hier nicht vorhanden, wenigstens findet sich gegenwärtig nichts, was darauf hindeuten würde, kein Spalt, aus dem früher hätte Wasser geflossen sein können; selbst Regenwasser kann hier nicht angesammelt worden sein, denn der Fels ist ziemlich dicht und trocken. G. B. A. Schierenberg kommt mit seiner Mithrastheorie der Wahrheit wenigstens bezüglich der Bestimmung des Beckens nahe; er zählt verschiedene muldenartige Vertiefungen, z. T. wie in Heddernheim mit Resten von Thierknochen auf, die er in Mithrasgrotten gefunden und erklärt sie und die Vertiefung in der Grotte der Externsteine für Opferbecken, bestimmt zum Auffangen des Blutes der getöteten Thiere⁷⁷⁾. Die Externsteine können nun zwar mit keinem antiken Culte in Verbindung gebracht werden, sie waren aber vor ihrer Christianisirung ein Heiligthum der alten Sachsen. Am Fusse des Felsens floss der heilige Bach vorbei, neben dem Becken im Boden stand einst der Opferaltar; in das Blut der getöteten Thiere tauchten die Opferpriester Zweige und besprengten damit die aussen versammelte Gemeinde, bestrichen die Opfergeräthe, den Altar, die Götterbilder, die Tempelräume von innen und aussen und die heiligen Räume ringsum⁷⁸⁾. Die christlichen Missionare entfernten den Altar und die Abdinghöfer verschütteten das Opferbecken, das für den christlichen Gottesdienst werthlos und bei grossem Andrang von Pilgern hinderlich war. Es blieb jedenfalls so lange verborgen, als die Grotte jenem Zwecke diente; nach der Profanirung im 17. Jahrh. war es vom Estrich der Försterwohnung bedeckt und trat wohl erst im Laufe dieses Jahrhunderts wieder zu Tage.

Die Richtigkeit dieser Erklärung tritt bei einem Vergleiche der Externsteine mit einer ähnlichen Grottenanlage, der Quirinuskapelle in Luxemburg hervor⁷⁹⁾. Dieselbe ist am Abhange des sog. Petrusthales in den Fels gehauen und besteht aus zwei unregelmässig viereckigen Räumen, welche jetzt nach aussen durch eine gothische Fassade v. J. 1355 abgeschlossen sind. Der grössere

77) B. J. 84, p. 255. Vgl. auch desselben Verfassers „Die Kriege der Römer zwischen Rhein, Weser und Elbe etc.“ Frankfurt 1888.

78) Vgl. Pfannenschmid, German. Erntefeste im heidn. u. christl. Cultus. Hannover 1878, p. 39.

79) K. Arendt, St. Quirin. Luxemburg 1888.

Raum, durch ein modernes Tonnengewölbe aus Tuffstein gedeckt, bildet das Schiff, der kleinere liegt um drei Stufen tiefer und ist mit jenem durch zwei Thüren und ein Fenster verbunden. (Vgl. Fig. 17.) Im Boden des Hauptaumes befindet sich bei a eine runde Vertiefung, welche bis zur Restauration des Heiligthumes (1886) durch einen runden, pfropfartigen Haustein ausgefüllt war; von ihr aus führt eine schmale Rinne zur Ableitung des Opferblutes in ein kleines, hinter der Eingangsthür gelegenes Felsbecken c. Weiter abwärts von der Grotte liegt der Heilsbrunnen (Greinsbour), eine Cisterne, welche von einem Felsenquell gespeist wird. Ueber ihr breitete eine uralte Linde ihre Aeste aus, die zu Anfang des Jahrhunderts gefällt wurde, deren Wurzeln jedoch 1886 noch aufgefunden wurden. Den ganzen Bergabhang bedeckte früher ein dichter Hain. Oberhalb der Grotte springt der Fels vor und trägt eine

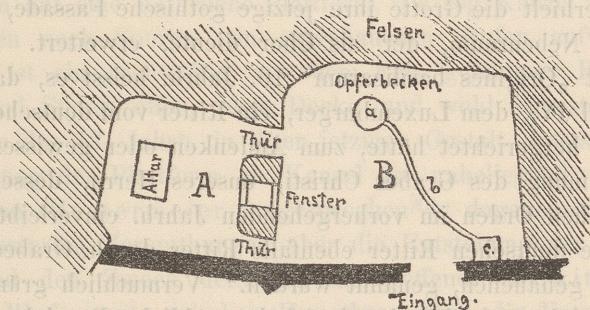


Fig. 17.

kleine gotische Kapelle, neben welcher der alte Römerweg, die via bona vorbeiführt. In ihr befindet sich eine wahrscheinlich einem älteren Vorbilde nachgeahmte Holzgruppe, drei Frauen darstellend, die nach Mannesart auf einem Maultiere reiten und jetzt als die Töchter der h. Sophia, Spes, Fides und Caritas gelten. Dieselbe Gruppe ist auch in Auw (gleichfalls im Luxemburgischen) zu sehen. Ob sie mit den 3 Matronen in Zusammenhang gebracht werden kann, scheint mir zweifelhaft, denn drei auf einem Thiere reitende Matronen hat man nirgends gefunden; immerhin kann man aber mit Arendt annehmen, dass die Dreizahl auf keltischen Ursprung zurückgeht und in germanischer Zeit mit dem Mythos der Frau Holde und ihrer Fahrten verquickt wurde⁸⁰⁾. Auf letzteres deuten

80) Ausser der via bona befinden sich noch zwei Römerwege in der Nähe, der Weg aus der Oberstadt vom Fischmarkte aus und der Weg

die in Luxemburg und Auw gleichlautenden Sagen von drei Jungfrauen, die sich vor ihren Verfolgern auf einem Esel durch einen kühnen Sprung über die tiefe Schlucht hinüberretteten. Der Volksmund weiss von grauenhaften Dingen über die Quirinusgrotte zu erzählen, die wohl an die ehemaligen blutigen Opfer in derselben anknüpfen. Sicher ist, dass daselbst bis weit in christliche Zeit hinein heimlicher Götzendifferenz getrieben wurde, denn die Trierer Concilien von 1230, 1310, und selbst noch von 1423 eifern gegen dort bestehende heidnische Missbräuche. Damit ist wohl die heidnische Vergangenheit der Grotte hinlänglich bestimmt. Nähtere Angaben über ihre Christianisierung fehlen. Der Cultus des h. Quirinus kam zu Ende des 10. Jahrh. nach Luxemburg, 1030 wurde die weiter unten im Thale liegende Udalrichskirche gegründet. Die erste urkundliche Nachricht über die Quirinuskapelle stammt v. J. 1355; da erhielt die Grotte ihre jetzige gotische Fassade, zugleich wurde der Nebenraum, der als Chor diente, erweitert. In einer Handschrift „*Origines basilicarum*“ 16. Jahrh. heisst es, dass unter Kaiser Karl IV., dem Luxemburger, ein Ritter vom deutschen Hause die Kirche hergerichtet hätte, zum Andenken oder gewissermaassen als Nachahmung des Grabes Christi, unseres Herrn, dessen Orden dem deutschen Orden im vorhergehenden Jahrh. einverleibt worden war, da die deutschen Ritter ebenfalls Ritter des h. Grabes, des in den Felsen gehauenen, genannt wurden.“ Vermuthlich gründet sich diese Nachricht auf eine bereits früher übliche Bezeichnung und Verwendung der Grotte als „*Grab Christi*.“ Auf einen älteren Zu-

im Petrusthale. Diese treffen sich an einem Punkte in der Nähe der Quirinuskapelle, bilden also ein trivium. Arent schliesst daraus, dass die Römer das Heiligthum der dreiköpfigen Hekate geweiht hätten, aus welcher sich dann in Anknüpfung an örtliche celtische Ueberlieferungen der Matronencult, gleichfalls in der Dreizahl entwickelte. Die den Römern folgenden Franken hätten dann die Matronen in die drei Nornen verwandelt. Er sieht in den Matronen zugleich Mondgöttinnen, in den grossen runden Scheiben, welche gewöhnlich die Köpfe der beiden Eckgestalten umrahmen, Mondscheiben, und demnach in allen dreien die Versinnlichung der drei Mondphasen. Aber die mittlere Gestalt trägt kein Symbol, welches man auf eine Mondphase deuten könnte, der Kopfschmuck der beiden anderen ist kein flacher Kreis, sondern, wie an Thonfiguren der Matronen deutlich zu sehen ist, eine kreisförmige Haube. Auch treffen sich die Dreiwege nicht an der Quirinuskapelle, sondern weiter abwärts, an einem Punkte, wo jetzt die Udalrichskirche steht. Man müsste also hier das römische Hekate-Heiligthum suchen.

sammenhang derselben mit den Kreuzzügen und dem Ritterthume deutet auch die Wahl der drei Schutzheiligen Quirin, Fereol und Firmin, dreier ritterlicher Heiliger. Die Dreizahl ist auch hier beibehalten.

Die Verwandtschaft dieser Grotte mit den Externsteinen ist offenbar. Beiden ist ausser der allgemeinen Anlage, dem Quell, bez. Bache, dem Becken, der Bestimmung zum heiligen Grabe auch noch die obere Kapelle gemeinsam. Auf den Externsteinen liegt sie auf dem zweiten Felsen, östlich von demjenigen, der das Relief und die Grotten enthält und ist gegenwärtig nur durch eine vom Ende des 16. Jahrh. stammende Treppe vom dritten Felsen aus zugänglich, von dessen Höhe eine Brücke auf den zweiten Felsen führt. Ursprünglich befand sich jedenfalls eine Treppe — vielleicht von Holz — auf dem zweiten Felsen selbst, welche zuerst in der Höhe von etwa 3 m auf eine natürliche Plattform, die sog. Kanzel führte; von da gehen noch Spuren von eingehauenen Stufen aufwärts. Die Kapelle ist ein rechteckig aus dem Fels gehauener Raum, nach Osten und Süden offen, ohne Decke und wohl frühestens in der 2. Hälfte des 12. Jahrh. in ihrer jetzigen Gestalt entstanden. Die Bestimmung der Plattform als Kanzel ist naheliegend und wurde schon von Clostermeier ausgesprochen⁸¹⁾; dagegen sind die bisher geäusserten Vermuthungen über die Entstehung der oberen Kapelle und den Zweck derselben unzutreffend. Dewitz sucht sie mit der Weingartner'schen Hypothese über die Entstehung des Thurmbaues zusammenzubringen und stellt sie als eine Fortsetzung der unteren Anlagen, als ein Ausklingen derselben nach oben dar, wogegen Nordhoff Widerspruch erhebt, indem er darauf hinweist, dass die Kapelle und die Grotte nicht einem einzigen, sondern zwei neben einander stehenden Felsen angehören⁸²⁾. Die richtige Erklärung der merkwürdigen Anlage ist darin zu suchen, dass die Abdinghöfer auf dem Gipfel des Felsens bereits eine alte Cultusstätte vorfanden und dem Prinzip der Kirchenerbauer in den frühen Jahrhunderten der Christianisirung getreu, an ihre Stelle ein christliches Heiligthum setzten. Bei Celten und Germanen waren ja Bergeshöhen und Felsgipfel die Hauptstätten der Götterverehrung.

81) Clostermeier, Chr. Gottlieb, *Der Eggerstein im Fürstenthum Lippe*. Lemgo 1824.

82) Nordhoff bei Besprechung der Dewitz'schen Schrift, B. J. 84, p. 194.

Den christlichen Missionaren war es unmöglich, gegen diese im Herzen des Volkes wurzelnde Gewöhnung anzukämpfen; sie fügten sich ihr und erbauten im Sachsenlande mehrfach Kirchen auf Bergen und Hügeln⁸³⁾. Wie in Luxemburg einst an der Stelle, wo jetzt auf Bergeshöhe die Drei-Jungfrauenkapelle steht, der Druide und nach ihm der germanische Priester ihre Gebete an die Götter der Luft emporgesandt hatten, so war auch an den Externsteinen der Felsgipfel dem Dienste der oberirdischen Götter geweiht; in den Grotten dagegen wurden hier und dort den Erdgöttern blutige Opfer dargebracht. — Von einem dritten heidnischen Grottentempel findet sich eine Nachricht bei Wormius⁸⁴⁾. Darnach stand im Kirchspiele Hollen der norwegischen Landschaft Telemarken ein ungeheuer grosser und sehr hoher Felsen, Vear geheissen. Darin sei in der Mitte ein Götzentempel ohne Säulen und Pilaren eingehauen; zu demselben hätten zwei Wege geführt, einer ging über das Wasser, man sei mit Booten zu ihm hinangefahren und dann auf hängenden Leitern hinaufgestiegen, der andere sei treppenförmig in den Felsen hineingehauen. Bei Einführung der christlichen Religion habe man den Tempel zu einer Kirche umgewandelt und dem h. Michael geweiht. Auf dem obersten Platze des Felsens aber sei ein Gottesacker gewesen, wo man die Toten begraben habe. Wahrscheinlich befand sich an derselben Stelle früher ein heidnischer Begräbnissplatz.

Nach diesen Analogien werden wir auch die Externsteine als eine altgermanische Cultusstätte in Anspruch nehmen müssen. Die gewaltigen, mitten aus dichtem Urwalde hervorbrechenden Felsen mit ihren von der Natur geformten Höhlen mussten auf die Phantasie des Naturvolkes mächtig einwirken; an einer Stätte, an welcher man sich noch jetzt, wo der Wald gelichtet, der Quell zu einem mit Ruderbooten und Schwänen belebten Teiche geworden ist und die Heerstrasse zwischen den Felsen hindurchführt, nicht eines romantischen Schauers erwehren kann, mussten unsere Vorfahren sich dem geheimnissvollen Walten der Gottheit besonders nahe fühlen. Die Urkunden des Klosters Abdinghof melden nichts davon, dass vor der Christianisirung hier Götzendienst getrieben worden sei,

83) Vgl. Fr. A. Koch, Älteste Kirchen im Sprengel Paderborn. Westf. Zeitschr., Münster 1859.

84) D. Wormius, lib. VI. monum. num. 13. pag. 489 bei Arniel, cimbrische Heidenreligion, Hamburg 1702, I. p. 100.

wohl mit Absicht. Im Volksmunde hingegen lebte bis auf Hamelmann und Wasserbach die Erinnerung an die heidnische Vorzeit fort; sie geht aber, was wohl zu beachten ist, nur bis auf die Sachsen zurück, die gegen Ende des 5. Jahrh. n. Chr. die Gegenden zwischen Rhein und Elbe besetzten. Karl der Große soll dem Götzendienste hier ein Ende gemacht haben. Auch wird von „landgerichtlichen“ Zusammenkünften der Heiden an dieser Stelle berichtet⁸⁵), d. h. mit anderen Worten, die alten Sachsen hatten hier eine Mahl- oder Dingstätte mit einem Tempel vereinigt, wohl auch mit einem Leichenfelde ringsum im Walde, wie dies im Sachsenlande fast immer der Fall ist. Solche Orte, wo von Alters her eine „frequentia populi“ bestand, wurden vor Allem von den Einführern des Christenthums zur Anlage von Kirchen ausersehen. An den Begräbnissstätten feierten die Sachsen, wie die übrigen germanischen Stämme Todtenfeste. Karl d. Gr. erliess zu Paderborn 785 den Befehl, dass die Sachsen auf den Gräbern ihrer Vorfahren nicht tanzen, singen und schmausen sollten⁸⁶). Da jedoch diesen althergebrachten Gewohnheiten durch Gesetze nicht beizukommen war, adoptirte sie die Kirche und verwandelte die heidnischen Todtenfeste, welche in der Zeit vom 1.—3. Oktober stattfanden, in christliche Todtenfeste und Kirmessen um die Zeit von Michaelis. Auch die Wallfahrten knüpfen vielfach an die alten heidnischen Zusammenkünfte und Opferfeste an. Wenn es einmal gelingen sollte, festzustellen, in welchen Zeiten des Jahres zu den Externsteinen gewallfahrtet wurde, so könnte sich daraus leicht ein neuer Beweis für die Fortdauer der Tradition ergeben. Auf eine germanische Grabstätte weist der Name einer benachbarten Lokalität, des Rosenthales; die germanischen Friedhöfe heissen Rosengärten oder Rosenhage, von ihrer Einfriedung mit dem Dornengebüsche der wilden Rose; vielleicht spricht auch der Name des nahen Kettenthales daftir (nach Veltmann vom ahd. Ketti = Grube, Grab). Auf dem Wintfeld oder Winnefeld südöstlich von der Grotenburg,

85) Hamelmann, *Delineatio urbium et oppidorum Westphaliae*, 1546, edid. E. C. Wasserbach, Lemgo 1711. — Fr. Ch. Pusthkuchen, *Beyträge*, Lemgo 1769. v. Donop, *hist.-geogr. Beschreibung der lippischen Lande*, 2. Aufl. Lemgo 1790.

86) Vgl. Pfannenschmid, *Das Weihwasser etc.* Veltmann, *Funde von Römermünzen im freien Germanien und die Oertlichkeit der Varusschlacht*, Osnabrück 1886.

unweit der Externsteine sind nach Hamelmann's und Wasserbach's Angabe germanische Waffen aufgefunden worden, welche dieser mit der unvermeidlichen Varusschlacht in Verbindung bringt⁸⁷⁾. Mit dieser Nachricht an sich ist freilich nicht viel anzufangen, da die fraglichen Waffen nirgend mehr vorhanden sind; aber Funde von germanischen, d. h. sächsischen Waffen sind nicht unwahrscheinlich, denn alles deutet darauf hin, dass die Gegend in der Sachsenzeit von hervorragender Bedeutung war und in den Kämpfen gegen Karl d. Gr. eine grosse Rolle spielte. Bei Detmold fiel 785 eine Schlacht. Aus derselben Zeit röhren die Befestigungen der Grottenburg her, jenes Hügels, auf welchem sich jetzt das Hermannsdenkmal erhebt; sie bestehen aus dem sog. grossen Hünengrabe, der die obere Platte umzieht, einer am Ostfusse errichteten, 3 m dicken und mannshohen Mauer, die den äusseren Ring bildete und dem kleinen Hünengrabe zwischen beiden. Hierzu kommt das Lager auf dem Tönsberge mit der angrenzenden Stapelager Schlucht⁸⁸⁾. Dass diese Anlagen mit den Cheruskern und der Varusschlacht nichts zu thun haben, wird jetzt allgemein zugegeben; sie reichen nicht hinter die Sachsenzeit zurück.

Man hat die Grotte mit dem Mithraskulte in Verbindung gebracht, welcher von den römischen Truppen daselbst eingeführt worden sein soll⁸⁹⁾ und noch heute halten einzelne Lokalforscher an

87) Hamelmann berichtet 1582 in seiner Abhandlung über die westfälischen Dynasten, es hätten vor seinen Zeiten die Bauern, als sie das Wildland auf dem Wintfelde zuerst unter den Pflug nahmen, beim Brechen des Bodens Menschenknochen, Bruchstücke von Schwertern, Speeren, Dolchen, von vielerlei Waffen und Eisen zur Vertheidigung, sogar römische Münzen gefunden, theils goldene, theils silberne, mit den Bildnissen des Julius, Augustus, Agrippa und anderer Grossen. Die Münzen und deren Umschriften habe er selbst vor 26 Jahren in Lemgo gesehen, wo sie nun geblieben wären, wisste er nicht. Seine Nachricht bestätigt 1627 Joh. Pideritius. Wasserbach schreibt in seiner 1698 erschienenen Abhandlung „De statua illustri Harminii . . . vulgo Hirmensul“, nachdem er Hamelmann's Bericht wiedergegeben: „Exhibit adhuc hodie Horna gladios ensesque vetustos, Quint. Varo qui pepere necem quos et poeta Sabinus vidisse in Westphalia gloriatur.“ Diese Angaben sind, wie Menadier in den Verhandlungen der numismat. Ges. zu Berlin 1886 nachwies, bezüglich der römischen Münzfunde unzuverlässig.

88) Vgl. L. Hölzermann, Lokaluntersuchungen, die Kriege der Römer und Franken, sowie die Befestigungsmanieren der Germanen, Sachsen und des späteren Mittelalters betreffend. Münster 1878.

89) J. W. J. Braun stellt in seiner geistvollen Schrift „Die Extern-

der Ansicht fest, dass hier der Schauplatz der grossen Hermannsschlacht gewesen sei. Die Wissenschaft ist darüber längst hinweggegangen und hat nachgewiesen, dass alle Spuren eines längeren Aufenthaltes der Römer in dieser Gegend fehlen. Was von römischen Münzfunden in dieser Gegend berichtet wird, ist theils unverlässlich, theils doch noch kein Beweis dafür, dass diese Münzen einst im Besitze von römischen Soldaten waren, welche hier durchmarschirten oder sich hier niedergelassen hätten, denn Römermünzen finden sich ja auch in Gegenden, welche nie der Fuss eines Legionärs betreten hat, wie im Inneren Deutschlands jenseits der Elbe⁹⁰). Sie sind durch den Handelsverkehr hereingebracht worden, kommen oft in germanischen Gräbern als Beigaben vor und behalten in den Rheinlanden ihren Umlauf bis in fränkische Zeit hinein. Was den grossen Fund von Hufeisen betrifft, welcher in der Stadt Horn 5 m unter dem Strassenpflaster gemacht wurde, so ist derselbe wissenschaftlich nicht zu verwerthen, da Beigaben, welche eine einigermassen genaue Zeitbestimmung ermöglichen würden, fehlen. Entscheidend ist der Umstand, dass in der Grotte selbst und in ihrer unmittelbaren Umgebung niemals ein Römerfund gemacht wurde und nichts auf römische Arbeit und im Besonderen auf die Bestimmung zum Mithraskultus hinweist. Die Anlage der Räume hat zwar eine entfernte Aehnlichkeit mit einigen in den lebendigen Fels gehauenen Mithräen, wie dem zu Glaneck in Kärnthen, zu Schwarzerden im Elsass u. A.⁹¹), aber dies liegt wohl daran, dass man an allen diesen Orten Naturhöhlen und Felsspalten auf möglichst einfache Weise in eine regelmässige Form zu bringen gesucht hat. Allenfalls könnte das grosse Becken im Boden den Mithrastheoretikern eine Handhabe bieten, wie sie denn auch nicht säumen, dasselbe als „Krater, als Symbol

steine“, Bonner Winckelmannsprogramm 1858, die Mithrastheorie nur vermutungswise und anscheinend ohne das Relief an Ort und Stelle gesehen zu haben, auf. Veranlassung hierzu bot ihm die beiläufige Bemerkung Goethe's zu Kunst und Alterthum V., dass Sonne und Mond auf dem Relief an gleichartige Darstellungen auf Mithrasbildern erinnerten. Neuerer Zeit überträgt neben allerlei anderen phantastischen Einfällen G. A. B. Schierenberg auch seine Mithrasschwärmei auf die Grotte.

90) Vgl. Nordhoff, Bonner Jahrbuch 84, p. 191. Veltmann, a. a. O. — O. Preuss, Ueber die im hiesigen Lande gefundenen Römermünzen Lippische Landeszeitung 1885, Beilage zu Nr. 214 u. 286.

91) Vgl. Mitth. d. C. C., N. F. VIII. p. XXII und Bonner Jahrbuch IV. p. 94 f.

des Heiligen Quells, wie er in den Grotten Zorvasters geflossen“, weidlich für ihre Lieblingsidee auszunützen. Aber es ist, wie erwähnt, durchaus keine ausschliessliche Eigenthümlichkeit des Mithraskultes, sondern ein Erforderniss aller Naturreligionen, die mit blutigen Opfern verbunden waren und findet sich auch in germanischen und keltischen Tempeln. Dagegen fehlt bei den Mithräen durchwegs das für diese bezeichnende Heiligthum auf der Anhöhe, welches gerade an den Externsteinen in einer so auffallenden Weise angebracht ist. Die Möglichkeit, dass die Grotten schon vor der Sachsenzeit Kultuszwecken gedient haben, bleibt dabei offen, wenn wir auch keine Beweise dafür haben und nur im Allgemeinen aus dem Charakter der Lokalität und den gemeinsamen religiösen Gewohnheiten germanischer Stämme den Schluss ziehen können, dass auch schon die Cherusker, durch die Seltsamkeit der Naturgebilde angezogen, hier eine Opferstätte errichtet haben, welche von ihren stammverwandten Nachfolgern beibehalten und weiter gepflegt wurde. Will man bei den Externsteinen noch hinter die beglaubigte sächsische Vorzeit zurückgehen, so kann nur die einheimische Bevölkerung in Betracht gezogen werden und nicht die Römer. Immerhin ist es nicht ausgeschlossen, sogar wahrscheinlich, dass die Abdinghöfer, als sie daran gingen, den alten Sachsentempel in ein christliches Heiligthum umzugestalten, antike Grottenanlagen im Auge hatten, die sie am Rhein gesehen haben mochten und dass durch die Erinnerung an die Reliefs des stiertödenden Mithras in ihnen der Gedanke entstand, das grosse Opfer, durch welches der Welt Heil wiederfuhr, neben dem Eingange des Heiligthumes darzustellen. Auf diesen kleinen Kern schrumpfen die Mithrasphantasien bei unbefangener Betrachtung zusammen. Vielleicht haben die Abdinghöfer aber auch die Luxemburger Grotte gekannt; sie waren ja aus der Nähe, aus Lothringen gekommen und unterhielten wohl noch Jahrhunderte lang Verbindungen mit dem Mutterkloster. Freilich wissen wir nicht genau, wann die Luxemburger Grotte zur Quirinuskapelle umgestaltet wurde, ob dies früher oder später erfolgte, als die Umwandlung der Externsteine in eine christliche Kirche; die Weihe beider fällt wohl in die gleiche Periode, in das Zeitalter der Kreuzzüge und das Vorbild der einen mag damals für die andere maassgebend geworden sein.