

2. Die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen *).

Ich habe mir vorgenommen, heute die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rhein- und Westfalenlande zu besprechen. Dies Thema beschäftigt sich zwar von vornherein mit einem Kunstmateriale christlicher Cultur und dennoch dürfte es nicht im Widerspruch stehen mit der Bedeutung des Tages, an dem wir das Geburtsfest jenes Genius begehen, welcher der dankbaren Welt den Himmel der antiken Kunst und Kunstschönheit erschloss und als den Widerschein des gesammten Natur- und Geisteslebens treffend und plastisch veranschaulichte. Die Antike, die Vorgängerin und mit ihrer reichen Schönheit wiederholt eine Hauptquelle der späteren Kunstphasen, ging auch in der wissenschaftlichen Werthschätzung der Kunst des Mittelalters und der Neuzeit voran. Indem Winckelmann in seiner Kunstgeschichte den Nachfolgern für immer die Gliederung des vormittelalterlichen Kunstvorraths an die Hand gab, hat er nicht nur den frühern ästhetischen Theoremen¹⁾ und antiquarischen Leistungen²⁾ Richtung und System verliehen, sondern damit auch der Kunst³⁾, welche sich diesseits der Antike entwickelte, ihre Stellung angewiesen und ihrer Erforschung eine Grundlage bereitet. Denn wurde schon durch diese Arbeit der Geschichtswissenschaft überhaupt in ihrer Bedeutung und Darstellung der dankenswerthe, wichtigste Dienst erwiesen, so hätte ohne Winckelmann, ohne systematische Klärung der Antike die mittelalterliche Kunstwissenschaft, zumal der Engländer⁴⁾, wohl nicht so leicht einen Halt gewonnen, Göthe, Forster, Schlegel⁵⁾ und die Ro-

* Vortrag gehalten auf dem Winckelmannsfeste zu Bonn am 9. December 1872. Für den Druck verbessert und mit ausführlichen Belegen versehen.

mentiker nicht so bald ein offenes, empfängliches Auge für den künstlerischen Nachlass des Mittelalters gehabt; und die reale, kritische Kunstforschung von heute muss wiederholt ähnliche Mittel und Wege nehmen, um ihr Material zu bewältigen, wie Winckelmann behufs Klarstellung der Antike.

Die „Griechische Baukunst bot doch in ihrem Entwicklungsgange Aehnlichkeiten mit demjenigen der gothischen dar,“ und wie lange hat sich doch das Mittelalter mit antiken und urwüchsigen Motiven behelfen, wie viele von der Antike geleitete Experimente anstellen müssen, bis es einen selbstständigen Kunststil, der seiner Herkunft und Zeit entsprach, erzeugte. Der Westen und Süden konnten sich dabei einer antiken Erbschaft von Kunst und Künstlern bedienen, — die Länder des Nordens, Westfalen auch, entbehrten dieser Vortheile: diese konnten erst an der allgemeinen Cultur- und Kunstentwicklung Theil nehmen, als ihnen mit dem Christenthum der Beruf zu einer höhern Civilisation und die Verbindung mit dem culturreichern Westen überkommen war. Dass das Rheinland dabei eine wichtige Rolle gespielt, und schon früher westfälische Stämme dem Rheine freundlich oder feindlich sich genähert haben, scheinen besonders auch die Sagen nachklingen zu lassen, die Kunde von den Nibelungen wäre von Männern aus Münster und Soest zuerst an den Rhein, und der Leib des Haimonskinds Reinold von Köln nach Dortmund gebracht⁶⁾.

Doch waren es, soweit sich nachweisen lässt, nicht die benachbarten Rheinlande, welche in Westfalen zuerst die Keime der Kunst einsetzen sollten, es waren die westlichern Gebiete, wo die Wiege der Karolinger gestanden und wo die Reibung von Deutschen und Wälschen geistige und ästhetische Interessen zeitig gefördert hatte. Die fränkische Princessin Ida verschönert in Westfalen ihren neuen Wohnsitz Herzfeld an der Lippe mit einer Steinkirche, indess das Land ringsher für die Gotteshäuser wie für die Wohnungen nur den Holzbau zu handhaben verstand; Herford errichtet seine Stiftsgebäude ad exemplum des Frauenklosters Soissons und Korvei, und dies neue Licht an der Weser baut sich ähnlich an, wie das Mutterkloster Corbie an der Somme. Westfalen aber geht fortan mit den ihm gebrachten Anregungen und Culturkeimen so haushälterisch um, dass es bald unter dem segensreichen Schirm der Ottonen mit dem stammverwandten Sachsen einen Culturaufschwung nimmt, wie ihn das Rheinland später und dafür auch gewaltiger seinem Strome, seiner Lage und ältern Kunsterbschaft abgewinnen sollte. Immer reger stampft es auf dem Boden der Kunst,

immer weiter greifen die Pläne, und weil dagegen die heimischen Kräfte noch zurückstanden, berief die vornehme Dame Marcsubidis 939 für den Neubau des Klosters Schildesche Zimmerleute, Maurer und Steinwerker aus Franzien⁷⁾, und als kaum hundert Jahre später die nordischen Domplätze wie mit Gewalt eine Kunstblüthe zeitigen wollten, liess Bischof Meinwerk von Paderborn (1009—1036) seine Bussdorfkirche ad similitudinem der Grabeskirche zu Jerusalem und die zierliche Bartholomäuskapelle durch italiänische Griechen, — andere seiner vielen Baupläne vielleicht durch die von Cluny berufenen Benedictiner ausführen. Jeder Künstler, jedes fremde Kunstmotiv war ihm in der kunstarten Heimat willkommen, und so mochte ihm die wechselvolle Säulanordnung in der Krypta zu Emmerich, mit der ihn gewiss seine Familienbeziehungen zum Niederrhein bekannt gemacht hatten, als nachahmenswerthes Muster beim Bau der Abdinghofer Krypta⁸⁾ seines Bischofssitzes erscheinen.

Kaum dreissig Jahre nach Meinwerks Heimgange 1068 bestieg den Bischofsstuhl zu Osnabrück ein Mann, der in sich das verkörperte Bild des staunenswerthen Kunstlebens seiner Zeit darstellt, eine Grösse, die, nachdem sie früher auf verschiedenen Kaiserpfalzen und Domplätzen gebaut und geleuchtet hatte, noch als Greis mehrere Male nach Speier reisen muss, um durch geschickte Substructionen den neuen Kaiserdom vor den reissenden Unterspülungen des Rheines zu schützen und vielleicht auch im Baue zu fördern⁹⁾. — Diese That Benno's von Osnabrück bezeichnet eine namhafte, indess vereinzelt und persönliche Kunstbeziehung Westfalens zum Rheine, und ebenso gering dürfte für damals der Kunstaustausch des Rheines nach dem Nachbarlande hin anzuschlagen sein. Will man auch die Ansicht eines verdienten Bauforschers, als ob in Köln seit 1059 der romanisch-vaterländische Stil entwickelt und von dort zunächst nach Westfalen und Sachsen übertragen sei¹⁰⁾, nicht unbedingt verwerfen, so kann dieser Einfluss weniger das Systematische als das Stilistische, als die Stilfeinheiten der Bauwerke betroffen haben, und anderseits bleibt zu beachten, ob nicht Benno's regsame und darum so viel beheidete Wirksamkeit in Köln an jener rheinischen Bauentwicklung seinen Antheil habe. Angeregt von der Werkthätigkeit des gesammten Sachsenlandes konnte Westfalen damals an manchen Werken die Erfordernisse eines Stil- und Schönheitsbaues selbstständig herausarbeiten und wenigstens hier und dort mit den gesteigerten Kunstbestrebungen des Niederrheines wetteifern: das geschah zu Soest, wie die ältern

basilikalischen Theile des Domes zeigen und das geschah an der Klosterkirche zu Iburg bei Osnabrück, wie die Baureste mit dem Eckblatt und die rühmlichen Berichte von Augenzeugen ergeben: es war ja Benno's eigenstes, angelegentlichstes Werk!

Auch im entwickelten romanischen Stile sucht man in Westfalen charakteristische Merkmale rheinischer Kirchen vergebens: versteckte Portale, Kuppelbauten, Doppel- oder flankirende Thürme sind als vereinzelte und, weil nie vereinte, Erscheinungen schwerlich auf ein rheinisches Muster zurückzuführen. Und wenn schon in frühromanischer Zeit die Sculpturen und Kleinkünste des Domes zu Münster einem Kölner Bewunderung abnöthigen¹¹⁾, sollte dann die Architektur, die Grundlage der übrigen Künste, nicht schon eine entsprechende selbstständige Durchbildung erfahren haben! Es wurde in der That der bei der Christianisirung eingeführte Steinbau im 11. Jahrhundert immer allgemeiner, wahrscheinlich bald darauf den meisten Dorf- und Landkirchen zu Theil, es wurde nun die Wölbung an Krypten, Altären und Kapellen so weit gehandhabt, dass sie früh im 12. Jahrhundert schon die grösseren Räume der Abseiten, etwas später die ganze Kirche bedecken konnte; und mit der Technik wurde die Form so leicht beherrscht, dass man bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts die seither nur an Krypten und Kapellen versuchte Hallenform auch an grossen Gotteshäusern zu Ehren bringt.

Drei Schiffe gleich hoch, das Mittelschiff breiter als die Seitenschiffe, das Fehlen eines Kreuzbaues, einfache Thurmanlage, hohe und kahlere Dachbildung stellen die erst in der Gothik ausgebildete gewöhnliche Hallenkirche dar, und wenn diese auf den malerischen Wechsel verzichtet, welchen eine Basilika im Grund- und Aufrisse entfaltet, so bietet sie dafür nicht weniger eine ernste Einfalt wie lichtvolle Anordnung; und wenn ihre schlichte Gestalt in Werksteinen noch Perlen der zierlichsten Schönheit, wie die Lambertikirche zu Münster und die Wiesenkirche in Soest, aufzuweisen hat, so empfahl sie sich ganz vorzüglich den grossen Baurevieren des schematischen und weniger bildsamen Ziegelsteines. Ich habe hier nicht genauer auf die örtlich und formel verschiedenen Versuche Westfalens einzugehen, eine entwicklungsfähige Hallenform herzustellen; ich will hier nur hervorheben, dass ohne Zweifel die um 1173 begonnene Ludgerikirche zu Münster zuerst jene fruchtbare Hallenform anstrebt, welche im Anschlusse an die Gewölbeeintheilung der romanischen Basilika die charakteristische Gleichzahl der Joche in allen Schiffen und demge-

mäss die gleiche Stärke aller Stützen bedeutet¹²⁾. Nachdem das System mit Hülfe des Spitzbogens seine Vollendung erlangt hat, verdrängt es im Norden, Osten und Süden Deutschlands weiter und breiter die Basilika, es gefällt noch im Spätmittelalter dem Italiener Enea Silvio so wohl, dass er als Papst (Pius II) unter den stattlichen Bauwerken, womit er seine Heimath Pienza verschönert, (1462) auch einen Dom in Hallenform aufführte¹³⁾. Hätte ihr das Rheinland auf die Dauer widerstehen sollen? Sie wagt sich am Mittelrhein freilich nur mit kleineren Werken zwischen die stolzen Basiliken, dafür findet sie am Niederrhein, in Westfalens Nähe, eine um so freundlichere Aufnahme und entfaltet ihr ganzes Wesen, man möchte sagen, grossartig in der Nicolai-Pfarrkirche zu Calcar¹⁴⁾, obgleich St. Victor zu Xanten in allen basilikalischen Schönheiten aufstieg. Hier sollte das einfache System später noch eine eigenthümliche Umbildung erfahren und damit sogar wieder Einfluss nehmen auf die westfälische Heimath.

Hat die romanische Kunst bloss bauliche Einflüsse unter beiden Ländern gekannt? Wenn auch in andern Kunstgattungen ein Verkehr bestand, so darf man ihn von vornherein dem Niederrhein und dem Westtheile Westfalens zuschreiben. Diese Gegenden haben lange Zeit einen so wohlthuenden Wechselverkehr unterhalten, wie ihn die enge, durch keine Naturhindernisse gestörte Nachbarschaft, die ähnlichen Boden- und Nahrungsverhältnisse begründeten und der dem Mangel des einen Landes zu Gute kommende Ueberfluss des andern befestigte. Hier wie dort will der romanische Stil ungern der Gothik weichen. Der Westfale hatte hier den Rhein und Rheinverkehr am nächsten, der Niederrhein und der Westfälische Grenzsaum benutzten, beide arm an gewachsenen Steinen, ursprünglich den weithergeholten Tuffstein, auf die Dauer jedoch als Füllung den Ziegelstein und als Werkstein für die feinern Theile den bildsamen Bruchstein. Westfalen konnte, wie es vom Rheine vereinzelt den Tuffstein bezogen, dahin, nur massenhafter, seinen Bruchstein zurückgehen lassen. So lieferten die Baumberge (östlich von Coesfeld) ihren hellgelb-weisslichen und verarbeitbaren Sandstein in stärkern und leichtern Stücken über die Ostgrenze des Landes und nicht weniger über die Westgrenze, ja nach dem Niederrhein hin so massenhaft, dass er von Wesel, wo er gelagert zu sein scheint, nach den einzelnen Bau- oder Bedürfnisstätten des Niederrheins vertrieben wurde. Die Xantener bestellten ihn sogar für die feinern Details ihres Domes in der gewünschten Grösse und Form an den Brüchen¹⁵⁾. Nördlich von den Baumbergen und dem Nieder-

rhein nicht ferner bargen die Gruben von Gildehaus und die noch ältern von Bentheim einen harten, körnigen, dunklern oder gelbern Sandstein, und ihnen entstammt wahrscheinlich ein romanischer Taufstein der Kirche zu Wissel bei Calcar. Seine Base ist viereckig, der Ständer rund und in regelmässigen Abständen von löwenartigen Thiergebilden besetzt, die aufrecht so nach aussen sehen, dass über ihren Köpfen mittelst eines Wulstes das Becken ausladet; das runde, tief ausgehöhlte Becken umzieht oben zwischen zwei Tauverzierungen ein Rankengewinde mit Blättern und viereckig umrandeten Trauben, unten legen sich aufrechte palmettenartige Blätter herum, jedesmal im Felde der vier Löwen des Fusses unterbrochen von zwei Menschenköpfen — Alles möglichst steif und schematisch. Zeigte auch der rohe Stein nicht auf die Bentheimer Brüche, so gleicht das Ganze schon so sehr einer Reihe westfälischer Taufsteine, dass man ihm wohl nur dieselbe Herkunft beilegen kann wie diesen; diese finden sich aber wie im Halbkreise um die Brücke verbreitet in den Kirchen des Emslandes und Westfalens, nur einzelne haben sich weiter in den Norden oder in die Mitte des Landes zerstreut. Sie zeigen zwar namentlich im Ornament des Beckens und in der Zahl der Tauverzierungen grössere oder geringere Abweichungen — allen gemeinsam ist im romanischen Typus die viereckige Base, der runde mit aufrechten Gestalten umstellte Ständer und das über den Köpfen desselben ausladende runde Becken.¹⁶⁾ Da auch einfachere Formen im Innern des Landes den Bentheimer Stein verraten, so liegt die Annahme nahe, es wären bei den Bentheimer Brüchen in romanischer Zeit Taufsteine handwerksmässig angefertigt und nach allen Richtungen nach Westfalen, wie nach dem Emslande und Niederrhein käuflich verschickt worden. Jedenfalls hat auch der zweite Taufstein zu Wissel dieselbe Herkunft, wie Fuss und Becken dieselbe Form, nur dass das letztere durch die dicke Tünche als Flächenzier bloss mehr eine gewisse Quadrirung scheinen lässt.

Die Kunstbeziehungen innerhalb des romanischen Stils sind gewiss lehrreich, sie treten indess nur zufällig, nur vereinzelt nach Ort und Gattung auf, wenn wir sie mit jenen der Folgezeit vergleichen, wo sich neue politische, cultur- und kunstgeschichtliche Hebel einsetzten, um beiden Nachbarländern einen so warmen Wechselverkehr zu bescheeren, dass für Jahrhunderte ein Hin- und Herwogen der Motive ermöglicht wurde. Den Wendepunkt bildet auch hier das 13. Jahrhundert. Die Auflösung des sächsischen Herzogthums

hatte Westfalen vom Osten losgerissen und die Hälfte des Landes, dessen grösserer Umfang kirchlich schon längst dem Erzbisthum Köln untergeben war, diesem auch politisch einverleibt. Dort wie hier erblühten in Freiheit die Städte, und um die Segnungen des Handels und Waarenvertriebs möglichst vollständig zu geniessen, verbanden sie sich zu Schutzbündnissen gegen Wegelagerer und jede Art von Verkehrsstörung. In dem städtischen Handelsverband, der als Hanse den ganzen Norden bis nach England und Russland umschlang, bildeten schliesslich Westfalen und der Rhein unter der Metropole Köln ein Verkehrsglied¹⁷⁾, beherrschten Köln, Münster, Soest und Dortmund als Hauptinteressenten des Londoner Stalhofes den deutschen Handel in England. Die Städte zeitigten somit zuerst einen Wechselverkehr der profanen Lebensinteressen, welcher weit über die Grenzen des eigenen und des Nachbarlandes hinauswogte, sie traten dadurch immer wirkungsvoller als die Angelpunkte der Cultur in den Vordergrund und sie haben auch die Pflege der Künste in die Hand genommen und fortgesetzt, grade als die Klöster und Domplätze dem Richtscheit, Meissel und Pinsel entsagten, und von Frankreich eine neue Stilart, die Gothik, herüberkam, welche triumphirend den einen Bauplatz nach dem andern, die eine Kunstgattung nach der andern den herkömmlichen Formen entriss und den ihrigen mit unerbittlicher Consequenz unterordnete.

Auch der erweiterte Lebens- und Gesichtskreis vermag den Westfalen nicht zu bestimmen, so schnell und entschieden, wie das Rheinland, dem neuen Stile zu huldigen; fest verwachsen mit dem Gewohnten muss er dessen Formen erst gehörig, man möchte sagen, noch an der Hand der romanischen Kunst sich einüben und einprägen, bevor er sie rein und lauter zur Geltung bringt, und selbst, wo er sie beherrscht, vermag er noch so wenig durchgreifend mit dem Alten zu brechen, dass er neben seiner Hallenform keine gothische Basilika aufkommen, die stolzesten Thurmbauten, wie früher, ohne Streben aufsteigen lässt und das Ornamentale schlicht, aber klar handhabt. Und welche Selbstständigkeit, Werkthätigkeit und Meisterschaft hat sich in diesem westfälischen Baukreise entwickelt, zumal an den Glanzpunkten Münster, Dortmund und Soest? Soest, die alte, volk- und verkehrreiche Stadt setzt seine Bauthätigkeit auf der breiten Grundlage der früheren Zeit fort, den rheinischen Einflüssen, so nahe sie auch der rege Verkehr mit Köln legte, nur geringe Concessionen machend; in Dortmund werden in das von 1296--1506 reichende

Bürgerbuch neben den Gewerbetreibenden und Kaufleuten beinahe Jahr für Jahr Vertreter der monumentalen und Kleinkünste eingetragen, so besonders Steinmetzen, Zimmerleute und Maler, jedoch mit zwei Ausnahmen, sämmtlich Westfalen; und wenn man in der Heimat und im Auslande von Münster erzählte, seine Liebfrauenkirche, begonnen 1340, sei von Johann, dem Sohne des weltbekannten Strassburger Dombaumeisters Erwin von Steinbach aufgeführt, oder seine Lambertikirche, begonnen 1375, wäre von Tyrolern erbaut, so wollen diese Sagen, deren Einzelbestandtheile entweder falsch oder unerwiesen sind, gewiss weniger die Erinnerung, dass die Gothik als fremdländisches Gewächs auch hier eingebürgert sei, als die Thatsache bestätigen, dass sie sich hier in Werken verkörpert habe, welche den grössten Meistern des Auslandes Ehre machen könnten. In der That sahen diese beiden Kirchenbauten im Kleinen, wie der Kölner Dom im Grossen, als sie eben ihre schönen Glieder zeigten, ihre verkleinerten Abbilder ringsher auf dem Lande erstehen. 1405 wird ein Meister Kurd von Münster mit seinen Gesellen zum Ausbau des Rathhauses nach Bremen berufen und der Meister der Albrechtsburg zu Meissen (1471—1483), jenes „grossartigen Prachtwerkes“, Arnold Bestürling, war ein Westfale¹⁸⁾.

Westfalens Anhänglichkeit an den romanischen, Westfalens Selbständigkeit im gothischen Stil fällt um so mehr auf, als seit Mitte des 13. Jahrhunderts Köln an einem basilikalen Dombau arbeitete, der an Grösse und Pracht in allen Landen seines Gleichen nicht sehen sollte, und der noch als Torso, schon mit seinem Haupte, so gewaltig imponirte, dass man die schönsten Bauten der Umgegend nach seinem Vorbilde anlegte. Wir lassen es dahin gestellt, ob gewisse Profilirungen der Reinoldikirche zu Dortmund nach rheinischen Mustern gezeichnet sind, ob die beiden in's dortige Lagerbuch eingetragenen Steinmetzen aus Kettwig in der Kölner Hütte gearbeitet haben: Thatsache ist, dass, wo Westfalen durchgehends einfachere Grundrisse liebte, die reichen Grundrisse des Hauptchors und der Seitenchöre der Petrikirche zu Soest unter dem überwältigenden Eindrücke des erstehenden Kölner Domchores geplant sind, und wahrscheinlich ist, dass man dort später den der Hallenform eigentlich fremden Doppelthurmbau der Wiesenkirche rheinischen Mustern nachgebildet hat. Im Ganzen bleiben diese Imitationen ohne Nachfolge, und nur vereinzelt, wie sie sind, dürften westfälische Werkleute einem Johann von (Dren)Steinfurt (1368) nach Köln gefolgt sein, die dortige Werkhütte zu besuchen, die Technik und Formhandhabung für sich auszunutzen¹⁹⁾.

Eine architektonische Einwirkung auf Westfalen ging nicht so sehr von Köln, als vom Clevischen Niederrhein aus und vollzog sich in einer modificirten Hallenform, die weniger durch ihre Schönheit, als durch ihre Mittelstellung zwischen Hallen- und Basilikensystem, und weniger durch ihre Verbreitung, als die Art dieser Verbreitung unsere Aufmerksamkeit erweckt. Diese seltsame Zwitterform zu entwickeln, winkten einmal vom Süden der Dom zu Köln und die Victorskirche in Xanten zu schön und mächtig, um die Basilikenform nicht als die vornehmste und üppigste zu bewundern, anderseits gefiel in der westfälischen Nähe die einfache Schönheit der Hallenkirche so sehr, dass eine an Bruchsteinen arme Landschaft sie schwerlich hätte umgehen können. Während man der grossen Nicolaikirche zu Calcar ganz unverkürzt die Hallenform gab, verzwitterte diese sich mit der Basilika in einer Gruppe von Bauten, als deren Mutter die 1341 begründete Stiftskirche zu Cleve dem Alter wie dem Typus nach gelten dürfte. Von ihren drei durch einen Doppelthurnbau im Westen abgeschlossenen Schiffen erweitern sich die Seitenschiffe erheblich über die halbe Breite des Mittelschiffes und steigen so hoch empor, dass die eine Oberwand des Mittelschiffes nur mehr kleine Oberlichter, die andere bloss Blenden zeigt. Ein Kreuzschiff ist nicht mehr ausgebildet, dafür treten, wie zu Xanten, die Chöre der Seitenschiffe bedeutsam heraus; oder man müsste die zwei kleinen, aus den Langwänden nach aussen gehenden Kapellen, wovon eine als Taufraum dient, für eine Reminiscenz des Kreuzbaues halten. Weiter entwickelt finden wir diese Form in der spätgothischen Pfarrkirche zu Geldern; denn hier haben die Seitenschiffe mit dem Hauptschiffe annähernd die Breite und völlig die Höhe gemein, den östlichen Abschluss bilden drei Chöre — zwischen Chor und Langhaus erhebt sich ein stattlicher Kreuzbau mit weit ausladenden Armen, deren Gewölbe jederseits auf einem Pfeiler in der Flucht der Langmauern ruhen. In den kleineren Landkirchen haben sich, von der Chorbildung abgesehen, die basilikalen und Hallenbestandtheile so verbunden, dass nur ein Westthurm, keine Kreuzarme geplant, die Mittelschiffe wenig höher, ohne Lichter, höchstens mit innern Blenden emporgezogen sind: so bei den Kirchen zu Uedem, Keppeln und theilweise zu Weeze. In dieser Umgestaltung kehrte das Hallensystem vom Niederrhein wieder nach Westfalen zurück, so zwar, dass die grosse 1415 begonnene Pfarrkirche zu Bochohl, die dem Rheine nächste und früheste dieser Art, ähnlich den grösseren Vorbildern des Rheines, noch einen vortretenden Kreuzbau erhielt, die kleineren

und spätern Kirchen zu Ramsdorf, Senden und Greven, ähnlich den kleinern, dem Kreuzbau entsagen, in allen drei Schiffen wohl dieselbe Kämpferhöhe, aber in den Abseiten niedrigere Gewölbe, hohe mit dem Gesimse wohl durchs Dach schauende Oberwände und demgemäss lichtarme Gewölbe des Mittelschiffes zeigen. Nichts Angenehmeres kann es für den Forscher geben, als eine Erscheinung, wie diese Bauform, hier stufenweise aufkommen und dorthin in regelmässiger Folge von Zeit und Ort überspielen zu sehen; denn, wie diese Form von Cleve aus am Niederrhein die Runde macht, so nimmt sie von der westfälischen Grenzstadt Bochold eine fast nordöstliche Richtung auf Münster (Greven), als ob die Baumeister sie vom Westen immer weiter ins Land hineingetragen hätten. Sie steht ästhetisch, weil ein Mittel-ding, den ausgebildeten Formen nach, sie hat nur eine locale und ephemere Bedeutung, sie erscheint als ein Auswuchs der haltlosen und schwankenden Spätgotik, welcher der ernste Geist der Construction abhanden gekommen und desshalb jede Neuerung lieb war. Indem so am Ende Stil und Formen in sich selbst entarteten, konnten am Niederrhein wie im benachbarten Münsterlande (Stadtlohn, Buldern, Darup) noch andere abnorme Gestaltungen zu Tage treten, welche im Allgemeinen ein niedriges Seitenschiff (an der Nordseite), in der nördlichen Oberwand keine, in der südlichen Langwand des Hauptschiffes um so grössere Lichter erhielten, und im Besondern so viele Verschiedenheiten darstellten, dass diese schwerlich unter einen allgemeinen Begriff zu befassen sind.

Mit so schwachen Gaben mochte auch der Rhein seine alten Verbindlichkeiten gegen Westfalen nicht abtragen — erfreulicher und epochemachender wirkte die Költnische Malerschule ein, und Westfalen, wo im 14. Jahrhundert die Malerei einen Ruf hatte, dass ein Meister Philipp Herman († 1392) von Münster die älteren Glasgemälde des Domes zu Metz fertigte²⁰), hätte gewiss seine heimische Weise der Költnischen nicht so willig geopfert oder angeschlossen, wenn beide Länder durch die neue Kunstauffassung nicht die zartesten Saiten ihrer Seelenstimmung gemeinsam berührt gefunden und darin nicht gleiche Fühlung gehabt hätten. Freilich war sie schon, als Meister Philipp Herman in Metz malte, so überwältigend, so reizend in Köln bethätigt, dass sie von dort die auswärtigen Schulen entweder neben sich in den Schatten stellte oder zur Nachfolge einlud; denn gestützt auf eine uralte Schild-, Wand-, Glas- und Büchermalerei, in den Mitteln und Anschauungen bereichert von dem bunten Weltverkehr

zu Wasser und zu Lande, beherrschte die reiche, schöne, heilige Stadt den ergiebigsten Boden, um, wie in der Architektur, nun auch in der Malerei Epochemachendes zu leisten und grade in der Tafelmalerei Form, Idee und Farbe zu den hehrsten, innigsten und mildesten Darstellungen zu vermählen.

Im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts culminirte diese in verschiedenen Schulen geübte Malweise in dem Meister Wilhelm, der schlechtweg als der „beste Maler in allen deutschen Landen“, als der Meister aller Meister gepriesen ward, und so wenig befangen künstlernten diese Schulen weiter, dass sie bereits vor 1449 auch die Oelmalerei²¹⁾ angenommen hatten. Dem Zauber der Kölnischen Gemälde unterwarfen sich Bildhauer, Steinmetzen, Schnitzer und nicht minder die Miniatürmaler welche sich sonst so gerne, unbekümmert um jeden Stilzwang, in den freisten und heitersten Launen und Einfällen ergingen. Denn das verleiht überhaupt dem mittelalterlichen Kunstleben einen eigenthümlichen Reiz, dass bei dem nahen Verbande aller Zweige der eine von dem andern lernte, fast dessen Stil annahm, wenn er sich hervorgethan hatte; hat man doch auch nach Siegeln gemalt und geschnitzt und die Siegelbilder wieder nach freien Bildwerken bearbeitet!

Die Westfalen sind vielleicht die Ersten gewesen, welche die heimische Malweise der Kölnischen näherten, weil diese mit ihrem hehren Idealismus der zartesten Seite des westfälischen Herzens entsprach. Noch nicht erklang der Name des Meisters Wilhelm durch die deutschen Ateliers — 1320 schon malt in Köln ein Johann von Münster, und wie schnell ihm andere Landsleute folgten, um entweder dort oder heimgekehrt ihr Vaterland mit den idealen Gebilden des Rheines zu zieren, das zeigen wieder Tafelgemälde zu Soest. Diese Stadt, mit der rheinischen Metropole bis tief ins 15. Jahrhundert auch politisch aufs engste verknüpft, hatte ihr im Handel und Kunstleben so rüstig nachgestrebt, dass sie sich der ältesten Staffeileigemälde Deutschlands rühmen kann, und sie, welche der Kölnischen Gothik so bald ihren Weihrauch streute, schmiegte sich auch zuerst mit ihrer Malerei der rheinischen Auffassung an. Bald ist diese im ganzen Westfalenlande zu Hause, und immer zahlreicher erglänzen die Bilder mit den hellen Farben, mit den weich gebogenen Gestalten, langen, gefältelten Gewändern, den ovalen Köpfchen, sanft gerundeten Kinnen, fein gezogenen Nasenrücken, langen Händen, den mandelartigen Augen, mit dem hochgewölbten Munde, kurzum mit dem holdseligen wie aus einer andern Welt schauenden Antlitz — und alle diese Schönheiten

treten von dem goldenen Hintergrunde nur um so deutlicher hervor. Prägnant machen sie sich geltend an dem reichen Bildercyclus des um 1400 bemalten Missale der Bibliothek zu Münster, sie ziehen noch 1442 einen Maler Gerhard von Soest nach Köln²²), sie klingen bis 1479 nach in den zahlreichen Miniaturen der westfälischen Fraterherren, sie leihen den 1465 geweihten Altarbildern des Liesborner Meisters eine merkwürdige Anziehungskraft, indem darin sonst, nach den paar continentalen Resten zu urtheilen, die kräftigere, festere Farbe, der markirte Gesichtsausdruck, das betonte Costüm und die opulenten Interieurs die Einflüsse der niederländischen Schule deutlicher aussprechen, als bisher gegenüber dem kölnischen Idealismus hervorgehoben wurde. Da erst nach ihrer Aufstellung beim Kloster Räume pro variarum artium exercitatione eingerichtet wurden, so hat sie wohl kein Liesborner, am wenigsten ein Mönch mehr geschaffen, nur so viel ist sicher, sie haben einen Meister alt kölnischer Richtung, der sich mit der niederländischen Auffassung vertraut gemacht hatte: ob einen Niederländer, Kölner oder Westfalen, muss spätern Funden überlassen werden²³).

Wir müssen auch, da wir die genauere Zeit und das Werk nicht mehr kennen, darauf verzichten, die Stilweise des Kölner Malers Wilhelm von Grevenbroch zu charakterisiren, von dem J. D. von Steinen nur Folgendes mittheilt: „Wilhelm von Grevenbroch, so im fünfzehnten Jahrhundert gelebt und ein Bürger und Glasschreiber zu Köln gewesen, hat (ohne Zweifel durch Gelegenheit des Glasmalens) ein schön Wappenbuch zusammengetragen, darinnen 1500 mehrentheils Gölische, Cöllnische, Bergische und Märkische Adelige, auch Wappen von Königreichen, Königen, Fürsten, Grafen, Bisthümern, Städten u. s. w. mit ihren Farben und Helmzierden anzutreffen. Ich habe es von dem Freiherrn von und zu Bodelswing, Gerichtsherren zu Mengede etc. zum Gebrauche und daraus nicht geringen Nutzen gehabt.“

Wahrscheinlich unter dem Eindrucke der kölnischen Schule hatte sich in Westfalen mit dem 15. Jahrhundert die Zahl der Ateliers für Maler und der ihnen nachbildenden Schnitzer so vermehrt, die Technik, die Formgebung so vervollkommnet, dass Münster, Osnabrück, Dortmund, Soest, (Paderborn,) vielleicht auch die Kleinstädte Meister besitzen, denen von nah und fern die ehrenvollsten Aufträge werden. Nahm doch 1474 König Christian von Dänemark von einer Rheinreise den westfälischen Bildhauer Daniel Aretäus mit an seinen Hof, kann doch die westfälische Kunst bald am Rheine mit rheinischen und

niederländischen Arbeiten wetteifern. Die drei oder vier Decennien vor und nach 1500 bezeichnen ohne Frage den Höhepunkt westfälischer Bildnerei und Malerei, wenn man auf Technik, Kunstfleiss, auf eine gewisse Rettung des idealen Gehalts und den Ruf sieht, dessen sich ihre Meister innerhalb und ausserhalb der Heimath erfreuten. Als die Achse dieser hehren Bestrebungen Westfalens ragt die Stadt Münster glänzend hervor. Die den Rhein- und Niederlanden nahe Lage, ein stolzes reiches Bürgerthum, ein weitverzweigtes Handelsnetz und eine nicht minder in allen Zweigen und Phasen bethätigte, noch in manchen Monumenten bewunderungswürdige Kunstübung hatten ihr längst den Namen der westfälischen Metropole gesichert, als ihr der gesteigerte Wechselverkehr der Länder im 15. Jahrhundert Gelegenheit gab, das Licht ihres idealen, geistigen und künstlerischen Vermögens in weitere Fernen strahlen zu lassen. Hier malten, um vorläufig nur von der Kunst zu reden, die Fraterherren nicht nur, hier wurden alle Künste so ruhmreich betrieben, dass der vielgereiste Humanist Johannes Murmellius 1503 in dithyrambischem Lobe von Münster behauptet, es stehe durch der Künste Vielzahl Athen gleich²⁴).

Rheinland und Westfalen erleben nun ein so reges Hin- und Hergehen von Künstlern und Stilweisen, und diese hängen wieder so innig zusammen mit ausländischen Einflüssen, dass wir von dem Leiben und Leben dieser gegenseitigen Strömungen nur eine dunkle Vorstellung bekommen würden, wenn wir nicht die allgemeinesgeschichtlichen Fäden, wovon dieselben durchwebt sind, einigermassen entwirren und klar legen. Dabei haben wir von vornherein die Niederlande mit ins Auge zu fassen. Ihrer realistischen Malweise öffnen, vom Süden abgesehen, die rheinisch-westfälischen Ateliers immer weiter die Thore, und wenn dieser tiefgreifenden Kunstwandlung auch allerwärts der allmählig veränderte, auf das Leben und die Wirklichkeit gerichtete Geist der Zeit entgegenkam, äusserlich wurde sie dadurch ermöglicht, dass gerade seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die Niederlande mit dem Rheine und Westfalen eine allseitige, sich sogar auf die Schrift erstreckende, Cultureinheit ausmachten, und dass darin das eine Land die Vortheile und die nachahmenswerthen Leistungen des andern so leicht ausbeuten konnte, wie nie zuvor. Dahin wirkten ausser den alten Handelsbeziehungen eine Reihe von Fehden, Bündnissen und Friedensverhandlungen, in denen Gelderland, Utrecht, die Länder des Niederrheins mit Köln, Münster und andere westfälische Herrschaften sich freundlich oder feindlich berührten, die einen das Interesse der andern vertraten,

deren Länder kennen lernten, oder worin sie gar mit einander bestimmte Verkehrsverträge schlossen. Schon der Vergleich, wodurch der Münsterische Bischof Heinrich von Mörs 1445 die Zwistigkeiten mit seinem Utrechter Amtsgenossen Rudolf beendete, sicherte vor Allem den gegenseitigen Verkehr und Handel für die holländischen Städte Oldensal, Campen, Zwolle und Deventer, und von diesen Städten werden uns die drei letztern als Stütz- und Ausgangspunkte holländischer Kunst wieder begegnen. Die schon 1444 angezettelte Soester Fehde führte die Kölner, die Clever und ihre Bundesgenossen, theils als Freunde, theils als Feinde, ins Herz Westfalens und die ihr auf dem Fusse gefolgte Münsterische wirbelte wieder die Kölner und die niederrheinischen Streitkräfte mit allen guten und schlechten Folgen durch das Münsterland und zog gegenseits die Westfalen wieder zu Verträgen aufs rheinische Gebiet, so dass namentlich die Ausländer von der Westhälfte Westfalens, vom Lande, von den blühenden Städten und Städtchen, von deren alltäglichen und idealern Betreibungen Augenschein nehmen konnten. Und etwa dreissig Jahre später (1474) ziehen die Münsteraner, ihr Bischof Heinrich an der Spitze, an den Rhein, um sich mit Karl dem Kühnen, dem ehrgeizigen Herzog von Burgund, zu messen. Wer einem Kriege auch noch so wenig gute Folgen zutrauen will, wird nicht im Ernst bestreiten, dass selbst der Feind, falls er nicht alles Menschengefühl abgeworfen, in Feindeslande das Gute und namentlich die bildenden Künste mit Empfänglichkeit auf sich wirken lassen kann.

Wirksamere Hebel des Culturaustausches hat allerdings der Frieden, und als die eifrigsten Pfleger des ersteren haben sich für alle drei Landschaften die Fraterherren Verdienste erworben, die bis jetzt nur zu beiläufig, wenigstens nicht allseitig gewürdigt sind. Diese anspruchslosen Geistlichen hatten sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Nordholland zu einer Genossenschaft zusammengethan, von dort am Rheine und in Westfalen in mehreren Häusern ausgebreitet, um neben tief religiösen Uebungen den Wissenschaften obzuliegen, Bücher abzuschreiben und kunstreich mit Miniaturen grossen Stiles zu bemalen. In Deventer übernahmen sie auch die Capitelschule und begründeten die humanistische Bildung, jenes Ferment, welches geraume Zeit die erleuchteten Köpfe diesseits wie jenseits der Alpen zu gemeinsamer grossartiger Geistesthätigkeit vereinte. Während nun die Fraterherren vom Rheine und Westfalen mit ihren holländischen Bruderhäusern eine auch ihren Kunststil gewiss anregende Föhlung

hielten, verbreiteten sich in den deutschen Nachbarländern die Humanisten und Humanistenschulen vom Süden und besonders von Holland aus und eröffneten für die drei Länder ein Netz des geistigen Verkehrs, das in Deventer, Münster und Köln seine Knotenpunkte hatte. Köln fällt als Sitz einer Universität, vieler und theilweise sehr regsamer Klöster, Gelehrten und Buchhändler für das Rheinland aufs schwerste in die Wagschale und wird von den grössten Humanisten, auch von Rudolf von Langen mit allem dichterischen Preise erhoben. Münster hatte seine humanistische Domschule mit den trefflichsten Lehrern und an deren Gründer, Rudolf von Langen, einen Vertreter der Bildung, den die Humanisten von nah und fern aufsuchten und wegen seiner Verdienste im überschwänglichsten Lobe feierten. Von allen Seiten strömte hierher die wissensdurstige Jugend und radienförmig ging sie zum Lehren und Schulgründen wieder in die westfälischen Städte und weiter bis nach dem Osten und Süden Deutschlands zurück. Und Deventer hatte fast alle die Grössen geschult, welche dem Humanismus in Westfalen und Rheinland Boden und Dauer verschafften²⁵). Von hier nach dort und umgekehrt kamen die Gelehrten, ihre literarischen Producte, die meisten neuen Presserzeugnisse: ist es denkbar, dass solchen regen Geistesströmungen nicht auch Künstler und Kunstmotive von einem Lande ins andere gefolgt seien?

Wie wenig man im Spätmittelalter an die Scholle gebunden, wie gern man in einem fremden Wirkungskreise, wie unglaublich der Zug zu andern Gegenden und neuen Stellungen war, davon gibt allein die Culturgeschichte Westfalens schlagende Belege um das Jahr 1500. Nicht nur dass Mönche von Trier und Köln in westfälische, die Westfalen in rheinische Ordensklöster traten oder als Weltpriester in Köln und Holland ihren Wirkungskreis fanden, dass der buchhändlerische Erwerb diesen hierhin, jenen dorthin lockte und das capitelfähige Kind oft mit einer fernen, auswärtigen Pfründe vorlieb nahm — der Westfale Rolevinck kann als Karthäuser in Köln 1478 von dem Apostolat seiner Landsleute behaupten: „Gesetzt der Dienst und die Arbeit, welche die Westfalen in der Welt verrichten, hörte auf: ich glaube, dann werden alsbald gewaltige Klagen unter den Menschen entstehen. Wie viele Klöster würden eingehen; wie viele Städte würden bei schweren Geschäften einen Rückgang verspüren; wie mancher Prälat würde ein minder gutes Bett und Ross besteigen; wie viele Schiffe blieben im Hafen zurück; wie viele Kirchen, Collegien, Hospitäler, Klöster, Prälaturen würden die

hergebrachten Hülfeleistungen bei mehreren Nationen entbehren müssen! Heutzutage, erzählt er im weitem Verlaufe, hat (Westfalen) selbst keine Universität, allein ob es in der Christenheit eine gebe, wo sich kein Westfale findet, möchte ich nicht behaupten Dieser durchforscht die tiefen Geheimnisse der Theologie, jener liegt dem kanonischen, jener dem bürgerlichen Rechte ob, ein anderer den medicinischen Studien, noch andere wenden ihren Eifer den Künsten, der Poesie, der Geschichtskunde zu.“ In einem auswärtigen Kloster findet er fünf Westfalen mehr als die Hälfte, in einer auswärtigen Provinz fast ein volles Drittel, in Venedig einen Geldaristokraten aus Westfalen²⁶⁾.

Wenn so mannigfache Fäden des Verkehrs unfehlbar die geistigen wie die materiellen Errungenschaften der drei Nachbarländer zum Gemeingut machen mussten, so thaten die alten Handelsverbindungen und die Presse das Ihrige, diesen Austausch so zu beschleunigen, wie es einer Zeit ohne Eisenbahnen und Telegraphen nur möglich war, und darum hat für uns das Fluctuiren der Stilweisen und der ausländischen Kunst nichts Räthselhaftes mehr.

Dem idealen und anhänglichen Wesen der Westfalen hatte die altkölnische Kunstrichtung es zu verdanken, wenn sie auf der rothen Erde so lange dem niederländischen Realismus widerstand, dann sich mit ihm glücklich verband; dieser, dass er nach seinem Siege nicht so leicht in all' die Manierirtheiten, Härten und Verzerrungen verfiel, wie anderswo. Freilich forderte der schnelle, der Wirklichkeit zutreibende, Zeitpulsschlag auch hier am Ende seine Rechte für die ihm wahlverwandte Weise der Eyckschen Schule, für die brillante Technik, für das Eingehen auf die kleinsten Details und Stimmungen im Menschen und Naturleben, — doch bei dem Liesborner Meister und den Fraterherren schliesst diese mit der Kölnischen noch einen freundlichen Compromiss.

Auf zwei Wegen drang der Eycksche Stil nämlich immer nachhaltiger in Westfalen ein, einmal von den Niederlanden, sodann auf dem Umwege des deutschen Holzschnitts. Brügger Künstler hatten schon 1461 prächtige, 1723 im Brande meistens untergegangene, Glasgemälde für die Kirche in Unna geliefert, Bürger in Ahlen bestellten damals ein Bildwerk auf den Hochaltar für das dortige Schwesternhaus direct in Antwerpen, und wie lange mochten die Gemälde Francos von Zütphen im Dome zu Münster, um mit einem Augenzeugen zu reden, angestaunt sein, als die Wiedertäufer sie durchlöchernten²⁷⁾. Trotzdem wäre dem neuen Stil der Sieg nicht so leicht geworden, wenn er nicht

allmählig Hülfe und Verbreitung gefunden hätte in den Holzschnitten und sich darin das Auge des Publicums befreundet und es dem alten Stile entwöhnt hätte. Holzschnitt und Druck hingen doch ursprünglich grade in Holland enge zusammen und es konnte nicht fehlen, dass jener, nachdem der Druck durch Gutenbergs Erfindung der beweglichen Type einen gesonderten Weg zu seiner Vervollkommnung eingeschlagen hatte, auch seinerseits einen freieren schönern Anflug nahm, und beide allmählig wieder so zusammengingen, dass der Holzschnitt erst in Verbindung mit der Miniatürmalerei, dann allein das vornehmste Mittel wurde, um einem vollendeten Drucke zugleich eine kunstreiche Ausstattung zu geben. Buchhändler, Gelehrte und Künstler überraschten das Publicum mit jenen opulenten Ausgaben, welche mit ihren einfachen oder colorirten Holzschnitten einen solchen Duft der Schönheit verbreiteten, dass sie zugleich Musterbücher für Bildhauer, Maler, Decorationsmaler und Kleinkünstler wurden. Es stellten sich die vor einigen Jahren entblösten Gewölbe-Decorationen der Kirche zu Bennighausen bei Lippstadt, welche inschriftlich in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts gemalt waren, beim ersten Vergleich als freie vergrösserte Uebertragungen der Holzschnitte heraus, womit Koelhof 1499 stellenweise seine „Cronica van der hilliger Stadt van Coellen“ verziert hat; und ebenso weist die Madonnenauffassung des Muttergottesaltars zu Calcar mit der Sibylle und dem Kaiser Augustus offenbar auf die 1492 zu Nürnberg gedruckte Chronik des Hartmann Schedel zurück; diese ist auch ein wahres Musterbuch der verschiedensten Decorationen und figürlichen Bildwerke²⁸⁾.

Keinem Druckort verdankt Westfalen so viele Bücher und Bücherholzschnitte, wie Köln, wo die Koelhof's, Terhoernen's, Quentel's u. A. in Nichts ihren Concurrenten zu Strassburg, Augsburg, Basel, Nürnberg, Wittenberg, Deventer, Paris u. s. w. nachstehen wollten. An dem Ruhme der Kölner Presse oder vielmehr des Kölnischen Bücherholzschnittes hat Westfalen einen gewissen Antheil, falls nämlich die sonderbaren, unglücklich realisirenden Holzschnitte der seltenen deutschen und zuerst mit diesem Schmucke bereicherten Bibel, welche etwa 1472 bis 1474 in Köln die Presse verliess, von Johann von Paderborn, oder wie J. Niesert annimmt, von Israel von Meckenen aus Bochold stammen²⁹⁾. Es lag doch nahe, dass die Gegend, welcher Sprache und Uebersetzung angehörten, auch die Bilder lieferte. Wie dem auch sei, Thatsache ist, dass die älteren Bücherholzschnitte schnell den niederländischen Typus annahmen, die Bildnerei und Kleinkunst für ihre

Formen gewannen, und dass die Ateliers in Westfalen der neuen Kunstrichtung immer mehr Rechte einräumten, seitdem sie unmittelbar von den Niederlanden aus in grösseren Gemälden und massenhafter durch den deutschen Bücherholzschnitt, zumal den Kölnischen, in allen Richtungen das Land durchzog.

So verschiedene Kunstströmungen stiessen, weit entfernt, der Kunstübung überhaupt zu schaden, vielmehr in Westfalen auf einen so empfänglichen Boden technischer Geschicklichkeit und soliden Kunstfleisses, dass die Uebergänge zu den neuen Stilweisen, wohin sie auch führten, leicht gefunden und die Meister ihnen so bald gerecht wurden, dass sie davon am Niederrhein Proben ablegen konnten. Wieder ist es das Clevische Land, und speciell die Stadt Calcar, wo sich ihnen das Feld der ehrenvollsten Anerkennung und Aufträge eröffnete. Noch mochten die Traditionen der altromanischen Beziehungen nicht ganz verklungen sein; jetzt war grade die Hallenform in ihrer Spielart auf dem Rückwege nach Westfalen, war die wiederholte politische Berührung beider Länder noch in lebhafter Erinnerung, der Verkehr der Humanisten bereits begonnen, Rudolf von Langen selbst am Hofe des Herzogs Johann von Cleve gewesen. Kein Wunder, dass neben den besten Meistern der Heimath und der Niederlande auch die tüchtigen Kräfte Westfalens unmittelbar in Betracht kamen, andere Einflüsse, wie die Burgundischen, am Clever Hofe zurücktraten, wenn es galt, eine Kirche, wie jene zu Calcar, mit den schönsten Werken auszustatten. Stets war diese Stadt Gegenstand besonderer Fürsorge der Clevischen Landesherren oder vielmehr der Clevischen Landesväter und auf deren Betreiben sogar im 15. Jahrhundert eine Zeit lang Sitz eines Bischofs gewesen, und sie wusste nun die Ueberschüsse ihrer Gewerbethätigkeit und ihres Handelsverkehres, der über einen Canal zum Rheine und zu den Seeländern bis Danzig hin führte, nicht besser zu verwenden, als dass sie die grosse Pfarrkirche mit den prachtvollsten Kunstwerken ausstattete. Was hier an Altären, Altaraufsätzen, Chorstühlen, Gemälden, an decorativen Architekturen und kunstvollen Metallarbeiten seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis über hundert Jahre später geschaffen ist, das bezeugen noch heute die grossartigsten Ueberbleibsel und besonders die einzig stolze Reihe von Schnitzaltären und Gemälden. Auf die rühmlichsten Jahre von 1486 bis 1500 werfen die Rechnungen der Liebfrauen- und St. Annenbruderschaft ein höchst erfreuliches Licht; sie ergeben, wie vorsichtig man Form und Grösse der Werke bestimmte, die qualificirtesten Meister

auswählte, welche Grundsätze dabei leiteten, wie wenig man Reisen und Kosten deshalb scheute. Diese weittragenden Kunstangelegenheiten besorgten anscheinend unter Zuziehung der Pfarrer die beiden Bruderschaften durch ihre Provisoren, die Stadt durch den Bürgermeister; das Holz für Altäre und Schnitzwerke wird roh oder geschnitten von Calcarschen oder Kölnischen Holzhändlern, nicht selten in Amsterdam, Campen und Nymwegen angekauft, zumeist aber von der Huld des Herzogs geschenkt, für die Arbeiten den Meistern auch wohl das „voirt rede to macken“ empfohlen. Nachdem schon kleinere Kunstsachen beschafft oder in Arbeit gegeben waren, besieht man 1488 zu Wesel auf der Materna eine (Altar) Tafel und gibt Arndt von Lorenwert, wahrscheinlich deren Meister, eine ähnliche in Auftrag, sodann besichtigt man auf den Rath Lorenwerts andere Tafeln zu Zütphen und Deventer und, nachdem man Meister Arndt den „Beldensnider“ von Zwolle zu Rathe gezogen hat, wird eine neue Arbeit dem Meister Gaert Hartoch, der die dortigen Musterwerke schon im Voraus in Augenschein nehmen musste, verdungen. Jener Arndt von Zwolle, welcher also einen gewissen leitenden Einfluss bei den Calcarschen Kunstbestellungen ausübt, hatte bereits vor 1487 grössere Arbeiten und namentlich ein nacktes Christusbild für das Grab auf dem Chore unter Händen, und wie vieles er geschaffen, wovon wir nicht genauer unterrichtet werden, bekunden die Summen, die er bis in sein Todesjahr 1491 ausgezahlt bekommt. Weitere Aufträge erhalten 1491 Rabe, der „beldensnider van Eymerick“, 1492 ein Meister Derick Boegert, neue Bestellungen Evert van Münster, Jan van Halderen, 1498 ein Meister Loedewick, anderer nicht zu gedenken, die die Nebenarbeiten fertigten. Mein Plan gestattet mir nicht, weiter erklärend auf diese Thatsachen einzugehen, ich habe nur noch hervorzuheben, dass alle erwähnten Kunstaufträge anscheinend nur Schnitzaltäre und keine Tafelgemälde bezweckten³⁰⁾.

Dann waren in dieser schönen Künstlerzahl auch die beiden Westfalen, die hier engagirt wurden, Bildhauer oder Bildschnitzer, allerdings in dem damaligen weiten Sinne, dass sie ihre Werke auch wohl selbst illuminirten. Der erwähnte Meister Evert von Münster stammt dem Namen nach aus der westfälischen Hauptstadt; er hatte schon Verbindungen nach Calcar gehabt, als er 1492 dahin berufen wurde. Nun geht er mit den Provisoren ins Wirthshaus, verständigt sich mit ihnen über das zu fertigende Werk, und nachdem der Contract geschrieben und ihm Reise, Versäumnisse und Zeche mit 3 Gulden

18 Kreuzer vergütet sind, kehrt er heim, ohne dass er andere Vorbilder zu besuchen hat.

Das wird auch dem Meister Johann von Halderen nicht zur Pflicht gemacht. Er stand Arndt von Zwolle, als Verwandter, Freund oder als Gehülfe so nahe, dass er für diesen 1491 in Calcar eine Summe Geldes cassirt, und mochte sich hier durch Arbeiten schon längst empfohlen haben, als ihm 1498 zwei Bildwerke für den Hochaltar verdungen und gleich eine ansehnliche Summe Geldes gezahlt wurde. Seinen Wohn- oder Stammort Halderen werden wir eher in der Münsterischen Stadt Haltern, als in dem gleichnamigen Dorfe des Niederrheines suchen; denn abgesehen von der, eine weitere Ausbildung unterbindenden Hörigkeit der Dorfleute, zielt noch heute die Kirche der Stadt Haltern ein bemalter Schnitzaltar, der jedenfalls dieser Zeit und heimischen Meistern angehört, die dann an den Münsterschen Ateliers ihren Rückhalt gehabt hätten. Es erübrigt noch, dass die vergleichende Kunstwissenschaft, nachdem so specielle Nachrichten über die Calcarschen Künstler und Kunstwerke gewonnen sind, jene auf die betreffenden Altäre nach Zeit und Meister zurückführe, sie wird weiterhin zu untersuchen haben, ob nicht noch Reste von den als mustergültig erachteten Altarwerken an der Yssel, zu Wesel und Köln oder anderweitige Werke von diesen Calcarschen Künstlern übrig sind, und endlich, ob die spätgothische Kunstblüthe der Städte Dortmund und Soest keinen Antheil an den Calcarschen Tafelgemälden habe; waren doch ebensowenig, wie in Calcar, in Westfalen die Kunstreviere abgeschlossen, dass zu einer Zeit, wo die Gebrüder Dünwegge das Kunstvermögen der Malerschule zu Dortmund noch einmal in herrlichen Altarbildern aufleuchten liessen, der Kölnische Maler Hildegard 1523 für die dortige Dominikanerkirche die Tafel des Rosenkranzes im Auftrage seines Mitbürgers Wilhelm von Arborch fertigte — ein Werk, das doch an ästhetischem Werth den Arbeiten der Dünwegge nachsteht³¹⁾.

Ungefähr zwanzig Jahre später sind zu Münster ein Johann von Aachen, von Stand Franziskaner und Domprediger, sonst ein Tausendkünstler, und der Kunstschmid Nicolaus Windemaker aus dem Jülicher-Lande mit dem gelehrten Bürger Dietrich Zvivel beschäftigt, das grosse von den Wiedertäufern ganz zerschlagene Uhrwerk des Domes mit allen Gängen und aller Mechanik wieder in Stand zu setzen — ein Verdienst, das den Johann später nicht schützen konnte vor der städtischen Verfolgung, als er sich in öffentlichen Verruf gebracht hatte³²⁾.

Damals hatte das Rheinland schon in einer andern Richtung auf Westfalen eingewirkt, die allgemeiner war und deshalb eine weitere Beachtung beansprucht; sie ging auf nichts Anderes, als auf eine völlige Umgestaltung des Stiles. Die Spätgothik erlebte zunächst freilich in dem Hin- und Hergehen der Kunstwerke und Localauffassungen eine Verdeckung ihrer wankenden und schwankenden Formen, auf die Dauer aber konnte sie auch hier zu Lande nicht mehr bestehen vor der neuen Stilweise der Renaissance, die sich längst zu ihrem Sturze gerüstet hatte. Und grade in Westfalen, wo das Volk am Altliebgekommenen hing, Handwerke und Zünfte innigst mit der Gothik verwachsen waren, wäre das Aufkommen des neuen Stils nicht so schnell möglich geworden, wenn dieser nicht heimlich, unbeachtet von den Augen der Zunftgothiker, mit den anspruchslosern Kleinkünsten hätte eindringen können. In den Pfaden des ihr verwandten niederländischen Realismus kam sie, als die bildenden Künste noch in den bunten Formen des alten Stiles schwelgten, mit den Urkundensiegeln von Italien, mit den Münzen und Stempeln aus nähern Ländern, und derselbe Bücherholzschnitt, welcher früher die niederländische Weise so schnell aufgenommen und verbreitet hatte, sollte nun eine gleiche Aufgabe für den neuen Stil erfüllen. Und wieder hat von allen Druckorten Köln die meisten Renaissancemotive nach Westfalen gebracht. Während das Figürliche noch lange an den traditionellen Formen festhielt, zeigten die Einrahmungen der Bildwerke wie der Blätter bereits die bunten heitern Formen der Renaissance. Und warum sollte der Schnitzer nicht auf dem Holzstock ähnliche, freie Ornamente und Gedankenspäne bringen, wie viele Büchermaler sie in den Gerimseln und Verschlingungen ausgeprägt hatten, ohne die schematischen Formen der Gothik zu beachten. Das freie Schnitzen war nicht immer Renaissance, jedoch der gerade Weg zu ihr hin; auch Kölns Presse übernahm früh den zierenden Holzschnitt und, obwohl dieser noch lange mittelalterliches Stilgefühl athmete, als Nürnberg die Bücher bereits Blatt für Blatt aus dem vollen Borne der Renaissance verschönert hatte, brach doch in einzelnen Drucken eine ungezwungene nicht mehr traditionelle Ornamentation durch, so in der niederdeutschen Bibel der siebziger Jahre, — in der Koelhofschon Chronik 1499 spielt der Zierholzschnitt schon in Renaissancemuster über, und die Puerilia super Donatum um 1500 haben sich in ihren Randverzierungen zur reinen Renaissance bekannt. Hier vollzieht sich eine Anbetung der Könige noch unter einem Wimberg, allein die denselben stützenden

Säulen mit ihren Windungen, die kurzen Capitäle mit ihrem Blattwerk gehören entschieden dem neuen Stile an. Gegen 1520 hin erweitert dieser zusehends sein Bereich, um das Meublement, die Interieurs und endlich das Figürliche nach seinen Gesetzen umzugestalten. In Westfalen liess man in Ermangelung geeigneter Typen die Breviere in Strassburg und Paris drucken. Die grösseren Kirchenbücher gingen entweder, wie das Münsterische Missale, 1489 aus Kölnischen Officinen, oder, wie jenes von 1520, aus Kölnischem Verlage und etwas später die hauptsächlichlichen Chorbücher wieder aus den Kölnischen Druckereien hervor; mit diesen Büchern kehrt eine Ueberfülle der verschiedensten und flottsten Renaissancemotive in die westfälischen Kirchen zurück, um im Bunde mit den Kleinkünsten sich unter Geistlichen und Laien neue Verehrer zu erwerben. Lange verzichteten die Drucker Westfalens auf reichere und besonders auf figürliche Holzschnitte und diese wieder bis 1521 auf die Formen der Renaissance. Ein Gedicht auf die h. Jungfrau vom Ahleener Ludimagister Gerardus Cotius, ein Quartformat, gedruckt zu Münster von Dietrich Tzvyvel, zieren drei Marienbilder in Holzschnitt. Das Figürliche, die Strahlenumgebung, die Krone sind im zweiten Bilde noch rein gothisch; in dem Antlitz, dem Markirten und dem Knittergewande der beiden andern offenbart sich jene bizarre Art, womit der mittelalterlich-Eyck'sche Stil hier zu Lande abstarb; auf dem letzten Bilde jedoch zeigen sich im Hintergrunde der Strahlenglorie die Frühlingsvögel der Renaissance: zwei kleine nackte Jungen mit mollig gerundeten Gliedmassen. Wenn nun mit dem Jahre 1520 Siegel, Münzen, Zierstempel der Bücher, Holzschnitte und Metallarbeiten immer mehr dem alten Stil entsagen, dem neuen sich zuwenden, so glaubte ich, dem Kölnischen Bücherholzschnitt um so mehr einen Antheil daran einräumen zu sollen, als Westfalen vom Kölnischen Büchermarkt das Meiste bezog, und, wie wir wissen, die Randverzierungen der Koelhof'schen Chronik sogar als Vorlagen kirchlicher Wanddecorationen benutzte³³).

Blicken wir einmal zurück auf das spätmittelalterliche Kunstleben, — müssen wir nicht gestehen, dass das Fluctuiren der Formen und Meister von hier dorthin und zurück auch ästhetisch den regen, fruchtbaren Verkehr widerspiegelt, wie wir ihn im Handel, und besonders im Leben der damaligen Gelehrten vorgezeichnet fanden? Wir müssen staunen, wenn wir sehen, wie empfänglich, erfinderisch und weitherzig jene Zeit, wie bildsam und flüssig die Formen, wie

freundnachbarlich die Beziehungen zwischen den beiden Ländern sich gestalteten und wirkten.

Das letztere bestätigt uns auch der Glockenguss; denn wenn in alter Zeit schon die Giesser von Land zu Land gingen, ihre Hütten errichteten, wo eben Bedürfniss war, so haben vollends, wie die meist kunstgerechten Reste beweisen, zwischen Rheinland und Westfalen kaum Grenzen gegolten bis in jene Tage, wo der Glockenguss mehr an die Wohnstätte des Giessers gebunden ward. Weil die ältern Meister, welche ihren Werken ihren Namen noch vorenthielten, durch den Laut der Inschriften und die constante Form der Typen, welche wie Handwerksgeschirr mit auf die Reise genommen wurden, ihre Spuren und Werke bis in weite Fernen zu verraten pflegten, so möchten schon die Glocken zu Sinzig aus dem Jahre 1299 denselben Meister haben, wie die ihnen ähnlichen zu Castrop. Seitdem tritt im Austausch des Kunstgusses eine Unterbrechung ein, doch vielleicht nur scheinbar, indem nämlich die einschlägigen Werke entweder gar nicht oder, wo Meisternamen und sonstige auffällige Merkmale fehlen, wohl zu ungenau beschrieben sind, als dass sich unbestimmte Werke des einen Landes auf die verwandten des andern mit Sicherheit zurückführen und die auswärtige Herkunft darthun liesse; — jetzt, im Spätmittelalter, sollte dafür der Guss um so vollendeter, der Verkehr um so offener zu Tage treten. Nachdem um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Kölner Dom an Christian Cloit und Johan de Vechel Meister gefunden hatte, welche den schwersten Guss leicht bewältigten, nimmt gegen Ende der Kunstguss zu Dortmund unter den Meistern Johan, Henric Renald (Widenbrock) und Claus einen weitgreifenden der ganzen Umgegend wohlthuenden Aufschwung, und im Anfange des 16. Jahrhunderts folgt Soest durch Herman Vogel mit noch formvollendeteren Arbeiten nach. Grösser als diese, vielleicht der grösste Glockenkünstler der Geschichte, war ein Meister, der zwar weder dem Rheine noch dem Westfalenlande seiner Geburt nach gehört, aber grade diesen beiden Ländern die meisten, und durchgehends prachtvolle, Werke hinterlassen hat; das war der als Schöpfer der grossen Gloriosa zu Erfurt weltbekannte Gerhard de Wou aus Campen. Etwa dreissig Jahre bis 1502 hat er mit seinen Prachtwerken bezeichnet, und davon besitzt der Landstrich von Calcar bis Münster die meisten. Noch bevor sich seine Spuren verlieren, lieferte der bedeutendste Glockenkünstler Westfalens, Wolter Westerhues aus Münster, welcher bis 1526 goss, zwei Glocken schön in der Form, und Schrift, massvoll im

Ornament und musterhaft im Klange für die Kirchen zu Grieth und Niedermörmter bei Calcar; ebenso viele hatte Johann von Düren 1491 für die Nicolaikirche zu Siegen gegossen. Als mit Wolter Westerhues Tode der Kunstguss Westfalens so tief sank, dass wohl viele Meister, aber wenige mit bedeutenderen Leistungen auftraten, müssen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts gewöhnlich Rheinländer und Holländer sich in die Arbeit theilen, wenn in Westfalen etwas Mustergültiges verlangt wurde. Johan von Neuss goss 1522 die zweite Glocke zu Weitmar bei Bochum, Heinrich von Trier 1576 eine kleine Glocke für Werth bei Anholt und, nachdem der Westfale Antonius Paris mit einem Claudius Lamiral 1647 für die Abteikirche Siegburg gearbeitet hatte, goss wieder Godfried Dinckelmaier aus Köln 1732 eine schwere Glocke für Dorsten, 1733 eine kleinere für Polsum bei Recklinghausen. Aus dem Clevischen von Isselburg kamen vor fast hundert Jahren die Voigts, um zunächst als fürstlich-privilegirte Glockengiesser im Münsterischen von Bochold bis Werne und nebenbei in Dortmund und Umgegend von 1766—1790 verhältnissmässig ansehnliche Arbeiten zu machen; sie gehörten zu den besten Vertretern des Gusses, insofern der Kunstguss damals meist mit der Stückgiesserei verbunden und zu einem handwerksmässigen Erwerb geworden war. So sind ihre Concurrenten, die Mabillots aus Coblenz ausdrücklich „churfürstlich Triersche Stuck- und Glockengiesser“; sie verlieren sich auch, nachdem sie nur von 1777—1781 für Mesum, Billerbeck, Nottuln, Rorup bei Coesfeld und Stromberg meistens die Mängel der Geläute ausgefüllt hatten, schnell wieder aus dem Lande, wahrscheinlich um den berühmtesten Wandergiessern des 18. Jahrhunderts zu weichen. Die Familie Petit nämlich, welche aus den Niederlanden stammte und angeblich von den berühmten Emonys und de Graaf die Kunstgeheimnisse ererbt hatte, kam theils vom Emslande, theils und namentlich von ihrem am Niederrhein zu Dinslaken aufgeschlagenen Wohnsitz seit 1749 (zuerst Jean nach Bochold) immer häufiger in's Westfälische, bis zu Anfange dieses Jahrhunderts Alexius Petit zu Gescher seinen bleibenden Wohnsitz nahm, um dem westfälischen Glockenguss entkleidet von jeder Gelbgiesserei gründlich wieder aufzuhelfen³⁴).

Sonst hat Westfalen seine ruhmreichen Kunstbahnen bis in den dreissigjährigen Krieg selbständig weiter verfolgt und, ohne die Gothik für das Kirchliche ganz aufzugeben, treffliche Werke der Renaissance in allen Verzweigungen der bildenden Kunst hervorgebracht. Die Stadt Münster behauptete ihre Kunsthöhe noch fast zwanzig Jahre

über den westfälischen Frieden hinweg; denn während alle deutschen Lande und Städte an den Wunden des grossen Krieges bluteten oder nachbluteten, hatte sie im Schutze der Abgelegenheit und der Friedensgesandten den Faden ihrer Cultur angehalten; statt auswärtiger Hülfe zu bedürfen, konnte sie auf den Wunsch des grossen Churfürsten 1651 den Baumeister Cottmann zur Restauration des Schlosses Sparenberg nach Bielefeld entsenden und brauchte höchstens für grössere Arbeiten, so 1622 für die Flügelgemälde des Domaltars, den Amsterdamer Maler Adrian von dem Bogardt und für die Portraits der Friedensgesandten den Jan Baptist Floris und Terburg als auswärtige Kräfte in Anspruch zu nehmen. Doch als sie 1661 durch die Erstürmung des Bischofs Bernhard von Galen ihrer Rechte beraubt und in denselben kläglichen Zustand versetzt war, der auch den Rhein seit dem grossen Kriege der Cultur und Kunst entblösst hatte, mussten ausländische Künstler wiederholt Aushülfe leisten. Schon Bernhard von Galen wandte sich 1676 an die Augsburger Goldschmiede, Johan Spring und Isac Boxbart, als er von einem erbeuteten Franzosenschiffe ein silbernes Modell für den Dom anfertigen liess; zumeist waren es Holländer, welche von ihrem im Frieden errungenen Kunstvorrat dem Nachbarlande mitgeben mussten. Im 18. Jahrhundert gehen auf Grund der Verbindung des Kölnischen mit einem oder andern westfälischen Bisthum wieder gemeinsame Kunstspuren auf von Clemenswerth im Emslande über Münster, Köln bis Bonn; sie waren jedoch an die Person des Fürsten geknüpft und so wenig volksthümlich, dass der Adel, der für ästhetische Zwecke allein Geld hatte, als Stadt und Land geistig und materiell daniederlagen, für seine höfischen Kunstbedürfnisse, für Stuckaturen und Deckengemälde, Italiener kommen liess³⁵).

Denken wir lieber noch einmal an die ältern Zeiten zurück, so ergeben sich schon im Lichte meiner Angaben die Züge des erfreulichen Bildes, wie sich Rheinland und Westfalen bereits in romanischer, besonders in gothischer Stilzeit und über dieselbe hinaus von den schönsten Blüthen ihrer edelsten, idealen Lebensgüter gegenseitig theilten, was das eine Land eben vor dem andern errungen hatte. Die Beziehungen des Oberrheins einerseits, und der westfälischen Osthälfte anderseits kommen kaum in Betracht. In romanischer Stilzeit treten Westfalen und die Architektur in den Vordergrund, in der Gothik Köln und die Kölhnische Malerschule; Köln verhält sich zu Westfalen mehr gebend, der (clevische) Niederrhein mehr nehmend. Der ästhetische Verkehr erstreckt sich von den Hauptkünsten auf die

Nebenzweige und bringt beiden Ländern schöne, stolze Früchte. Und wie viele Werke und Nachrichten mögen der Vergessenheit anheimgefallen sein, welche weitere Zeugnisse für diesen freundlichen Kunstaustausch ablegen könnten, wie viele Stücke mögen hier noch als heimisch betrachtet werden, die dort entstanden sind, ohne dass ihr eigentliches Vaterland ermittelt werden kann oder ermittelt ist!

Gott Dank, sind schöne Zeiten wiedergekehrt, für die Kunst, noch mehr aber für ihr Fundament, die Cultur. Das deutsche Vaterland ist einiger und stärker, als in den Tagen Meister Wilhelm's, seine stolzen Töchter Rheinland und Westfalen verbinden sich wie Zwillingsschwestern durch tausend Bande des Verkehrs und der Interessen weit inniger, wie in den Tagen der Hanse. Und wenn dennoch unsere Väter in der Kunst Grösseres und Geschmackvolleres geleistet haben, als die Gegenwart, so ist es um so mehr unsere, der Nachkommen, Pflicht, nicht nachzulassen im Specialforschen und Vergleichen, im Durchsuchen der Bücher und Archive, um das Bild ihres Kunstlebens immer mehr aufzuhellen; und damit der Bausteine mehr gewonnen, und das Gewonnene sich schleuniger und vollkommener wieder zu dem grossartigen Bilde der Vergangenheit füge, müssen wir uns dabei vom Rheine und von Westfalen stets hilfreiche Hand bieten. Mit diesem lebhaften Wunsche schliesse ich.

Anmerkungen.

¹⁾ Rückblickend auf die psychologische Aesthetik eines Burke, Gerard und Hume sagt H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts (1856) I, 420: „Es ist überraschend, dass von diesen psychologischen Grundlagen aus die englische Wissenschaft doch nirgends zur Erfassung der in der innigsten Durchdringung und Wechselwirkung des Geistigen und Sinnlichen wurzelnden Kunstidealität vordringt. Dazu haben die Engländer offenbar nicht künstlerische Unbefangenheit genug, und nicht philosophische Schärfe. Erst der Sinnigkeit und Tiefe eines Winckelmann, Lessing und Kant war es beschieden, das von den Engländern nur Geahnte und dunkel Gefühlte zur zwingenden und abschliessenden Begriffsklarheit zu erheben.“ Denn was die geschwätzigste Kunstliteratur der Engländer, Franzosen und Italiener an Theorien und historischem Material lieferten oder geliefert hatten, das hat Winckelmann zunächst gierig in sich aufgenommen und beherzigt, bis er im Lande der Kunst „mit eigenen Augen sah; da erschien ihm seine frühere Weisheit aus Büchern keinen Schuss

Pulver werth. Ich habe erfahren, schreibt er im ersten Briefe aus Rom, dass man halbsehend von Alterthümern spricht aus Büchern, ohne selbst gesehen zu haben. Ich glaubte, ich hätte alles ausstudirt, und siehe da, ich sah, dass ich nichts wusste. O . . . schreibt er im Sommer 1756 an Franke, . . . wie viel wollte ich Ihnen erzählen, wie viel sollten Sie hören, was in keinen Büchern steht, und was selbst Richardson nicht gewusst hat. . . . Nun nennt er die Piles jämmerlich, Bellori „einen der gelehrten Betrüger und Windmacher“; Dübbs rechnet er zu den Rhapsodisten, die alles in ein Buch schütten, was sie wissen.“ C. Justi, Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen 1866 I. 301. Wie dennoch Winckelmann, befangen von den Ideen der Zeit, das Wesen des Schönen und der Kunst zu eng fasste, zeigt Hettner a. a. O. III. 2, 430 ff.

2) Abgesehen von den rudimentären und meist praktischen Alterthumsstudien des Mittelalters, hatten seit Petrarca der Humanismus und die Philologie diesseits wie jenseits der Berge der Antike eine bis auf die letzten Antiquitäten durch Quellenforschung, Sammeln und Nachgraben ermöglichte Untersuchung angeeignet lassen, so dass zur Zeit Winckelmanns ein grosses, grade durch die Entdeckung von Herculaneum und Pompeji und die Publicationen der Engländer aus Griechenland erquicktes, Material von Antiquitäten und Kunstresten der beiden classischen Völker in Werken verschiedener Sprachen und Stärke vorlag. (Vgl. L. Wachler, Geschichte der histor. Forschung und Kunst, Göttingen 1812—20. 5 voll. F. Mertens, Die Baukunst des Mittelalters 1850. S. 3.). Doch „es bedurfte grösserer Kraft, . . . um den versunkenen Schatz der alten Kunst wieder in's Licht zu heben. Joh. Joach. Winckelmann war, von einem unwiderstehlichen Instinkt getrieben, nach Rom gewandert und entdeckte dort die alte Kunst gleichsam von Neuem. Vorbereitet durch philologische und historische Studien, eingeweiht in die Auffassung der griechischen Dichter und Denker, war er nicht allein befähigt, die Erklärung der alten Kunstwerke, indem er sie auf das Gebiet der griechischen Mythologie zurückführte, von Grund aus zu reformiren; seinem begeisterten Blicke offenbarte sich zuerst wieder in der bildenden Kunst die Schönheit als dasjenige Element, welchem sie ihr Leben verdankt. Indem er den Wegen nachspürte, auf welchen die Alten die Schönheit bildlich darzustellen bemüht gewesen waren, schuf er die Geschichte der Kunst, in welcher zum ersten Male gezeigt wurde, wie das geistige Leben eines Volkes nach einer bestimmten Richtung hin sich unter dem bedingenden Einfluss der natürlichen und politischen Verhältnisse im Zusammenhange seiner gesammten Cultur stetig entwickelt. Wenn die Wiederherstellung der Kunst des Schönen von allen Gebildeten als eine Wohlthat empfunden wurde und lauten Widerhall fand, so war die Auffassung der historischen Entwicklung kein geringerer Gewinn für die wissenschaftliche Forschung.“ (Otto Jahn, Aus der Alterthumswissenschaft, 1868. S. 1 ff. S. 27. 28.). Dabei „treten wir den Verdiensten Winckelmanns nicht zu nahe, wenn wir auch eingestehen, dass diese (vgl. Note 1) architektonischen Studien der Engländer zu Winckelmanns Kunstgeschichte eine sehr wesentliche Ergänzung bilden“. H. Hettner a. a. O. I, 437.

³⁾ Schon vom frühern Humanismus behauptet Burckhardt, die Cultur der Renaissance in Italien 1860 S. 241: „Das Studium des Alterthums allein hat das des Mittelalters möglich gemacht; jenes hat den Geist zuerst an objectives geschichtliches Interesse gewöhnt.“ Geleitet vom patriotischen und Forschungstrieb des Humanismus gingen auch dessen Anhänger in Deutschland bald so tief auf die Geschichte ihres Vaterlandes ein, dass Jakob Wimpfeling dem Dome zu Speier eine ausführliche poetische Beschreibung widmet und 1502 in seiner *Epitoma Germanicarum rerum*, mit der frühern auch die gleichzeitige Kunstblüthe werthschätzend, das Strassburger Münster, die Werke Martin Schön's und Albrecht Dürers, welche sogar von Italienern gesucht wurden, mit gerechtem Stolze erhebt; er feiert die deutsche Architektur als die Blüthe der ausgezeichnetsten Künstler und mit nicht geringerer Wärme die deutsche Plastik, die sich im gewohnten Hausrath zeige und selbst einem Choroilos Bewunderung würde abgenöthigt haben. Vgl. R. von Raumer, *Gesch. der Germ. Philologie* (*Gesch. der Wissenschaften in Deutschland*. Neuere Zeit B. IX) 1870. S. 12. A. Harowitz in v. Sybels *Histor. Zeitschrift* XXV, 76, 77, 99; derselbe hat den kunsthistorischen Theil in dem eben erschienenen Heft 4 der von Lützow'schen Zeitschrift für bildende Kunst 1873 S. 126 f. eigens erweitert und namentlich die Nachrichten des Beatus Rhenanus über frühere und zeitgenössische Kunst und Künstler in Deutschland hinzugefügt. Heinrich Bebel glaubt *De veterib. german. Encomion*. c. XVII bei Schard, *Histor. opus*. Basileae 1574 I, 275, die römischen Classiker, welche Germania als eine Art Einöde dargestellt, würden, *quam si hodie viderent . . . dicerent, commutato ordine, Græciam in Germaniam commigrasse . . . si urbes, arces et ædificia, nihil illis pulchrius, magnificentius atque munitius iurarent*. Franz Irenicus betheuert *Exegesis historiae germaniae* IV, 29 ed. Ioan. Ad. Bernhard, Hanoviae 1728 p. 196: *Sunt praeterea artifices longe optimi in Germania, quia graecis ῥοσενται η ραβδονηγοι (?) dicuntur, quorum artificio nihil absolutius alius orbis produxit*. Nicht zufrieden mit einer so allgemeinen Anerkennung deutscher Künstler und Kunstwerke versucht Celtes in der *Descriptio urbis Norinbergae* c. 5 *ibid.* p. 441 schon ein anschauliches, technisch-reales Bild zu entwerfen *de arce imperiali* (Norinberg.), *fontibus aedificiisque et foris urbis, hortis et officinis metallariis*. In die Fussstapfen dieser Humanisten traten Walter Rivius in seinem „*Vitruv teutsch*“ 1548 fol. XXI. v für die Werke Dürers, später der Strassburger Buchhändler Jobin und 1589 der Festungsbaumeister Daniel Specklin mit ihren Vertheidigungsschriften zu Gunsten der deutschen Kunst ein. „Auch in unserer Zeit waren jene, welche dem Mittelalter und dessen Kunst ein sympathisches Interesse zu wandten, „die Begründer der romantischen Schule, aus eigentlich philologischer Schule hervorgegangen, und weder ihre Kritik noch ihre Poesie hat diesen Ursprung je verläugnet.“ Otto Jahn, a. a. O. S. 29. Hettner zeigt a. a. O. III. 2, 435, wie die Geschichte überhaupt zuerst von Winckelmann tiefer, culturgeschichtlicher, mit einem Worte als geistige Verknüpfung von Ursache und Wirkung erfasst sei, und fährt fort: „Hatte Herder schon kurz nach dem Erscheinen von Winckelmanns grossem Werke . . . die Forderung nach einem

Buche geäussert, das „uns den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst so eröffne, wie Winckelmann den Künstlern das Geheimniss der Griechen von ferne gezeigt“, so suchte zuerst Friderich von Schlegel diese Forderung auszuführen und bekennt dabei willig seine Abhängigkeit von Winckelmann; und sicher ist es kein Zufall, dass grade die sinnigsten Schüler Winckelmanns, Welcker und Otfried Müller, zugleich auch die tiefsten Geschichtsschreiber der griechischen Literatur wurden. Von hier aus kam sodann der Anstoss zur mittelalterlichen und neuern Kunst- und Literaturgeschichte. Kunst- und Literaturgeschichte hat längst aufgehört, eine bloss äusserliche Künstler- und Dichtergeschichte zu sein; sie ist Naturgeschichte des wissenschaftlichen und künstlerischen Geistes.“

⁴⁾ Es hiesse dem Raum einer Note zu viel zumuten, wollte ich hier auch nur eine dürftige Skizze geben, wie die mittelalterliche Kunst (Gothik) in England, Frankreich und Deutschland einzelne Ausläufer bis in die Neuzeit, stellenweise bis ins 18. Jahrhundert trieb, und wie sie nächst der Antike in dem Masse, als das Unnatürliche des damaligen Kunstgeschmacks blossgelegt zu werden anfang, anerkannt (das Strassburger Münster 1772 von Göthe, der Kölner Dom 1790 von G. Forster) und erforscht wurde, um sodann in unserm Jahrhundert nicht nur historisch gewürdigt, sondern auch praktisch verwertet zu werden. Hinsichtlich der „Renaissance der Gothik“ bringt das Organ für christliche Kunst (1859) IX, 55 ff. nur literarische Aphorismen; werthvoll, jedoch kaum mit Rücksicht auf die cultur- und allgemeinesgeschichtlichen Motive entworfen, sind die Skizzen von Franz Mertens im ersten Theile seiner Baukunst des Mittelalters, Berlin 1850 S. 1 ff. und die „Historische Uebersicht der bisherigen Abhandlungen über die Baukunst des Mittelalters“ in (Kugler's) Museum, Blätter für bildende Kunst 1835 Nr. 15, 17, 23, 25, 26.

⁵⁾ Seine „Ansichten vom Niederrhein, Brabant, Flandern, Holland u. s. w. 1790“ nehmen noch auf die diesseitige Bewegung der Romantiker einen so nachhaltigen Einfluss, dass ihnen Friedrich von Schlegel für seine Grundzüge der gothischen Baukunst 1804/1805 die schwungvollsten Reflexionen, besonders auch die Details des Kölner Domes, den Vergleich der Säulen mit Rohrbündeln entlehnt (Sämmtliche Werke. 2. Originalausgabe VI, 184, 196, 200 vgl. mit Forster I. Ausg. I, 453, 481, 90) und zu ihrem Nachtheile etwas umredet, ohne seine Quelle zu nennen.

⁶⁾ Die Translation der Niebelungensage von Westfalen an den Rhein nach dem Hundeshagenschen Codex bringt F. von Schmitz, Denkwürdigkeiten aus Soest's Vorzeit 1873. S. 13. — Nach der Legende de s. Reinoldo monacho et martyre in AA. SS. Jan. I, 385, 387 war Reinold Mönch von St. Pantaleon zu Köln und ex praecepto abbatis sui lapicidarum magister geworden. Ubi, cum plus ceteris laboraret, lapicidae magnam conceperunt adversus ipsum invidiam et qualiter cum morti traderent inter se conspiraverunt Habuit autem in consuetudine monasteria et singulas longe vel prope positas frequentare ecclesias. Dabei zerschlugen sie ihm mit ihren Hämmern den Schädel. Nachdem dann die Leiche durch ein Wunder wiedergefunden und von

den Dortmundern ausgebeten war, *conveniens clerus cum omni populo honorifice felicissimum martyrem Reinoldum capsulae decenter adornatae imposuerunt atque ad Tremonienses partes deferendum, turba eum ab urbe Colonia cum innumeris laudibus per tria millia prosequente, tradiderunt.* — Kölns allerdings nur geringer Antheil an der Bekehrung der Sachsen (cf. *Annal. reg. in Monum. Germ. Histor. I, 138*, Evelt in der *Zeitschrift für Geschichte u. Alterthumskunde Westfalens XXXIII, 28 ff.*) und erzbischöfliche Hoheit über die Sprengel Münster, Osnabrück und Minden (nicht über Paderborn wie Moyer, *Onomasticon Chron. Hierarch. German. 1854 p. 80* angibt, vgl. Potthast, *Bibliotheca Histor. med. aevi. Supplement. p. 378*), die Beziehungen Xantens zu Vreden (Vgl. Wilmans, *Kaiserurkunden I, 415*, Vita s. Norberti in *Mon. Germ. Hist. XII, 671*) und zu den Pfarren Dorsten, Dülmen und Schwerte, der Cappenbergischen Grafenfamilie (Evelt a. a. O. 23, 51. 62. Tibus, *Gründungsgeschichte der Stifter, Pfarrkirchen, Klöster u. s. w. I, 761 ff.*) und des Paderborner Bischofs Meinwerk zum Niederrhein (Elten. Wilmans a. a. O. I. 421, 430 ff.) und des Kölners Anno zu Paderborn und Münster (Evelt a. a. O. XXIX, 2. S. 93 ff.) und andere dauerndere oder zeitweise Umstände bildeten in älterer Zeit schon mehr, als nachbarschaftliche Berührungspunkte; wenn desungeachtet der Verkehr des Rheines mit Westfalen noch kein durchgreifender und allgemeiner wurde, so lag das sowohl in den eigenthümlichen Culturzuständen hier wie dort. Mit dem hier vorzugsweise in Betracht kommenden Niederrhein nahm ganz Lothringen bis in die Zeiten der Salier eine gegen Francien zu unsichere Stellung ein, um mit dem Herzen Deutschlands so fest zu verwachsen, wie die übrigen Länder; daher allen Schwankungen und namentlich feindlichen Verwüstungen ausgesetzt, hat es weder eine hervorragende wissenschaftliche (Vgl. Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter II § 16, III § 6*) noch künstlerische Regsamkeit entfaltet. Denn dass Otto III zur Ausstattung des Aachener Münsters einen Maler Johannes aus Italien berief (Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden I, 75 ff.*), gestattet wohl den Schluss, dass die Rheinlande dermalen denselben Kunstmangel, wie andere Territorien, und zu dessen Abhülfe dieselben Mittel, wie jene, zu ergreifen hatten. Hat doch selbst die Kunstblüthe Karls d. Gr. hier die Arbeiten der gleichzeitigen Italiener immer noch als leitende Vorbilder im Auge behalten (Schnaase, *Gesch. der bild. Künste 2. Aufl. III, 632*). Die Ottonen und die mit ihnen verschwägerten Geschlechter Widukinds und der Billunger (Wilmans a. a. O. I, 409, 431) fachen die karolingische Cultur wieder an und breiten sie namentlich über das Sachsenland aus, wo ihnen die ererbten Besitzungen und das Entgegenkommen des Volkes freiere Hand liessen. Das ganze Sachsenland bildet bis ins 11. Jahrhundert eine in den Ottonen gipfelnde, systematische Cultureinheit. Die Segnungen des Friedens und die Erträge der Kriege, die vom Hofe ausströmende Bildung und Kunst, die vom Süden herangezogenen Culturelixire, der unter dem schützenden Arm der Stammesherrscher gediehene Verkehr und Volkswohlstand kommen zunächst dem Hofe und Volke der Sachsen zu Gute. Und dieses höhere gedeihliche Leben des Hofes strahlte wieder in den Brennpunkten der hohen

Stifter von Magdeburg bis Vreden, und dann in den mit den besten Kräften besetzten Bischofsstühlen von Hamburg bis Paderborn. (Vgl. Wattenbach a. a. O. II § 14, 15, III § 1—5) Das Volk sonnte sich in dem Glanze seiner Herrscher und war in sich von den einheitlichen Banden der Herkunft, Einrichtungen und des Stammesbewusstseins so innig umschlungen, dass noch zum Jahre 1065 der Corveyer Mönch wie erbittert über das Schicksal seiner Stammesgenossen jenseits des Meeres in die Klosterannalen schrieb: Willehem basthard, legitimo rege Anglorum expulso, regnum sibi arripuit Mon. Germ. Histor. SS. III, 6. Bischof Thietmar von Merseburg erzählt mit sichtlichem Stammesstolze Chronicon VI, 8. Mon. Germ. Histor. SS. III, 807), dass Kaiser Heinrich 1004 auf seiner Rückreise von Italien durch das Elsass gekommen, dann aber per Franciam orientalem iter faciens Saxoniam, ut sepe professus est, securitatis ac totius ubertatis quasi florigeram pardisi aulam revisit. Solche Cultureinheit und Blüthe musste sich auch in der Kunst aussprechen, und wohl kein Land hat aus den frühern kunstarmeren Zeiten bis ins 11. Jahrhundert einen solchen Kreis von Bauresten aufzuweisen, wie Sachsen in den Kirchenbauten zu Gernrode (Lucanus im Anzeiger des Germ. Museums 1857, 12 ff. 42), Quedlinburg (Ranke u. Kugler in des letztern Klein. Schriften I, 593), Gandersheim, Corvey (Schnaase a. a. O. IV, 2, 51, 61), Paderborn, Vreden (Lübke a. a. O. S. 59 f., 63 ff.) und Essen (v. Quast, in der Zeitschr. für chr. Archaeologie und Kunst I, 1 ff.). Wenn nun das älteste Stück diesseitiger Bauthätigkeit, der westliche Vorbau der St. Pantaleonskirche zu Köln, als ein Werk des Erzbischofs Bruno, des sächsischen Königsbruders, dasteht, und zu Essen dieselben jonisirenden Säulenkapitäle, wie zu Quedlinburg und Gandersheim (v. Quast in d. Rhein. Jahrb. X, 195 u. in der Zeitschr. für chr. Archaeologie u. Kunst I, 4), und ebenso in den Krypten zu Emmerich und Paderborn wieder dorisirende vorkommen (E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des chr. Mittelalters in d. Rheinlanden Text I, XV), sollte man da nicht fast behaupten können, der wahre Heerd dieser Kunstübung sei das Sachsenland, und die rheinischen Werke dieser Art Strandläufer, Früchte derselben Sonnenwärme, gewesen — gleichviel, welches Land eben den ältesten Kunstrest bewahrt hat? Und ebenso wie einst Otto III. zu Aachen, beruft später der grosse Adalbert von Bremen einen Maler aus Italien, der viele Kirchen mit seiner Kunst verherrlichte (Stenzel, deutsche Gesch. unter den Fränk. Kaisern I, 141), und so wenig mustergültig erschien ihm der für seine Zeit epochemachende Dom zu Köln, dass er den darnach von seinem Vorgänger für den Dom zu Bremen genommenen Plan aufgibt und den Dom zu Benevent als würdigeres Muster wählt (Adam. Bremens. Gesta Hammaburg. ecclesiae pontificum II, 68, 78, III, 3. Schumacher im Bremischen Jahrbuch I, 294 f.). Freilich änderte sich die Stellung und Kunst Sachsens und Westfalens zu den andern Ländern schon mit dem Aussterben des sächsischen Königshauses und besonders mit der Auflösung des Herzogthums.

7) Gleich bei der Organisation des Sachsenlandes erscheinen als die Hauptpioniere der Cultur und Kunst die fränkischen Beamten, die Klöster und ihre ersten Leiter, meistens Kinder vornehmen oder gar königlichen Geblüts, und die

Geistlichen überhaupt, insofern ihnen im Aachener Capitular 801 der Bau der Kirchen ausdrücklich anbefohlen ward (Monum. Germ. Hist. III, 87). Genauere Belege sind hier nicht am Ort; bezeichnend erscheint schon jene Stelle der *vita s. Idae* (Mon. Germ. Histor. II 569 sq.) c. 8. *Erat autem praefatus Bertgerus (presbyter) ex illorum contubernio, quos beata Ida primum de Galliis secum advexerat quippe eorum disciplinis informatus, qui in lege Dei sui sine querela incesserant, qui etiam ipsam ecclesiam et sacra mausolea aliquot annis strenuissime divinis humanisque obsequiis excoluit, honoravit et venustavit.* — Ueber Ida's Bau spricht die *Vita* c. 3. *Non multo post in loco supradicto, ubi quondam densissima silvarum obductione astra ipsa occultebantur, lapidea basilica construitur ac in sanctae Mariae genitricis Dei honore sanctique Germani episcopi consecrata est.* Die reichere Anlage derselben ergibt sich aus den cc. 5, 6, 7, 10 (vgl. Note 8) Die erwähnte Imitation der fränkischen Klostereinrichtung bezeugt später König Ludwig in einer Urkunde 853^{22/5} bei Wilmans, Kaiser-Urkunden (1867) I, 119. . . . *Is (abbas Warinus) peciit celsitudinem nostram recordari, quod pie memorie genitor noster Hludowicus imperator ambo hec monasteria construi iussit ad normam videlicet precipuorum in Gallia monasteriorum, Novam utique Corbeiam ad similitudinem Antiquae Corbeie, Herifordense vero cenobium ad exemplum monasterii sanctimonialium in Suessionis civitate consistentium* Die auf den Klosterbau zu Schildesche bezügliche Stelle ist von Strunck aus einer alten Handschrift des Klosters mitgetheilt und abgedruckt in *Regesta Historiae Westfaliae* . . herausgeg. von H. A. Erhard I. S. 125 *Ibi dum in loco arae summae destinato crux erecta esset, domina Marcsuidis primum lapidem suis ipsa manibus in scrobem detulit Mox etiam accedere jussi, quos e Galliis accessiverat, fabri, murarii, et cementarii, eorumque laboribus indefessis operi coepto tam ardentem institum, ut ecclesiae totius fundamenta eadem adhuc aestate quaquaversum de terra consurrexerint.* Dass in diesen Berichten das Land Gallia nicht Lotharingia (cf. Index in Mon. Germ. Histor. XI s. v. Gallia) oder das Rheinland bedeutet, dürfte sich aus den sachlichen Gründen der vorigen Note ergeben.

⁸⁾ Ausreichende Aufschlüsse geben schon die *vita Bennonis ep. Osnabrugensis* † 1088, auctore Norberto abbate Iburgensi a. 1118 conscripta in Mon. Germ. Histor. SS. XII, 58 sq. — und die *vita Meinweri ep. Paderbornensis* 1009—1039 in Monum. Germ. Histor. SS. XI 106 sq., die letztere insbesondere c. 155 (ib. p. 139): *Iuxta principale quoque monasterium capellam quandam, capellae extractae in honore Mariae perpetuae virginis a Geroldo Koroli magni imperatoris consanguineo et signifero contiguam, per Græcos operarios construxit eamque in honore sancti Bartholomei apostoli dedicavit.* — c. 216 (ib. p. 158): *Episcopus ergo pro obtinenda celesti Jerusalem ecclesiam ad similitudinem sanctae Jerosolimitanae ecclesiae facere disponens Winonem abbatem de Helmwardehusun, quem de monachis civitatis suae ibi praeposuerat, ad se accersivit, eumque Jerosolimam mittens, mensuras eiusdem ecclesiae et*

sancti Sepulcri deferri sibi mandavit. Die Literatur bei W. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands (I, 1862) I, 493 f. s. v. Paderborn: S. Bartholomäusk. u. Stiftsk. Bustorf). Die Monachi civitatis suae waren die Benedictiner des Klosters Abdinghof und von Meinwerk (vitae c. 30) aus Cluny, jedenfalls zugleich behufs Künstlerdienste, nach Paderborn heimgeführt; denn wie leicht auch für den ganzen Norden die Kunst der Klöster gegen jene der Domplätze im 11. Jahrhundert übertrieben zu werden pflegt — die diesseitige Thätigkeit Abdinghofs bezeugen jene Sendung Winos, der Bau der Klosterkirche (Lübke, Mittelalterliche Kunst in Westfalen 1853, S. 60 f.), vielleicht auch die figurenreiche Kreuzabnahme und die Kapellen der Externsteine (E. Giefers, in der Zeitschrift für Gesch. u. Alterthumskunde Westfalens (1867) XXVI, 13) und nicht weniger das früh rege Kunstleben des Mutterklosters Cluny (Acta Sanctorum Cff. Vitae Bernonis, Guilelmi I abbatis s. Benigni Divionensis, Odilonis Jan. I, 827, 828, 61, 62, 69 vita. s. Hugonis ib. April III, 645, 646), sowie die epochemachenden Bauleistungen Burgunds überhaupt (vgl. F. Mertens, a. a. O. S. 91, 92). Uebrigens leitet der Vergleich der Stützenverschiedenheit und der dorisirenden Capitäle der Krypta zu Emmerich, und der noch von Meinwerk erbauten Abdinghofer Krypta zu Paderborn (E. aus'm Werth, Kunstdenkmäler des chr. Mittelalters in den Rheinlanden. Text I, XV N. 78) auf die ansprechende Ansicht: „die Beziehungen Meinwerks zu Emmerich durch das Erbe seiner Mutter Adela machen es wahrscheinlich, dass er die Bündelsäulen zu Abdinghof nach dem Motive derjenigen zu Emmerich machen liess.

⁹⁾ F. v. Quast, Die romanischen Dome des Mittelrheines zu Mainz, Speier, Worms 1853 S. 26, bemerkt über den Fortschritt des Speierer Dombaues unter Heinrich IV. bis zur Weihe 1061: „Aber auch damals scheint er noch nicht vollendet gewesen zu sein, vielmehr drohten die hart an der Ostseite vorbeiströmenden Wogen des Rheines den Untergang des Bauwerks. Der in der Baukunst hochberühmte Bischof Benno von Osnabrück 1068—1088 ward zu Hülfe gerufen und half jenem Uebel nicht nur ab, sondern scheint überhaupt den Bau gefördert zu haben“, von dem er S. 37 noch bedeutende Reste in dem heutigen Riesenbau wiederfindet. Vgl. Schnaase, Geschichte der bild. Künste 2. Aufl. IV, 377 ff. — Wer nach der Ausbreitung des sächsischen Stammes und der frühern Landesgrenze (W. Rolevinck † 1502), De laude veteris Saxoniae nunc Westphaliae dictae herausg. von L. Tross 1865. I. 1. S. 6 und darnach B. Wittius c. 1500 Historia Westphaliae ed. Monasterii 1778 p. 6), Essen zu Westfalen zählt, muss umgekehrt einen frühern auf Westfalen ausgeübten Einfluss constatiren, insofern der polygone Westchor des Münsters zu Essen aus der Mitte des 10. Jahrhunderts nach dem Vorbilde des Karls Münsters zu Aachen aufgeführt ist. (v. Quast in der Zeitschrift für christl. Archaeologie u. Kunst 1856. I, 18.) „Preussen“ (oder dessen Provinzen Rheinland und Westfalen) „besitzt (darnach) jetzt die(se) beiden einzigen, die(se) beiden ganz namhaften Ueberreste der Baukunst vom Ende des 4. Jahrhunderts bis gegen die Zeit des Anno (von Köln) 1060, nicht nur in Deutschland, nicht nur in Frankreich, sondern in den gesammten Ländern des Nordens; und noch muss man sagen, dass auch

der Anfang der folgenden Periode sich mit am ersten und kräftigsten in diesen preussischen Landestheilen zeigt. Diese Thatsachen sind einigermassen bezeichnend für die Verhältnisse der Culturgeschichte“ (F. Mertens, Die Baukunst des Mittelalters 1850. S. 90) — ein Urtheil, das heute in seinen Vordersätzen nach den Thatsachen der Note 6 zu erweitern ist und dann die Schlussfolgerung noch deutlicher bewahrheitet.

¹⁰⁾ F. Mertens meint a. a. O. S. 92: „Man muss auf den statistischen Tafeln sehen, in welcher Weise hier in Köln von dem Jahre 1059, welches ich als das Anfangsjahr des Baues von St. Georg angegeben habe, die Bauwerke continuirlich durch alle Jahrhunderte bis zu unsern Tagen aufeinanderfolgen, wie in Hinsicht des Anfanges der Kunst oder der Frühzeitigkeit oder der Anleitung in der Baukunst nur die Orte Trier, Lüttich, Nivelles (in Brabant) als gleichberechtigt neben Köln gelten können, wie dann vom Niederrhein aus, seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts, die Baukunst sich erst am Mittelrhein, in Westfalen und Niedersachsen und erst später gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts und selbst gegen das Ende und nach dem Ende desselben in den nun noch übrigen Provinzen des südlichen Deutschlands sich zeigt, um zu begreifen, was diese eine Stadt, was der Niederrhein überhaupt, in Hinsicht der Civilisation und der Hinführung zu solcher für Deutschland und selbst für Europa gegolten habe.“ — Schon in der Entfaltung des romanischen Baustils brachte Köln es zu einer Meisterschaft und zu einer weit über die Grenzen der Rheinlande gelangten Berühmtheit, die als ein Vorspiel der grossartigen Verbreitung der Kölner Kunst des gothischen Stils gelten darf. Das ergibt sich aus folgenden Nachrichten. Als der heilige Norbert 1121 in der Einsamkeit von Coucy das Mutterkloster Prämonstrat erbauen wollte, wurde erst eine Kapelle errichtet und dann zum Bau geschritten. Es waren Caementariorum autem quidam Teutonici, quidam Gallici woher die Teutonici kamen, sagt die andere vita s. Norberti: Porro pars caementariorum Teutonici erant — conduxerant enim eos Colonienses amici hominis Dei — pars nostrates, amici jam Praemonstratensium. Vita s. Norberti archiepiscopi et institutoris ordinis Praemonstratensis ed. Wilmanns in Monum. Germ. Histor, SS. XII, 666, AA. SS. Juni. I. 838. — Das Prämonstratenser Kloster Floridus hortus zu Wittewerum in Ostfriesland baute in den Jahren 1238—1259 eine grosse Klosterkirche; der dritte Abt Menco (Chronicon in A. Mathaei Veter. aevi Analect. ed. 2. II, 132 sq.) erzählt umständlich den Verlauf des Baues, mit der Berufung des Meisters beginnend: „ . . . anno Domini MCCXXXVIII, anno ab inchoatione lateritii operis tertio, praedictus Abbas veniens in ortum Sanctae Mariae de consilio Domini Sibrandi Abbatis ibidem conduxit magistrum Everardum lapicidariae artis peritum natione Coloniensem ad novam ecclesiam in Florido orto faciendam, mercede ipsius taxata tam hyeme quam aestate videlicet ut reciperet praeter victum aestivo tempore ad diem VII daventrienses, hyemali vero tempore a festo Martini ad purificationem tres et hoc tempore sederet ad secandos lateres, sed satis dampnose propter diei brevitatem et aëris obscuritatem . . .“ Dennoch lassen sich merkliche Spuren Kölns in der romanischen

Architektur Westfalens nicht nachweisen. Und C. Schnaase, a. a. O. IV. 2, 134, 2. Aufl. IV, 395 bemerkt hinsichtlich eines des wesentlichsten Gliedes der Bauentwicklung: „Ob nun die Sitte der durchgängigen Ueberwölbung aus den Rheingegenden hierher gelangt, oder ob sie hier selbständig gefunden ist, lässt sich freilich nicht ermitteln. Indessen deutet keine nähere Aehnlichkeit der Form auf jene Einführung, vielmehr spricht die eigenthümliche, der Rheingegend unbekannte, Verbindung der Säule mit dem Gewölbebau dafür, dass dieser hier in Folge eigener Versuche, die freilich nicht an so mächtigen Domen wie dort, sondern an Gebäuden von geringen Dimensionen vorgenommen wurden, ausgebildet sei.“ — F. v. Quast will überhaupt im Mittelalter keine Baueinflüsse vom Rheinlande zulassen und die Selbständigkeit der westfälischen Architektur retten, indem er versichert: „in den Bauten der Diöcesen des ehemaligen westfälischen Landes . . . keine wesentlichen Unterschiede, sondern nur etwa locale Einflüsse bemerkt zu haben, die sich wohl auf einzelne Ortschaften, nicht aber auf ganze Diöcesen erstreckten; jedoch seien Unterschiede innerhalb der Diöcesen wahrzunehmen, sobald man die eigentlichen Grenzen Westfalens überschreite, und so gehörten die östlich gelegenen Theile des Mindenschen Sprengels zum niedersächsischen Baukreise, während umgekehrt die westfälischen Theile des Kölner Sprengels von den rheinischen desselben Sprengels völlig verschieden sich den übrigen Westfalens anreihen.“ Correspondenz-Blatt des Gesamtvereines der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine (1855) Jahrgang III, 25.

¹¹⁾ Der Vergleich der Baunachrichten mit den Formen und Stilcharakteren an den verschiedenen Theilen bestimmen auch mich, für den einen grösseren Bauheil des Soester Domes ein höheres Alter, als das 12. Jahrhundert in Anspruch zu nehmen und mich gegen die Ansichten gewiegter Bauforscher (Correspondenzblatt III, 25, Lotz a. a. O. I, 559) zu Gunsten der Annahme Lübke's a. a. O. S. 73 ff. (Kayser's) im Organ für chr. Kunst. (1864) XIV, 14, Giefer's und Kaiser's, die Soester Patrocli-Kirche u. Nicolai-Kapelle 1863 S. 1 ff. zu entscheiden: „Die Patrocli-Kirche zu Soest, gewöhnlich der Dom genannt, ist eine in reinem romanischen Stile erbaute Pfeilerbasilika und gehört zu den hervorragendsten Gebäuden dieser Art in ganz Westfalen. Das ganze Gebäude hat nämlich eine Länge von 284 Fuss; das Mittelschiff ist 37 Fuss, jedes der beiden Seitenschiffe 14½ Fuss breit; der Durchschnitt der beiden Kreuzflügel von Norden nach Süden ist 106 Fuss lang. Doch ist das gewaltige Gebäude nicht aus Einem Guss hervorgegangen, sondern stammt aus zwei verschiedenen Bauperioden. Nämlich, das Chor, das Kreuzschiff, sowie der östliche Theil des Mittelschiffes bis zum fünften Pfeilerpaare mit den betreffenden Theilen der Seitenschiffe sind um die Mitte des eilften Jahrhunderts (1050) entstanden; der übrige westliche Theil der Kirche dagegen mit der bewunderungswürdigen Anlage der Vorhalle und des mit derselben verknüpften kolossalen Thurmes gehören der Mitte des 12. Jahrhunderts an; denn nach einer Urkunde vom Jahre 1166 hatte Erzbischof Reinold von Köln die Kirche kurz vorher eingeweiht.“ — Die Abteikirche Iburg bei Osnabrück sagt Lübke a. a. O.

S. 430, deren Chor 1070 durch Bischof Benno von Osnabrück, ihrem Gründer, eingeweiht wurde und die im Jahre 1084, von welchem die Stiftungsurkunde datirt, im Bau beendet erscheint, zeigt trotz eines nüchternen spätgothischen Umbaues ihres aus drei gleichhohen Schiffen bestehenden Langhauses bedeutsame Reste der romanischen Anlage, die ich dem ursprünglichen Baue zuschreibe; namentlich sind die Mauern des Chores und Kreuzschiffes alt, letzteres hat auch die gedrückten rundbogigen Gowölbegurte und in den Ecken als Träger derselben, wie in der Kirche zu Marienmünster kräftige Säulen. Ihre Kapitäle gleich denen der Pfeiler des Schiffes, sind in der Rococozeit mit Stütkornamenten überklebt; ihre steilen attischen Basen zeigen das Eckblatt. Auf der Kreuzung ein Glockenthürmchen als Dachreiter. Die Kirche hat eine herrliche Lage auf einem steilen Abhange des Teutoburger Waldes, der weit in die Ebenen des Münsterlandes hinaussieht.“ Unmöglich lassen sich jene älteren Theile ins 12. Jahrhundert versetzen; einmal, weil der Bau, den der architectus praecipuus, der caementarii operis sollertissimus dispositor seiner Zeit persönlich und unter den grossartigsten Zurüstungen leitete, vielleicht schon auf ein Gewölbe berechnet und in einer Bauzeit von 1070 bis zu seinem Tode 1088 noch nicht vollendet war, schon nach Verlauf von kaum 100 Jahren wieder umgebaut sein sollte; sodann kennt auch der Abt Norbert von Iburg selbst, der 1118 Bennos Leben und Thaten beschrieb, keine andere Kirche als jene Bennos und statt sie für bald restaurationsbedürftig zu halten, gibt er gleichsam episch zu verstehen, dass sie der Stolz des Klosters und der Umgegend sei. (Cf. Vita Bennonis c. 23, 36, 29, 19, 40, 24, 41.) An einem Bennosbau hat auch das zierende Eckblatt an steiler attischer Base nichts Befremdendes für das 11. Jahrhundert. — Die Pracht der Kunstwerke im Dome zu Münster bezeugt der Kölner Handelsjude Herman, der sich hier um 1131 aufhielt, um auf die Rückzahlung eines dem zeitigen Bischof Egbert in Mainz geleisteten Geldvorschusses zu warten, und der zum Zeitvertreib die Domschule und die Predigten im Dome besuchte, so dass er am Ende Christ und Prämonstratenser des neu gestifteten Klosters Cappenberg wurde. In der Schrift de sua conversione c. 2. bei von Stemen, Beschreibung der Gotteshäuser Kappenberg und Scheda 1741 erzählt er: Processu temporis ex crebris eorum (Christianorum) confabulationibus ad exploranda diligentius ecclesiastica sacramenta factus alacrior, basilicam (cathedralis ecclesiae) non tam adhuc devotus, quam curiosus intrabam, quam antea velut delubrum quoddam exhorrueram. Ubi studiosius omnia perlustrans, inter artificiosas caelaturarum ac picturarum varietates monstrosum quoddam idolum aspicio. Cerno siquidem unum eundemque hominem humiliatum et exaltatum et ejectum ignominiosum et gloriosum, deorsum in cruce mirabiliter pendentem, picturam sursum metienti venustissimum ac velut deificatum residentem . . . dass ihm überhaupt die Bilder und Bilderverehrung damaliger Zeit viel zu schaffen machten, bezeugt c. 3 seine Unterredung mit Abt Rupert von Deutz.

¹²⁾ Das Genauere geben meine Artikel „die Ludgerikirche zu Münster“ im Organe für christl. Kunst. (1868) XVIII, Nro. 2, 3, 4

¹³⁾ „Der Dom zeigt drei Schiffe von gleicher Höhe; der Papst berichtet, wie diese Anordnung auf seinen Wunsch getroffen worden sei, nachdem er solche Hallenkirchen in Deutschland gesehen.“ A. von Reumont, *Gesch. der Stadt Rom* III. 1, 393.

¹⁴⁾ Eine genauere Beschreibung der hier zur Sprache kommenden Kirchenbauten des Niederrheins würde zu weit führen und muss vorbehalten bleiben.

¹⁵⁾ Der Tuffstein kömmt in Westfalen nur mehr als Grenzläufer vor, so als Verkleidung der grossen Kirche zu Bochold (Lübke a. a. O. S. 281), an dem benachbarten malerischen Thurme der romanischen Uebergangszeit zu Dingden und angeblich an den romanischen Bauresten der Kapelle zu Haus Dülmen bei der gleichnamigen Kreisstadt; am Niederrhein wurde er theils aus den Ruinen der Römerbauten gewonnen (von Dechen in den Jahrbüchern des Vereins 38, 1 ff. gegen Schneider das. 93, 34. Eyck van Zuylichem bl. 14), theils zu Schiffe bezogen, wie er dann wohl nur auf diesem Wege bis nach Ostfriesland, sogar bis Bremen (Sibrandi Leon. *Chronicon apud Matheum*, *Analecta* ed. secunda VIII, 355. Schumacher im *Bremisch. Jahrbuch* I, 299) geführt sein kann. Der sich mehrende Gebrauch des Ziegelsteins und anderer benachbarter Bruchsteine verdrängte ihn in gothischer Zeit so gut wie völlig, falls er nicht von ältern Bauten übernommen werden konnte. Vgl. Aus'm Weerth a. a. O. Text I, XIV, XIX, 23. So erweisen auch die Xantener Baurechnungen den Bezug der Baumberger Steine in den Jahren 1474, 1495, 1500, 1509, 1511, 1534 bei Scholten Baurechnungen der St. Victorskirche zu Xanten 1852. S. 38, 60, 72 f., 75, 80, 84 ff. II, 2.

¹⁶⁾ Eine Abbildung des Wisseler Taufsteins gibt Ernst aus'm Weerth, a. a. O. I Taf. X, 7. Mit geringen Abweichungen stellen eine gleiche Form dar die Westfälischen Taufsteine zu Haselünne bei Meppen, Südkirchen bei Werne, Metelen bei Burgsteinfurt, Wetteringen bei Rheine, Gescher, Ramsdorf, Borken. Der erste ist der einfachste, der Borkener der reichste, dem Wisseler ähnlichste, weil hier wie dort Menschenköpfe, die sonst fehlen, im Ornament des untern Beckenrandes abwechseln; am Taufsteine zu Südkirchen nimmt ein Fries von Säulen, unterbrochen von Blumen und Menschenköpfen, die Stelle der Palmettenzier des untern Beckenrandes, an jenem zu Wetteringen Menschenfratzen die Stelle der vier aufrechten Löwen des Fusses ein, an jenem zu Borken wechseln am Ständer zwei Löwenköpfe mit zwei Menschenfratzen, an dem Taufsteine zu Gescher hat die Verbindung des den Fuss abdeckenden Wulstes mit der Beckenausladung durch eine Kehle statt. Dem Becken nach gehört hierher der Taufstein zu Recke bei Jbbenbüren, der Fuss ist in drei getrennte Träger zerlegt (Abbild. von Alf. Hartmann in der *Zeitschrift für christl. Archaeol. u. Kunst* II, 268). Einfachere Formen und Vorstufen jener entwickelten Reihe bilden die Taufgefässe zu Ochtrup bei Burgsteinfurt und die sich fast ganz gleichen zu Gimfte bei Greven und Ostönnen bei Soest, nur dass der letztere, welcher sich am weitesten ins Land gewagt hat, durchgehends feiner empfunden ist. Alle drei haben gemein den kahlen oben fast den Durchmesser des Beckens erreichenden und nach unten stark verjüngten Fuss und als Hauptbelebung der Beckenfläche Arkaden. Während diese an dem Ochtruper Exemplar unten ein Band

von einfachen schräg nebeneinander, oben ein solches von je zwei winkelig zu einandergestellten Blättern einfasst, verlaufen sie an den beiden andern zwischen einer doppelten Tauverzierung, und erlangen ihre Arkaden einen Abschluss mit zur Hufeisenform neigenden Bögen. An diesen zeigen die Füße die stärkste Verjüngung und vertritt die untere Tauverzierung von rundlichem Profil zu gleich den Fuss und Becken verbindenden, Wulst; den Uebergang des verengten Fusses zu der breiten Base vermittelt eine Profilirung, zu Gimble und Ostönnen ein Wulst und darunter eine starke, ausladende Schräge. Diese drei Stücke vertreten ohne Zweifel den rein romanischen Stil, in der zahlreichern und entwickeltern Reihe dagegen scheinen mehrere in den viereckig stilisirten Traubengebilden, welche die wellenförmigen Windungen des Beckengeränks abwechselnd mit einem gefingerten Blattwerk (Palmetten) ausfüllen, schon ein gewisses gothisches Stilgefühl zu verraten, so handwerksmässig und steif auch sonst die übrigen Formen gehalten sind. Erwähnt sind die Taufsteine zu Metelen und Ramsdorf bei Lübke a. a. O. S. 373.

¹⁷⁾ Hinsichtlich der hanseatischen Verbindung und des gemeinsamen Londoner Handels sei nur verwiesen auf L. Ennen, Geschichte der Stadt Köln II. 551 III. 705. Geisberg in der Zeitschrift für Gesch. und Alterthumskunde Westfalens (1856) XVII, 174 ff., 359, und auf Schnaase a. a. O. VI, 389, der anlässlich der Grabplatte des 1312 in Boston gestorbenen und beerdigten Münsterischen Kaufmanns, Wisselus von Smalenbergh, das Vorkommen vollständiger (nicht aus Theilen bestehender) Metallplatten unmittelbar deutschen oder ausländischen Einflüssen zuschreibt. Vgl. die genannte Zeitschrift XVII, 170 ff.

¹⁸⁾ Gothische Thürme mit Strebebeylern eignen in Westfalen nicht einmal allen Prachtwerken dieser Art und fehlen sogar dem Thurm der Liebfrauenkirche zu Münster. Nordhoff im Organ für chr. Kunst (1868) XVIII, 124. — Soest nennt die Vita Idae in Mon. Germ. Histor. II, 574 im 10. Jahrhundert eine civitas commeantium populorum frequentia nobilis. — Die Bürgeraufnahmen der Stadt Dortmund sind aus dem dortigen 2 Folianten starken Bürgerbuche ausgezogen und publicirt von Fahne, die Herren und Freiherren von Hövel II, 44 ff. Unter den pictores wird einer zum Jahre 1331 de Susato, unter den aurifices, cuprifabri einer aus Münster, unter den lapicidae, Steinbickern und Steinmetzen werden zwei „von Kettwig“, auch ein cutellifex aus Soest 1364 genannt — die einzigen Angaben über das Herkommen der Künstler. — Die Chronisten des Elsasses erzählen nach F. von Schmitz a. a. O. S. 136, 137, dass der Sohn Ervins von Steinbach, des Schöpfers des Strassburger Münsters, Namens Johannes, sich mit seinem Vater überworfen und den Wanderstab nach fernen Landen ergriffen habe. Auf solcher Wanderung nach Münster in Westfalen gekommen, habe er dort die schöne Liebfrauenkirche zu Ueberwasser erbaut. Diese Sage ist den gleichzeitigen Chronisten unbekannt und ihr specieller Inhalt schon desshalb hinfällig, weil die Liebfrauenkirche erst 1340 begonnen wurde, Johann von Steinbach aber schon 1339 starb. (Joh. Schilter zu J. v. Königshovens Chronik S. 559. Vgl. dagegen Hegel, in den Chroniken der deutschen Städte IX, 1014 Note 6.) — Hinsichtlich der Lambertikirche erzählt

Kock, *Series episcoporum Monasteriensium eorundemque vitae ac gesta in ecclesia. Monasterii 1801*, II. 14—17: Hic praeterire non possum traditionem adhuc vigentem de ecclesiae exstrukione; ferunt, operarios Tyrolenses huic operi adhibitos ferunt quoque, eosdem operarios de die exstrukendae ecclesiae Lambertinae et ad vesperam exstrukendae ampliori, quam olim fuit ecclesiae Minoritarum incubuisse. Die evangelische, vormal's Minoritenkirche zu Münster beschr. von Nordhoff *Organ XVIII*, 198 ff. Uebrigens sind nach der Erinnerung älterer Leute Tyroler Maurer bis in unser Jahrhundert des Sommers bei bedeutenden Bauten in Westfalen thätig gewesen. Nach dem Vorbilde der Liebfrauenkirche wurden im Münsterlande theilweise noch während des Baues aufgeführt die Kirchen zu Wolbeck, Havixbeck (Lübke a. a. O. S. 251), die elegante schon 1344 vollendete Kreuzkapelle auf dem Stromberge (Münster. *Geschichts-Quellen III*, 306) und, von allen die grösste, die Kirche zu Altenberge; die Lambertikirche diente zum Muster den stattlichen, weiträumigen Kirchen zu Nottuln und Lüdinghausen. (Lübke a. a. O. S. 290, 293). — Die Berufung Meister Kurds nach Bremen ist mitgetheilt von Ehmck und Schumacher im *Bremischen Jahrbuch II*, 294 ff. 357, 419; — der Bau und der Meister der Albrechtsburg zu Meissen besprochen von Klemm in den *Mittheilungen des sächsisch-thüringischen Vereins Heft XI*, 19 ff. und Lotz I, 438.

¹⁹⁾ Der Hauptchor des Domes zu Köln schliesst mit 5 Seiten des 12ecks, jener der Petrikirche mit ebenso vielen des 10ecks (vgl. über diese seltene Bildung Otte a. a. O. S. 475), die Seitenkapellen dort und die Seitenchöre hier mit drei Seiten des Achtecks, letztere jedoch unregelmässig. (Grundriss bei Lübke, *Tafel V*). — Die Nachricht über den Steinmetzen Johann von (Dren)Steinfurt und die später nicht weiter belegten Angaben über Kölnische Künstler finden sich in dem fleissigen, alphabetisch geordneten und deshalb leicht zu handhabenden *Sammelwerke Joh. Jac. Merlo's: Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler. Mit 174 Monogrammenbildungen. Köln 1850*. Die dort S. 160 benannten Kölner Steinmetzen „von Hamm“ kamen auch unseres Erachtens aus dem rheinischen Dorfe Hamm und nicht aus der gleichnamigen, bis in die neueste Zeit unbedeutenden Stadt Westfalens.

²⁰⁾ Grabschrift, Werke und biographische Notizen über Meister Philipp Hermann bringen nach Begin's Werke über die Kathedrale von Metz, der Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit Jahrg. V Nro. 3 und die Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens (1858) XIX, 366 f. —

²¹⁾ Der Zunftbrief der Kölner Gilde, Glaswörter Bildschnitzer, einer der frühesten seiner Art vom Jahre 1449 in den *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein Heft XVI*, 184, 185 besagt: Vort so wer einich werck geloiffde zo machen van Oliefarven, der sall dat nit machen von wasserfarven und an wem man dass gewar wurde, der sall gelden zo boissen funff marck und darzo besserong des wercks doin Eine andere Stelle des Briefes sei des seltenen Inhalts wegen hier in Erinnerung gebracht: Vort wer sach, dat einich man zo Colln queme, der sich dieser Ampter anneme und sich damit gedeckt zu ernerren, idt were mit Bildenschnitzen, of der eniche er-

haveren bilder druckde, darvan sich dat stuck verlief boven ein marck, der sall unsem ampt gehorsam sein in allen sachen und punten vurg. sonder argelist. Hinsichtlich der Altersstellung des Briefes und der Bedeutung des Bilderdrucks vgl. K. Falkenstein, Geschichte der Buchdruckerkunst 1840, S. 13 ff. Sotzmann in Raumer's Histor. Taschenbuch 1841 S. 517 ff.

²²⁾ Die vielleicht noch im 11. Jahrhundert wurzelnde Malerei Soest's, — wenigstens zeigten die dem 11. Jahrhundert entstammenden Bautheile des Domes (vgl. Note 11) in den Apsiden die jetzt restaurirten ersten Wandgemälde — wird nach den Werken und Meistern ästhetisch und technisch gewürdigt von Lübke a. a. O. S. 321 ff., Giefers und Kaiser a. a. O. S. 17 ff. und erscheint den Arten wie der Verbreitung nach immer bedeutsamer, je mehr Reste von Tafel- und Wandmalerei in der Stadt und Umgegend entdeckt werden. Der älteste dieser Funde in der Kirche Maria zur Höhe ist zugleich der merkwürdigste, sowohl in Absicht auf den Reichthum der Darstellungen, wie der Technik und Dimensionen. (Vgl. Leipziger Illustr. Zeitung 1870 S. 311). Es ist nämlich auf eine mit Leinwand überzogene und bemalte kreisrunde Holzscheibe ein hölzernes Crucifix derart gelegt, dass die Enden der drei oberen Balken sich mit der Peripherie der unterliegenden Scheibe decken; unter den nach unten über die Kreisscheibe hinweghangenden Kreuzesfuss hat man später eine viereckige Unterlage gelegt und diese oben durch schräge Giebel mit der Kreisfläche des Bildes verbunden, die Unterlage durch farbige Linien in viereckige Felder zerlegt und diese schwarz in Gold verziert mit Blattmustern, Thiermotiven, grotesken und andern Menschengestalten; das Kreuz nun enthält in hohem Relief acht eingeschnitzte Scenen aus der Leidensgeschichte, die von der Kreisscheibe gefüllten Winkel des Kreuzesbalken 4 runde, die Enden derselben 4 quadratische Darstellungen aus dem Leben Jesu, so dass die des untern Kreuzbalkens mit der Grablegung abschliesst. Ueber jedem Ende des Querbalkens schwebt ein geschnittener Engel, die beiden Rundbilder in den untern Winkeln des Kreuzbalkens zeigen das eine Christus vor Pilatus, das andere den Einzug in Jerusalem. Malerei und Sculptur gehen hier völlig Hand in Hand, falls der Farbauftrag nicht der Restauration des Bildwerks angehört. Es gehört nämlich das Kreuz mit der Kreisscheibe und den Bildern der romanischen Stilzeit vielleicht, wie der Thurm der Kirche, noch dem 12. Jahrhundert an; dagegen kann der viereckige Untersatz mit den quadratischen Ziermustern und der oberste Farbauftrag wohl nur in der Zeit gemalt sein, worauf die Inschrift hinter dem Bilde an der Wand hinweist: Anno Domini MCCCCLXX primo die assumptionis b. Marie virginis gloriose hec tabula cum crucifixo et aliis reformata fuit. Dominus Johannes Eppynck, dominus Johannes Warendorp capellanus, Thomas Myle, Johannes Schone, Ratte provisores. Magister Theodericus de Tremonia pictor huius tabule. — Dem Anfange des 13 Jahrhunderts entstammt das vom Baurath Bucholtz zu Arnsberg gefundene und von F. v. Quast in der Zeitschrift für chr. Archäologie u. Kunst (1858) II 283 f. beschriebene Altargemälde der Wiesenkirche: eine in allen Theilen frei und lebendig empfundene Kreuzigung mit den Seitenstücken des Verhörs vor Kaiphas

und der das Grab besuchenden Frauen. „Für ein Staffeleibild ist dies so früh, dass hiermit in Deutschland nur noch das zweite Bild desselben Altars und ein anderes aus Soest stammendes, welches sich jetzt im Museum zu Münster befindet — es ist das Antependium aus dem Walburgiskloster mit dem Salvator und Seitenfiguren (Lübke S. 324) — verglichen werden kann. Von andern etwa gleichalterigen Staffeleibildern lassen sich unter den bekannt gewordenen nur die des Guido von Siena vom Jahre 1221 nennen“. — In der Umgegend gehören die Wandgemälde der alten Chortheile in der Marienkirche zu Lippstadt wahrscheinlich noch dem Vollendungsjahre ihres Substrats 1198 an (Lübke S. 156). Es sind Engelfiguren bewegt und belebt, die Contouren entbehren der grellen farbigen Gegensätze, das den Bildern als Basis dienende Decorationsband besteht an der einen Wand aus einem Netz geometrischer Ornamente, an der andern aus Kreiswindungen und Mustern, denen man absieht, dass sie den mannigfaltigen Teppichornamenten der Zeit abgeschaut (Vgl. Springer in den Mittheil. der K. K. Central-Commission (1860) V, 67 ff.) und in Farbe übertragen sind. — Jünger erscheinen die meisten Figuren der vor 8 Jahren entdeckten Wandgemälde in der alten Thurmkapelle der Klosterkirche zu Liesborn nordöstlich von Soest. Sie stehen unter Arkaden mit runden Bögen, über deren Säulen sich eine thurmartige Zierarchitektur — Alles in Farbe — entwickelt, indess der über den Rundbögen der Arkaden angelegte Spitzgiebel, der an den Seiten anscheinend mit kräftig bestielten Knollen besetzt ist, die Einflüsse der romanischen Uebergangszeit deutlich bekundet. Andre Figuren ohne Umrahmung passen sich frei den Flächen der von Bögen durchbrochenen Wände an, oder sie deuten mit den Emblemen der fünfblättrigen Rose auf eine Beziehung zum Hause Lippe, welches die Vogtei des Klosters inne hatte. Soweit man erkennt, verbindet ein Typus, eine Technik und unterzieht ein Zierband mit romanischen Mustern diese figürlichen Darstellungen — welche stilistisch der Mitte des 13. Jahrhunderts angehören möchten und für damals um so eher Soest's Malerschule beizumessen sind, als sich in dieser Stadt bis 1239 der Liesborner Abt Burchard Gesundheits halber aufhielt und starb. (B. Wittius l. c. p. 761.) Zwei Figuren der südlichen Wand dagegen sind unzweifelhaft jünger und jedenfalls um 1322 gemalt, als Abt Florin, während die Kirche im Baue begriffen war, die Thurmkapelle für den Gottesdienst wieder einrichtete und mit Zustimmung des Vogtes, Simon von der Lippe, reich dotirte. (Staatsarchiv zu Münster Urkk. No. 120, 122, 127 A. B. Wittius l. c. p. 763). Da ich die Kunstmachrichten über Soest, Lippstadt und Liesborn hier nach alter Erinnerung beigebracht und überdiess die erwähnten Wandgemälde wegen der Dunkelheit der Räume und des verletzten Zustandes nur höchst unklar sehen konnte, so werden sie vielleicht in manchen Punkten zu corrigiren sein, wenn einmal eine behutsamere Untersuchung zu Lippstadt und Liesborn vorgenommen werden sollte. Wahrscheinlich würde auch eine Entfernung der Tünchschale in den romanischen, Soest benachbarten Kirchen zu Weslarn, Borgeln, Ostönnen und Bremen den Cyclus der von Soest ausgegangenen Wandmalereien noch erweitern.

²³⁾ Das Missale zu Münster, seither nur mehr erwähnt als beschrieben

von Becker in Kuglers Museum 1835, S. 398 f. und Lübke a. a. O. S. 345, verdiente nicht nur wegen des Stiles, sondern auch wegen der Erkenntniss der zeitigen Heiligensymbole und -Attribute, der Kostüme und Liturgik, wie sich dies Alles in dem Cyclus von 57 lieblichen Miniaturbildern entrollt, eine möglichst genaue, mit Facsimilirung der lehrreichsten Stücke verbundene, Würdigung. — Ueber die Liesborner Kunstübung und Malerei vgl. Nordhoff, Chronisten S. 32—40.

²⁴⁾ Von dem sogen. „Oldenburgischen Horn“ der dänischen Sammlung auf dem Schlosse Rosenberg, einem Meisterstücke der spätgothischen Metallkunst, sagt C. Andersen, Die chronologische Sammlung der dänischen Könige, Kjobenhavn 1872. S. 5: „Was die Entstehung dieses Horns betrifft, (von dem eine alte Mythe sogar erzählt, dass es im Jahre 989 dem Grafen Otto I von Oldenburg von einer Bergnymfe, welche aus dem Berge Offenberg heraustrat, als er sich auf der Jagd verirrt hatte und müde und durstig sein Ross vor demselben anhielt, gereicht wurde) so hat die Vermuthung am meisten Wahrscheinlichkeit für sich, dass König Christian I. es im Jahre 1474 von dem nach Dänemark berufenen westfälischen Bildhauer Daniel Aretäus fertigen liess.“ — Welche Stellung Münster einnahm bezeugen die Geschichtschreiber, wie Wittius l. c. p. 329 und die Fraterherren. Ein von ihnen kunstreich hergestelltes Chorbuch in der Kirche zu Stadtlohn bei Ahaus schliesst mit folgender Inschrift: Anno Domini millesimo quadringentesimo septuagesimo octavo in urbe Monasterio, primaria Westphalie, in collegio presbyterorum et clericorum fontis salientis hic liber diligenter scriptus et completus et pro ecclesia sancta parochiali in Stadtlohn. (Bei Nordhoff, Chronisten S. 57.) Das lange Lobgedicht des Murmellius (bei J. Niesert, Beiträge zur Buchdruckergeschichte Münsters, Coesfeld 1828 S. 185) benennt sich in der Ueberschrift: In urbem Monasterium, Westphaliae metropolim, opulentia doctisque ac prudentibus hominibus insignem Ode sapphica ab Joanne Murmellio 1503 und klingt in der Strophe 10 und 7:

Eminent turre nimium levatae,
Sunt domus altae: speciosa lucent
Templa et obscurae decorata cingunt
Moenia fossae.
Westphalae gentis decus, aura, splendor,
Civitas Paulo celebris patrono
Notior Delphis, variis Athenas
Artibus aequat.

Folgende Bemerkung einer alten Chronik des Klosters Marienfeld im Staatsarchiv zu Münster Ms. VII, 1305 leistet zur Kunstgeschichte Münsters und Westfalens einen nicht unwillkommenen Beitrag, indem sie berichtet vom Abt Reinold 1443—1477 Tabula in maiori altari, quae per antecessorem fuerat inchoata, temporibus suis est erecta, quam fecit deaurari et depingi; et cum pretio non parvo et cum adiutorio fratris Anthonii sartoris fecit scribi libros cantuales, qui libri scripti (sunt) per fratrem de Osnabrugo nato (sic), cuius

nomen erat Bruno Tollen. Et fecit enim parari organum, quod nunc antiquum dicitur, quod organum cum tabula maioris altaris pro mille florenis (rh.) comparavit, uti a fratre Anthonio sutore intellexi, qui adiutor fuit in negotio tali. Insuper et alii boni fratres de licentia domini abbatis parari fecerant tabulas et ornamenta s. Mariae Magdaleneae Osnabrugi praeparata et depicta cum imagine Brunonis, et aliam tabulam Philippi et Jacobi a magistro dicto Korbeck de Monasterio. Das Weitere verbreitet sich über Anschaffungen von Bechern und Kelchen. Eine kostbare Orgel war schon 1385 errichtet.

²⁵⁾ Ein doppelter Schriftcharakter, „der gerade stehende Missaltypus“ und „eine Art länglicher schief liegender Minuskel von ungleich freierer Bewegung bildet den weit verbreiteten Handschriftenductus des burgundischen Reiches, „jenes grossen Staates mit Flandern, Brabant, Henegau, Geldern und Niederlanden in dem weitesten Umfange des Wortes, also auch mit Inbegriff des benachbarten Niederrheins und Westfalens“. Falkenstein a. a. O. S. 87. — Auch in der ältern Type des Nordens erkennt Ebert in Ersch und Grubers Encyclopädie I. 14, 234 s. v. Buchdruckerkunst eine solche Abweichung von der bis 1475 in Süd- und Westdeutschland verbreiteten, und so viele Anklänge an die holländische, dass er geneigt ist, die ältesten Drucke in Magdeburg, Hamburg, Lüneburg, selbst in Köln durch die Fraterherren auf Brüssel zurückzuführen, welche ja auch 1476 mit einer Brüsseler Type die erste Presse Norddeutschlands in Rostock eröffneten. Druckereien der Fraterherren zu Rostock und Nürnberg beschreiben Lisch in den Jahrb. des Mecklenb. Geschichtsvereins IV, 35 ff. Falkenstein a. a. O. S. 163, 177, 154. — Ueber die rheinisch-westfälischen Kriege geben die einzelnen Landes- und Localgeschichten Auskunft. — Die epochemachende Wirksamkeit der Fraterherren im Allgemeinen ist anerkannt von Ullmann, Reformatoren vor der Reformation (1866) II, 11—167, von Delprat, Verhandelinge over de Broederschap van G. Grote en over den invloed der fraterhuizen II. Druck, Arnheim 1856; ihre Verdienste um die Kunst, ihr Zusammenhang mit dem Humanismus, ihr Eingreifen in die Buchdruckerkunst, ihre Beziehungen zum Mutterlande und zu einander sind entweder sachlich und örtlich zu einseitig oder gar noch nicht behandelt; daher denn bis jetzt von einer, alle Zweige ihres regen Lebens umfassenden, Würdigung für den Norden leider noch keine Rede ist, obwohl die hundertfältigen Verbindungen der holländischen Fraterherren mit dem Rheine, Westfalen und selbst mit dem östlichen Sachsen aus einzelnen Beispielen einer zeitgenössischen Geschichtsquelle erhellen, nämlich aus des Joh. Buschii libri II de reformatione monasteriorum complurium per Saxoniam et vicinas regiones in Leibnit. Scriptor. rerum Brunsvic. II, 806 ff. Was Erhard in der Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens (1838) I, 28 über die bereits 1400 blühende, als Stamm- und Oberhaus verschiedener männlicher und weiblicher Congregationen Norddeutschlands bedeutsame, Niederlassung der Fraterherren in Münster anführt, lässt nichts ahnen von ihrer schwerwiegenden Culturbedeutung. Die Münsterischen Geschichtsquellen I, 160, 331, 338 erwähnen wiederholt dieses Instituts und weisen auch III, 314 auf seine schon bei der Gründung bestehende Beschäftigung des

Bücherschreibens hin. Ich fand allein in den münsterländischen Kirchen meistens der holländischen Grenze entlang vom Jahre 1413 ab eine ansehnliche Reihe Folio-grosser Kirchenbücher theils mit Initialen und Randverzierungen, theils zugleich mit einem Folio-grossen Passionsbilde bemalt. Die reichern Exemplare sind inschriftlich als Arbeiten der münsterischen Fraterherren beglaubigt, die einfachern, welche mit jenen in der Form der Schrift, der Initialen und Randgerinsel übereinstimmen und also auch gleichen Ursprung theilen, entbehren dieser Angabe. Eins der schönsten Exemplare dieser Art, ein Antiphonarium der Kirche zu Ennigerloh bei Beckum schliesst mit den in diesen Büchern fast typischen Worten: Anno Domini MCCCCLXXIX scriptus et completus est iste liber in domo fratrum communis vite ad fontem salientem in Monasterio. Qui utitur conoret pro ipsis. Die grossen mannigfaltigen Initialen lassen nach allen Seiten auf die freien Ränder ein Gewebe der zartesten Verfädelungen in den hellsten Farben ausspriessen; eine Perle der Pergamentmalerei und ein Spiegel des zeitigen Kunststils erscheint ein Passionsbild in Folio. Den Rahmen bilden vegetabile Muster, zum Theil nach dem Akanthus genommen, zum Theil Blütenkolben und Knospen, in den buntesten Verschlingungen und Farben mit einander verwunden. Im Bilde stehen zu jeder Seite des Kreuzes vier Personen, links die Gruppe der h. Frauen, dem Kreuze zunächst die h. Mutter, welche ihren tiefen Seelenschmerz weniger im zartempfindenden Antlitz als in der Haltung offenbart; sie würde zusammensinken, wenn nicht der h. Johannes unter ihre Arme griffe. Rechts die Henker, Maria Magdalena umklammert das Kreuz, in allen Gesichtern spielt ein edler Schmerzensausdruck, auch die Henker dürfen ihre böse Seele wohl in der Handlung, aber nicht in den Zügen des Gesichts ausprägen. Namentlich milde ist der Gesichtszug des Gekreuzigten, seine Gestalt noch lang gezogen. Gegenüber diesen idealen Schönheiten bricht der Realismus in allen Aeusserlichkeiten durch. Die Frauen haben ihre Kopf- und Halstücher, Johannes ein schön gelocktes, goldiges Haar und über einem grünen Unterkleide einen rothen Mantel, die Henker tragen halb weisse, halb blaue Kleidung. Statt des frühern Goldgrundes wölbt sich oberhalb der Scene der dunkelblaue Himmel, durchflattert von Spruchbändern, wovon der am obern Kreuzbalken die letzten Worte Jesu enthält. Unterhalb am fernen Horizont erheben sich Burgzinnen und Kirchtürme zwischen sanft gewölbten Hügeln, die sich mit leichten Wölkchen berühren. Die Farben sind mannigfaltig und gut vertrieben selbst in den Uebergängen; die hellen Töne walten vor, Schwarz ist gar nicht angewandt. Ein Chorbuch mit guter Schrift, schönen Initialen und Randverzierungen, ohne freie Bildwerke, Folio gross und über 516 Seiten stark, wie es in der Kirche zu Borken erhalten ist, kostete für die damalige Zeit eine Summe Geldes laut der Inschrift: Hunc librum fecit scribi, illuminari et ligari dominus Johannes Wilkini, decanus veteris ecclesie sancti Pauli Monasterii, pro triginta octo florenis Rhenensibus, octo solidis et sex denariis . . . Weiteres über die Malerei der Fraterherren bei Nordhoff, Chronisten S. 37 ff. — In Betreff des norddeutschen Humanismus vgl. ausser der zahlreichen Specialliteratur C. Krafft und W. Cre-

celius, Beiträge zur Geschichte des Humanismus am Niederrhein und in Westfalen. Erstes Heft 1870; Opera U. Hutteni ed. Böcking, Suppl. II; Parmet, Rudolf von Langen, Leben und gesammelte Gedichte 1869, wo S. 208 das Carmen LVIII: Ad clarissimam Coloniam Agrippinensem; Cornelius, die Münsterischen Humanisten 1851.

²⁶⁾ Wernerus Rolevinck, Laerensis, ord. Carthus. († 1502) de Laude veteris Saxoniae, nunc Westphaliae dictae Im Originaltext nach der ersten Ausgabe (c. 1478) mit deutscher Uebersetzung herausgegeben von Dr. L. Tross. 1865. p. 41, 139, 141, 143 ff 161. — Belege des unmittelbarsten Verkehrs der Länder geben folgende Inschriften. Johannis Nyderi . . . preceptorii preclarissimum opus non pennis ut pristi (sic) quidem, sed litteris sculptis artificiali certe conatu ex ere remota nempe indagine ingenique diversa inquietacione illustre figuratum accurate denique correctum ac per providum Jeorium Husner, civem urbis famose Argentinensis, completum et terminatum est ydus Februarii anno 1476 wurde in dem Exemplare, welches die Paulinische Bibliothek zu Münster H. 158 besitzt, laut folgender handschriftlichen Notiz von einem Kölner Ordensgenossen für das Benedictinerkloster Liesborn in Westfalen angekauft: Istud preceptorium egregii doctoris Johannis Nider pro monasterio in Leysborn emptum est pro VIII marcis monete Coloniensis. Item III alb. expositi pro pelle et fune, quam pecuniam humiliter peto presencium latori restitui, quia ex intuitu Dei libenter exposuit.

F. Henricus de Tremonia etc.

† apud s. Martinum.

Ein Exemplar der Sermones sancti Bernardini de Senis ordinis fratrum Minorum de evangelio eterno gedruckt gegen 1490 (cf. Graesse, Trésor de livres rares et précieux I, 343), in der Paulinischen Bibliothek aufgestellt L. 45 trägt unter dem Titel folgende Notiz: Honorabilis dominus Henricus Pelsrinck de Lippia, quondam capellanus in Zwollis, donavit anno Domini 1511 adhuc superstes fratribus maioribus de observancia conventus Bylveldensis hoc quadragesimale sancti Bernardini eo, quod in nativo situs sit termino, ut eius in oracionibus memores (sic) requie potiaturs eterna atque premium sibi accidentale ex huius libri usu semper accrescat. Amen. Ein Kelch der Ludgerikirche zu Münster ist laut Inschrift unter dem Fusse ein Geschenk „Bernardi Mumen, decani s. Ludgeri Monasteriensi, canonici Ultrajectensis 1502“. Mumen stand auch als Schüler mit Deventer und als Humanist mit den auswärtigen Gelehrten in Verbindung. (Parmet l. c. p. 51. 68.)

²⁷⁾ Die Unnaer Glasgemälde, wahrscheinlich das erste Werk niederländischer Kunst in Westfalen, erwähnt von Steinen, Westfälische Geschichte II, 1188—1189. — Von dem Altarbildwerke im Schwesterhause zu Ahlen spricht das Memorienbuch im Besitz des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens zu Münster, Ms. fol. 17a leider ohne Jahresangabe: 18. Oct. „Memoria vor seligen Elhen Dregers onde Jasper eren soen unde er geschlechte, de uns bestellt hefft van Antwerpen de thafel up den hogen altaer.“ — Die Bilder des Bruders Franco von Zütphen hingen am Eingange des hohen Chores und stellten

das eine die Mutter Gottes, das andere den heiligen Johannes vor, wie er mit dem Finger auf das Lamm Gottes zeigt. „Diese Bilder waren so schön, dass ein jeder geschickter Maler sie nicht ohne Erstaunen ansehen konnte, zur Zeit der Belagerung aber haben sie die Wiedertäufer zerstört. H. von Kerksenbroich, Geschichte der Wiedertäufer zu Münster in Westfalen nebst einer Beschreibung der Hauptstadt dieses Landes aus einer lateinischen Handschrift. Deutsch in 4^o 1771 S. 38. 511. — Unter den westfälischen Schulen neigt die Soester, wie ein Altargemälde der Wiesenkirche zeigt (Lübke a. a. O. S. 355) entschiedener zum Realismus, dagegen lässt sich an den etwa 2' hohen Statuen der zwölf Apostel und der h. Lucia zu Merfeld, welche 1475 geweiht wurden, (Kindlinger Münster. Beiträge (1787) I Urk. 51) noch kaum eine Spur realistischen Einflusses finden, und handwerkmäßige Arbeiten mögen noch länger in ihrer Art dem alten Idealismus treu geblieben sein, unberührt von jeder Neuerung.

²⁸⁾ Den Zusammenhang des Bild- und Buchdruckes namentlich in Holland entwickeln Sotzmann a. a. O. S. 517. Falkenstein a. a. O. S. 15 ff. S. 88. Die Anfänge und künstlerische Ausbildung des Holzschnittes Springer, Bilder S. 180 ff., wo indess die ästhetische Bedeutung des Bücherholzschnittes für das 15. Jahrhundert nicht zu hoch angeschlagen wird. — Dass von der „Kölnischen Chronik“ noch ältere Ausgaben, als jene von 1499, vorhanden seien, wie einige Bibliographen annehmen, stellen Ebert, Panzer, Götze (A. Potthast, Bibliotheca historica medii aevi, 1862 p. 244) und neusthin Ennen, Geschichte der Stadt Köln 2, XV entschieden in Abrede. — Die Jahreszahl der Gewölbedecorationen in der Benninghauser Kirche, wovon die letzte Ziffer bei Abnahme der Kalkdecke bis zur Unkenntlichkeit gelitten hatte, dürfte genau dem Jahre 1520 entsprochen haben, in welchem inschriftlich auch der noch vorhandene spätgothische Chorstuhl gefertigt ist. — Hinsichtlich der erwähnten Imitation der Holzschnitte in Hartmann Schedel's Chronik vgl. man die drei obersten Figuren des Muttergottesaltars zu Calcar bei Aus'm Werth a. a. O. I. Taf. XIII und die Bilder des Octavian, der mater amabilis und der Sibylle der Chronik fol 93 b. Die stilistische und ästhetische Stellung der Schedel'schen Chronik ist eingehend mit einem Rückblick auf die Kölner Chronik gewürdigt von Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance 1872. S. 48—52.

²⁹⁾ J. Niesert, Literarische Nachrichten über die erste zu Köln gedruckte niederdeutsche Bibel, und Vergleichung derselben mit der Vulgata und den sieben ältesten oberdeutschen Bibelübersetzungen. Coesfeld 1825 S. 5 sagt: „Die Holzschnitte, welche die vorliegende Bibelausgabe enthält, sind wohl die ersten, die in einer deutschen Bibel angetroffen werden“. Während Naest, Literarische Nachrichten von hochdeutschen Bibelübersetzungen S. XXXV sie dem Johan von Paderborn zuschreibt, hält Niesert S. 15 Israel von Meckenen, den Vater, für ihren Urheber, über dessen Abstammung, Wohnort und Thätigkeit er ein sehr schätzbares Material beibringt, woraus auch hervorgeht, dass Israel mit den Werken jenes Pseudo-Israel der Kölnischen Schule, welcher seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in zahlreichen Tafelgemälden dem Eyck'schen Realismus huldigte, Nichts gemein hat. (Vgl. Merlo a. a. O. S. 275.) Stilistisch werden auch die

Holzschnitte der Bibel schwerlich einem damaligen Kölner Meister oder Kölnischen Werken entsprechen. Ueber den Drucker, Druckort, Druckweise und die Sprache des Buches vgl. Niesert 16 f., 19 f., 90 f.; er hält Heinrich Quentell, Heinrich Lempertz dagegen mit mehr Wahrscheinlichkeit den Kölner Nicolaus Götz 1474—1478 für den Drucker (vgl. Falkenstein a. a. O. S. 154 f.); diese Verschiedenheit der Ansichten in Hinsicht des Druckers braucht indess Nichts zu ändern an der Herkunft der Holzschnitte.

³⁰⁾ Den Aufenthalt Rudolfs von Langen am Clevischen Hofe um 1465 erweist nach einer fast gleichzeitigen Handschrift Parmet a. a. O. S. 35, die vielsagende Bedeutung des Humanismus und der Humanisten Al. Wolters, Conrad von Herresbach 1867, die bürgerliche und kirchliche Stellung Calcar's Aus'm Werth a. a. O. Text I, 23 f., XXI. — Die werthvollsten Aufschlüsse über Calcar's Kunstleben am Ende des 15. Jahrhunderts bringen die aus dem dortigen Stadtarchiv, namentlich aus den Rechnungen der Liebfrauen- und St. Anna-Bruderschaft 1486—1500 gewonnenen „Archivalischen Nachrichten über Künstler und Kunstwerke der Nicolaikirche zu Calcar, mitgetheilt von Dr. J. B. Nordhoff“ im Organ für chr. Kunst (1868) XVIII, 238 ff., 250 ff. Es wäre ein Jammer, wenn alle jene Werke des Utrechterlandes und Niederrheins, welche den neuen Werken Calcars zum Muster dienten, spurlos verschwunden sein sollten; und ein ebenso erfreulicher Gewinn würde es für die Kunstgeschichte sein, auch nur ein Stück dieser Musterwerke oder andere Werke auch nur eines der Calcarschen Künstler wieder zu finden. Hoffentlich wird der Herr Kaplan Wolff zu Calcar seine Calcarschen Kunstforschungen auch hierüber ausdehnen und sie der Veröffentlichung nicht zu lange vorenthalten.

³¹⁾ Auf Meister Evert von Münster beziehen sich folgende Posten der Liebfrauen-Rechnungen 1492—1493: Item in den verdingh upt ny meister Evert van Monster onse taeffel to macken in Jan Telmans huis upgespraeken II guld. VIII kr. — Item Paephoff van den cedulen dis verdings to schreven geg. VIII k. — Item meister Evert voers. voir sinen gangh ind versumenisse syns wercks, dat hy hier is gekomen ind dat ick on to Tadden huis utter herbergen gequyt heb to saemen geg. III guld. ind XVIII kr. Joh. van Halderne nennt folgende Stelle derselben Rechnung 1491—1492: Item meister Arnt bildensnyder gesant omtrent pinxten XIII goldene rynsche gulden. Item gesant omtrent nativitatis Christi myt Jan synen knecht ind dat Jan van Halderen van synre wegen ontfingh XVII gold. guld. Ind dartoe soe hefft on die richter myn (des Provisors Nicolaus von Wetten) neeff van mynre wegen gedaen, doe hy toe Kaelen reysde enen Wilhelmus schilt ad XXXVII stuver ind daer toe enen Kaelschen postgulden voer XXII stuver, ind die gold. gulden is on gesant voer XXXVI st. Ind hier toe so dede ick on mede een malder haveren voer II gulden current, fac. to saemen LVI guld. current ind XXXIX kr.; ferner die Rechnung der Bruderschaft unserer lieben Frau 1498—1499: Item is men verdraegen in bywesen des borgermeisters cum suis in der provisoeren mit meister Johan van Halderen van twe parcken, beneden in den voet van den kast opt hoighe altair te macken, vur XXX gold. gulden, der he van Lambert Koedert

III gold. gulden ontfangen heft ind van my XXVII gold. guld. ad XL stuv. Ind soe die gold. gulden doe meer dan XL stuver golden, bekroende meister Johan dairrop. Soe heb ick oen noch dairtoe gegeven myt consent des burgermeisters XXX st. ind synen Knecht to verdrincken IIII alb. fac. myn nitgeven ts— LV guld. XIII st. XII gr. kr. Jedenfalls betreffen auch zwei Stellen der Rechnung der St. Anna-Bruderschaft aus den neunziger Jahren unsern Johan, zumal die Rechnungen überhaupt keinen andern Johan kennen: Item noch meister Johan geg. I gulden levis, fac. gravis XXV kr. Item Conr(ad) van den Steen van meister Jans wegen gegeven enen gulden levis, fac. gravis L kr. — Lübke bespricht den Halternschen Altar mit Beispielen der Dortmunder und Soester Malerei a. a. O. S. 394, 360 ff., 358, 365. Seinem geringschätzenden Urtheile über die Tafeln des Kölner Malers Hildegard steht das ältere, sehr günstige Passavants gegenüber. Merlo S. 177, 178.

³²⁾ Die Uhr, welche ausser den Stunden auch den Lauf der Planeten, die Jahreszeiten, das Kalendarium sammt den beweglichen Festen anzeigt, ist um 1400 im Oldenburgischen Kloster Huda gefertigt (H. Geisberg, Merkwürdigkeiten der Stadt Münster, 5. Aufl. S. 18). Die Zerstörung melden die Münsterischen Geschichtsquellen I, 332: Item alle altare, hilligenkasten, sacramenteshuse, orgelen, dope und insunderheit de twe schonen orgeln in dome und dat kunstlich urwerck gantz toschlagen und in grundt verdorven. Der in Rede stehende Joh. v. Aachen ist nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Maler, welcher erst 1552 zu Köln geboren wurde. (Fiorillo a. a. O. II, 518, Merlo S. 1 ff.) Nachrichten über die Zerstörung, Wiederherstellung und die Restauration bieten die Münsterischen Geschichtsquellen I, 345, III, 6, über die Zeit der Restauration und die Herkunft des Nicolaus Windemaker III 328: anno MDXLIII is desse (S. Servatii) porte wedderomme dorch godts hulpe reformert. Umb diese zeit scheinet auch das schone uhrwerck im thum, so die Widertheuffer verdorben, wieder zu gange gebracht zu seien, wie diese inscription meldet:

Juliaca in terra natalibus ortus honestis

Cuius et ingenii sedulitate decus

Laude satis clarus Nicolaus nomine magnus

Huic operi arma novo ferrea restituit.

Der humanistisch gebildete Dietrich Zvivel war Nicolaus' Landsmann, gleichfalls im Jülicher Lande geboren, von Stand Buchdrucker in Münster (J. Niesert, Beiträge zur Buchdruckergeschichte Münsters 1828 S. 27) und dabei namentlich der Mathematik und Astronomie beflissen. Theodorus Tzyvel, natione (?) Westphalus, patria Mongavensis, homo bonarum litterarum disciplinis satis studiosus et eruditus, qui studia sua longe lateque paucis licet adhuc utpote juvenis quibusdam epigrammatis noviter Monasteriensis chalcographie primicijs prepositis conspergens nominis sui aucupatus est famam. Vivit adhuc maioribus intentus lucubrationibus cito emittendis 159 [1509]. J. Murmellius widmet die Tibulli, Propertii ac Ovidii flores ihm, Theodorico tzyvyvelensi, uiro literato et mathematicarum disciplinarum in primis perito und feiert ihn in den Eleganten. mor. II, 8:

Tu qui certa pio meditare mathemata corde

Altaque semoti suspicis astra poli . . .

(Krafft u. Crecelius a. a. O. S. 64 f.) Hiernach scheint man sich bei der Restauration des Uhrwerks in die Arbeit so getheilt zu haben, dass Zvivel das Mathematisch-Astronomische, Johan von Aachen das Mechanische vorschrieb, und Nicolaus Windemaker die Schlosser- und Schmiedearbeiten anfertigte. Die Uhr, deren Mechanismus heute zum grossen Theile ausser Gang ist, zeigt das Kalendarium mit den schönen Allegorien der 12 Monate, gemalt von Herman tom Ring (Becker in Kuglers Museum (1837) V, 4), das Zifferblatt mit 24 Stunden und einen giebelartigen Abschluss desselben mit Schnitzwerk und phantastischen Schildereien im Stile der Frührenaissance. Die Mitte der Giebelfront trägt die noch gothisirende Inschrift: In hoc horologio mobili potueris hec aliaque multa dinoscere, tempus equalium et inequalium horarum | medium motum omnium planetarum, ascendens vel descendens signum ortus insuper et occasus aliquarum | stellarum fixarum, ad hec regnum planetarum in horis astronomicis utrimque a lateribus operis | superne vero oblationes trium regum inferne autem kalendarium cum festis mobilibus | . Unter der Schlagglocke steht: Positum 1696, im Centrum des Zifferblattes: renovatum 1670.

³³⁾ Die anscheinend den bibliographischen Sammelwerken unbekannten Puerilia zählen 8 Quartblätter mit 38 Zeilen in klaren antikisirenden Typen, beginnen Fol. 1^a Puerilia super Donatum | und enthalten unter dem darauf folgenden Holzschnitt der Anbetung der Könige die Schrift: Gedruckt zu Cöllen up deme aldēmart | tzo deme wilden manne zc Fol. 2^a beginnt (p)Rima declinatio quot | . Schluss auf Fol. 8^a: Expliciuut puerilia fuper donatum | impressa Colonie fuper antiquū forū | . Sie sind also aus der Bongart'schen Officin 1493—1521 hervorgegangen (Ennen a. a. O. III, 1042). — Die Münsterischen Geschichtsquellen I, 297 berichten, Bischof Erich 1508—1522, der sich überhaupt der Restauration der Kirchen mit allem Eifer annahm, habe die breviaria, so men de getyde boeker nhomet, nyes binnen Pariss drucken lassen; Kock series episcop. II, 262 meint Coloniae . . . 1518. Niesert, Beiträge erzählt p. IX, um zu erweisen, wie sehr dormalen die Münsterische Presse den auswärtigen noch nachstand, „ebenso erschien das erste Münsterische Brevier i. J. 1489, das zweite i. J. 1518 in Paris mit einer äusserst schlechten kleinen gothischen Type gedruckt und die dritte Ausgabe i. J. 1597 zu Köln bei Quentel.“ Da diese Drucke hier nur eine weitere Beachtung finden können, sofern sie in Köln veranstaltet sind, so will ich nur verbessernd hinzusetzen, dass Kock l. c. II. 235 als Druckort des Breviers 1489 nicht Paris sondern Argentinae kennt, und dass die Paulinische Bibliothek in Münster noch ein Brevier aus dem J. 1497 enthält, welches den Historikern und Bibliographen unbekannt und darum wohl höchst selten geworden ist. Auch das Diurnale Monasteriensis diocesis ist 1511 impensis Guillermi Korver zu Paris gedruckt. Man ist versucht die Vermittlung der auswärtigen Drucke den Fraterherren zuzuschreiben, wenn man erwägt, dass die Rostocker Brüder, welche in Münster ihr Mutter- und Oberhaus hatten, selbst eine fleissige Presse besaßen, aber in Ermangelung von Breviertypen

(1522) für das Domcapitel zu Schwerin den Druck eines 1529 in Paris bei der Wittwe des Thilemann Kervers erschienenen Breviers besorgten (Lisch in den Jahrb. des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde IV, 8, 42 Urk. IX, XIX, XX). — Dass man sich nach Strassburg und Paris wandte, musste besondere Gründe haben; denn die benachbarte Kölner Presse leistete damals doch in allen Typen ein Erhebliches und in demselben Jahre 1489, wo das erste Münsterische Brevier in Strassburg erschien, verliess das erste Missale eine Officin Kölns. Niesert muss es bei aller Aufmerksamkeit nicht mehr gelungen sein, ein Exemplar zu erwerben und jenes, was er als Seminarist auf der Seminarbibliothek zu Münster sah, scheint längst abhanden gekommen zu sein. Ich habe es nur an einer Stelle, in der Bibliothek des Staatsarchivs und hier in zwei Exemplaren vorgefunden, wovon das eine aus der Schlosskapelle zu Vischering bei Lüdinghausen stammt, das andere, dessen Herkunft nicht bestimmt ist, des Passionsbildes entbehrt. Es fehlen Signaturen und Custoden, die Missaltype ist gross und scharf, der Text schwarz, die Bemerkungen, Anweisungen und die Blattzahlen, CVL ausgenommen, roth gedruckt, die Initialen sämtlich gemalt, die Wasserzeichen den Hausmarken ähnlich, jede Columnne 31 Zeilen stark.

Fol. 1^a. Col. 1. Quatuor decim confilia doctorū pro periculis que in missa contingere possunt. | Fol. 2^a beginnt das 6 Blätter starke Kalendarium. Fol. 7^a Incipit ordo missalis p | circulū anni dñica pri | ma ī advētu domini In | troitus ad officiū misse | und damit die Foliirung bis Blatt 148 incl.; es folgen sodann 24 Blätter ohne Zahlen mit Infūmis maioribus festivitātibus cantabitur und von Blatt 149 läuft die Foliirung bis 335. Fol. 335^a Col. 2 Sequitur Sequentie per | totū añū de tpe et de scīs. | Et primo ī nativitate dñi | In gallicātū | auf 11 nicht foliirten Blättern, deren letztes auf der Vorderseite schliesst:

(Cōlūmatū est missale hoc integrū ⁊ correctum | iuxta verū ordinem ecclesie Monasteriē . sine re | quisitiōibus: bene quotatū cū nouis festis et notulis suis pro ordiario lucidissime interpolitis. | Ad laudē dei et utilitatem facerdotum sub eade ecclesia militātium: eorū precipue. q̄ hucusq̄ extraneis quibūsdam puta Eolo | niē. seu alio2l loco2l missalibus in graue eclīa2l sua2l periculū ufi p̄hibentur. cū nulla vel modica sit illorū missaliū | cū isto Monasterien. missali cōcordantia et decet | semper ut mēbra capiti suo: hoc est ecclesie cathedrālī fese cōformet (P Lodouicū de rēchen alme civitatis Colonien. incolaz Anno domini MccccLxxxix Ipso die Pauli primi heremite. .: | Das Passionsbild zeigt die alte (niederländische?) Auffassung des Gekreuzigten, der Maria und des Johannes mit drei theils schwebenden das Blut in Kelchen auffangenden Engeln. Die Figuren sind steif und stämmig, jedoch im Ausdruck und in der Gewandung frei von niederländischer Manier. Der 4eckige Rahmen bildet massvoll gelegtes Blumen- und Blattwerk, jenem der niederdeutschen Bibel nicht unähnlich. Es gehört dies Missale der Blüthezeit der Renschenschen Presse an, zumal von späteren Leistungen nur ein Druck aus dem J. 1505

bekannt ist. (Norrenberg, Kölnisches Literaturleben 1873 p. XI. Ennen setzt a. a. O. III, 1041 die Blüthezeit der Renchen'sehen Presse in die Jahre 1485—1489.) Doch 1520 erschien gleichzeitig mit einem Kölner Missale das zweite Münsterische in Köln. Fol. 1^a: das reiche Titelblatt füllen in 4eckigem Renaissancerahmen, der jedoch unten mit herabhangendem Blumenkamm besetzt ist, ein in drei Abtheilungen zwischen ebenso vielen Säulenstellungen aufgebautes Bildwerk und die dazwischen vertheilte Schrift: ¶ Missale ad usum dyocesis Monasteriensis Nouiter impressum ac emēdatum, Anno dñi. M.CCCCXX | Unten: ¶ Venale habet Colonie apud Frāci/cū birchmā ⁊ Goffredū hect. Fol. 1^b—2^b Preparationes misse, Fol. 3^a—8^b Kalendarium nicht foliirt, Fol. 9^a wieder von üppiger Renaissance umrahmt enthält in der obern Hälfte ein grosses Bild mit gothisirender Bekrönung und in der untern die Schrift: ¶ Incipit ordo missalis per circulum anni ad ufum et confuetudinē dioecesis Monasteriensis Et | primo. ¶ Dominica prima in ad|vētum dñi introit⁹ ad officiū misse | Das Missale umfasst 60 Folien und schliesst Fol. 60^b Col. 2 | Finis | und das Sancto-rale hat 98 Folien und schliesst 98^a Missale ad ufū | dioecesis Monasteriensis: politiffimis formulis in alma Pariflorum academia tpreffum: additis pluri | Impēfis Frācisci byrck|man et Goffredi hector hoc ī ope|re sociorum. Anno dni M. CCCCXX | Der Canon Fol. 62 und 63 des ersten Theiles ist auf Pergament gedruckt, Fol. 62^b mit dem schönen Holzschnitt des Crucifixus, der h. Maria und des h. Johannes versehen. Ausser den grösseren Bildwerken sind auch die oft sehr decorativen Initialen und die kleineren Bildwerke im Beginne grösserer Abtheilungen in Holz geschnitten, und, mit geringer Ausnahme, alle decorativen Zierarten im Geiste und in den Formen der freisten Renaissance ausgeführt; das Figürliche entbehrt der Manierirtheiten des gleichzeitigen deutschen Stiles und das Passionsbild erfreut sich in der Composition wie in den Einzelfiguren einer so würdevollen Auffassung, dass es wahrscheinlich in Paris gezeichnet ist. Die wenigen Blätter im Eingange abgerechnet, hat das ganze Buch Blattzahlen und Signaturen und abwechselnd rothen und schwarzen Druck. In dieser Ausstattung ragt das Missale als eins der bemerkenswerthesten Erzeugnisse der ältern Presse hervor. — Nach den Wiedertäuferwirren liess das Münsterische Domcapitel an sonstigen Ritualbüchern zuerst in Köln 1536—1537 folgende drucken: 1. ein Graduale 295 Blätter stark mit Signaturen und an den Rand gedruckten Blattzahlen. Das Titelblatt umfassen oben und unten Bildwerke, unten ausserdem noch ein ornamentaler Besatz, an den Seiten aus allerhand Motiven, so aus Delphinen und posaunenblasenden Putti, gewundene Säulen. Die Bilder in den 4 Ecken stellen die 4 Evangelisten in einer nicht gewöhnlichen Auffassung und dazwischen oben den Salvator, unten anscheinend eine Sibylle vor. Die Initialen sind in Holz geschnitten und oft reich mit Bildwerken verziert, die architektonischen Einfassungen der Bildwerke in Renaissanceformen gehalten, der Titel lautet:

GRaduale, omnia sacre Misse cantica | per totum annum | ad ufum et confuetudinē Ecclesie et dioecesis Monasteriensis | continens, iam primū impressum ac emēdatum. Anno dni M. D. xxxvi. |

†		
Hunc qui aperis et voluis librū:	Et ne laceres caueto	
Mundas habeto manus.	Nodulos etiā modeste attingito	
Folia leniter vertito.	Et semper librum bene claudito.	

In dem Bildwerke vertheilt steht unten auf dem Titelblatte Excudebat H. Alopecius Expenfis capituli Maioris Ecclesie Monasterienfis 1536.

2. Das Antiphonarium 501 Folien gross. Das Titelblatt hat an den Seiten eine Einfassung, oben und unten grössere Bilder und unten die Renaissancezier wie in Nr. 1. Die obere Bilderreihe zeigt die Herabkunft des h. Geistes mit der Ueberschrift links Spiritus sanctus, in der Mitte Salvator Mundi, rechts Maria mater Dñi, die untere Petrus apostolus, in der Mitte Paul^{us} doctor gētiū unter reichem Renaissance-Baldachin, rechts Johānes eūangelista, in der Mitte die kleineren 4eckigen Bilder des Mat(theus) links und des Mar(cus) rechts. Der Titel lautet: ANtiphonariū, Oīa pia Cano[nicarum horarum cantica: secundū ordinē atq; vsum Ecclesie et dioceſis Monasterien: cōplectens iam primum summa diligētia excufum.

†
Hunc qui aperis et voluis librū: | etc. wie in Nr. 1. Unter dem Bilde des Paulus: Excudebat Hero | Alopecius. Anno 1537. Ein Exemplar fand ich auf Pergament abgezogen.

3. Den 154 Blättern des Psalterium ¶ Sequuntur Vigilie Mortuorum auf 20 Blättern ohne Zahlen, aber mit Signaturen; die sonstigen Eigenthümlichkeiten entsprechen jenen des Antiphonarium Nr. 2, ebenso im Titel die Seiteneinfassung und das Monitum: Hunc qui aperis etc. Zur obern Einfassung des Titels dienen die 4eckigen neben einander gestellten Bilder der 4 Evangelisten, unten jene der Bekehrung des Paulus links, des Salvators rechts und der beiden Apostelfürsten in der Mitte. Psalteriū cum frequētioribus Canonicarū horarū Antiphonis: et Hymnis, pro Ecclesia ¶ dioceſi Monaste[ri]en. singulari diligētia excufum. Kalendario ¶ Vigilijs mortuorū adjectis |. Es wechselt der schwarze Druck mit rothem. Einzelne Initialen und die kleinen Inschriften der Bilder sind wie in Nr. 2 römisch. In allen drei Büchern erscheint dasselbe Bild des Salvators und beherrscht die freieste, flottste Renaissance das Decorative, der realistische die Gewandung in Augen brechende Stil das Figürliche, jedoch so massvoll und gefällig, dass von einer Manier in vollem Umfange kaum die Rede ist. Laut einer mir in Abschrift vom frühern Domwerkmeister Herrn A. Krabbe mitgetheilten Urkunde des Capitellarchivs stellt das Münsterische Domcapitel über den Druck des Graduals, Antiphonars und Psalters dem »Meister Heroni Alopecio, Buchdrucker zu Cöln« einen Schuldschein von 400 Joachimsthalern aus mit dem Versprechen, diese Summe in gewissen Raten abzutragen, was 1540 laut der Rückschrift geschehen war: »Weddergekoft und berichtet van den Buchdrucker 1540.« — Das Bibliographische in Betreff des Cotius' Gedicht auf die h. Jungfrau, gibt Niesert Beiträge S. 27. — Das erste auswärtige Renaissance-Siegel, welches ich im Staatsarchiv zu Münster fand (Fürst. Münster, 2645) hängt an einer römischen Urkunde des J. 1503, worin der Cardinal Raimundus von St. Maria Novella dem Münsterischen Bischof Konrad mehrere Reliquien

vermacht. Die heimischen Siegel der Kaiser, Bischöfe, Fürsten, selbst der Ritter verlassen um 1510 schon den gothischen Typus und nehmen von 1519—1532 immer mehr das Gepräge der Renaissance an.

³⁴⁾ Auffallend und bezeichnend für Nachlässigkeit und Geringschätzung, mit der die Archäologie der Glocken betrieben wurde, ist es, wenn man bis jetzt in der Entwicklungsgeschichte der Type vom Briefdruck bis zur beweglichen Letter einerseits und beim historischen Verfolg der gedruckten Initialen, gravirten Metallplatten und Holzmodeln bis zum mechanisch-vervielfältigenden Gebrauch behufs des Holzschnitts und Kupferstichs andererseits die Lettern und Formen der wandernden Glockengiesser (Voy. Viollet-le-Duc, Dictionnaire III, 283) unter den Vorläufern des Buch- und Bilddrucks ganz übersehen hat; denn der Glockengiesser führte doch Formen für Blumen, Kreuze, Punkte und andere Zeichen zum Eindrücken in die Form und zum Abdruck im Guss — und ebenso alle Buchstaben des Alphabets, natürlich in den Zügen der Zeit, bei sich, um sie entweder einzeln zu gebrauchen oder zu Worten zu componiren. Dies Verfahren entsprach dem Buch-, jenes dem Bilddrucke. Da der Giesser gewöhnlich nur ein selbstgegossenes oder sonst wie angefertigtes Alphabet mit den nöthigen Formen für Zeichen und Ornamente besass, so lassen sich daran die Werke eines und desselben Meisters unschwer erkennen, beziehungsweise solche, welche nicht datirt oder mit dem Meisternamen versehen sind, nach seinen genauer bestimmten Arbeiten bestimmen. Um dies Verfahren indess mit möglichster Sicherheit handhaben zu können, bedarf es der genauesten Formbeschreibung der Glocken und besonders bibliographisch exacter Copien der Inschriften, so schwer diese auch in vielen Fällen wegen der dunkeln oder nur halb zugänglichen Lage der Glocke zu nehmen sein mögen. — Die Hauptglocke zu Sinzig ist laut Organ f. chr. Kunst XIII, 164 reich mit Wappen und Medaillons (?) verziert. Von den Majuskelschriften lautet die untere für die ältere Zeit charakteristische: O rex glorie veni cum pace, Anno Domini m^occ^oLXXXX^oix mense Mai fui fusa, die obere: Maria, rector celi nos tu dignare nos salvare. O et Alpha nos adjuva. A + Ω. Die grösste Glocke zu Castrop entbehrt jener auch in älterer Zeit nicht üblichen äusseren Decoration; nur verläuft ein rundlicher Reifen über dem Schlagring, und oben an der rundlichen Biegung der Haube fassen zwei Doppelreifen die Majuskelschrift ein: Rector. celi nos. exaudi. tu. dignare. nos. salvare. O. et Alfa. nos. adiwa (sic). Auf denselben Meister weisen Form und Schriftzüge der zweiten und der kleinsten Glocke, diese mit dem altüblichen Spruch: O. rex. glorie. veni. cum. pace, jene mit: Vincit. xps. regnat. xps. inperat. xps. — Gerhard de Wou, vielleicht der Sohn des gleichnamigen Glockengiessers Wilhelm, gilt nun einstimmig für ein Kind der Stadt Campen in jenem Theile von Holland, dem Deutschland dormalen so viele andere Kunstwerke verdankte; seine Wirksamkeit lässt sich von 1472 oder wie Andere wollen erst von 1476 bis 1502 nachweisen. (Smeddingk a. a. O. VIII 163 f., v. Tettau, Meister und Kosten des Gusses der grossen Domglocke zu Erfurt (Abdruck aus der Erfurter Vereins-Zeitschrift) 1866 S. 10 ff.). Drei seither unbekannte Werke hat er der Lambertikirche zu Münster hinterlassen, eine kleinere Glocke ohne Namen aus dem J. 1497, eine mittlere und die grösste aus dem J. 1493. Die grösste, ein Prackstück des Tones, der Form-

vollendung und Schönheit umziehen am Schlage 3, über demselben 5 zu dem mittleren in elegantem Metallprofile an- und absteigende Reifen, die Schrift oben am Mantel verläuft beiderseits zwischen einer stehenden oder hangenden Einfassung von Perlschnur, weich anschwellenden Reifen und Blumenkamm und wird unterbrochen von Rosetten und einem Revers-Abdrucke eines Hamburger Groschens:

Sum tuba magna Dei, divi sub nomine patris
Lamberti populos ad sacra templa vocans.

Gherardus de Wou Campensis me fecit anno Domini MCCCXCIII.

Gleiche Behandlung und Ausstattung zeigt die mittlere Glocke, nur unterbrechen die Schrift 5 Abdrücke, nämlich die Evangelistensymbole mit namentragenden Spruchbändern und das Gotteslamm in der Mitte. Der Schluss der Inschrift lautet: Gherardi Wou Campensis erarij opus anno Domini MCCCXCIII. Das noch grössere Geläut zu Recklinghausen zeigt die hier genannten Formschönheiten in vergrössertem Maasse; die Blumenkämme der Schrifteinfassung schwellen förmlich zu Trauben an. — Wolter Westerhues wohnte zu Münster auf der Rothenburg und lieferte seine form- und klanggerechten Kunstwerke seinem Vaterlande und der Umgegend, vom Emslande bis zum Niederrhein in den J. 1499—1526. Ueber sein Leben und seine Arbeiten liefert inschriftliches und urkundliches Material Nordhoff im Organ für chr. Kunst (1868) XVIII, 39 f., (1869) XIX, 19 f. Seine Glocken zu Grieth und Niedermörnter erwähnt Zehe, Histor. Nachrichten über Glockengiesserkunst 1857, S. 11, — Die Arbeiten Johan's von Düren zu Siegen und ihre Inschriften bringt Lübke a. a. O. S. 416. — Ueber die Arbeit Joh.'s v. Neuss zu Weimar ertheilte mir Herr Dr. C. Mertens zu Kirchborchen briefliche Auskunft: die schöne Glocke zieren an beiden freien Seiten im ganzen 4 Bildwerke, oben rundliche Reifen und die einzeilige Inschrift Jūs x Maria x heissen x ich x Jan van Nuis gois mich XVXXXII. — Die erwähnte Glocke zu Werth umziehen in regelmässiger Anlage Reifen und oben die Inschrift: Hendrick van Trier hat mi gegoten 1576, jene zu Anholt, über Mittelgrösse, trägt zwei kleine Reifen über, und ebensoviele an dem stark ausladenden Schlagring, oben am Mantel über dem Schriftbände einen noch gothisirenden Blumenkamm, unter der Schrift ein kraus verflochtenes Zierband von Blättern, Meerjungfern und andern Renaissance-Ornamenten: Doer dat vyer byen ick gevloten, Peter van Trier ende Johan Philipsen hebben mi gegoten . . . 1636. — Claudius Lamiral und der Westfale Antonius Paris gossen 1647 ein schweres Geläut für die Abteikirche zu Siegburg (Smeddingk a. a. O. VIII. 214); der erstere, dem auch die grösste Glocke zu Olfen von 1640 angehört, ist dem Namen nach Ausländer, vielleicht wie die beiden Paris aus Lothringen gebürtig, wenigstens kam dorthier nach einer brieflichen, dem Pfarrarchiv zu Ahsen entnommenen Anzeige des Herrn Pastors Lorenz zu Waltrop Johannes Paris, der als frater laicus minoris ordinis s. Francisci, oder ordinis minoris strictioris observantiae, oder als observans, wie er sich nannte, von 1633—1656 eine Reihe von Glocken meistens im Münsterlande gegossen hat und deshalb vielleicht früh ins Minoritenkloster zu Münster getreten war. Werke seiner Hand

finden sich zu Südkirchen bei Werne 1633, zu Albachten bei Münster 1651, zu Seppenrade und Olfen bei Lüdinghausen 1654, zu Bösensell bei Münster 1656, zu Weslarn bei Soest und in der Petrikirche zu Dortmund. Die Namensgleichheit, der schlechte meist unvollständige Guss, die überladene Decoration des Mantels, das Bild des Kreuzes gestellt zwischen mehrere vielleicht für mystisch gehaltene Blätter (Kratz, Zeitschr. des hist. Ver. f. Niedersachs. 1865, S. 358 f.), die Arbeitszeit sind dem Johan wie dem Anton Paris und Lamiral gemeinsam und deuten also auf eine gemeinsame Herkunft hin. Jedenfalls hat Anton Paris, als Lamiral's Arbeiten aufhörten, das hiesige Geschäft allein fortgesetzt. Von Steinen nennt a. a. O. III, 1209 als Meister der 1660 $29\frac{1}{8}$ gegossenen Brandglocke zu Altena »Anton von Pariss aus Schwerte bürtig«. Die Lösung dieser Widersprüche spätern Funden überlassend, haben wir von seinen Arbeiten noch 3 Glocken zu Freckenhorst (1646), eine in der evangelischen Kirche zu Hattingen 1662 und eine zu Alt-lünen 1651 zu verzeichnen. — Die grosse Dinkelmaiersche Glocke zu Dorsten zieren Reifen an und über dem Schläge, eine Johannesfigur am Mantel und oben ein herabhängendes Blattwerk als Stütze der Inschrift: Godfried Dinkelmaier von Collen hat mich gegossen 1732; die kleine zu Polsum hat nach einer Mittheilung des Herrn Notarp jun. zu Münster die Inschrift: Ich rope euch zur Kirchen, um euer heil zu wirken. Gottfried Dinkelmaier van Collen hat mich gegossen. 1733. Ueber die Kölner Giesserfamilie Dinkelmaier, die wahrscheinlich von Nürnberg stammt, und andere Werke am Rheine vgl. Smeddingk im Organ f. chr. Kunst. VIII, 224. — Die Arbeiten der Voigts von Isselburg halten für ihre Zeit eine löbliche Höhe in Form und Ton. Nachdem 1745 in einem vom Blitz aus heiterm Himmel entzündeten Thurmsbrande die 7 alten, schönen Glocken zu Bochold bis auf eine als zerschmolzene Metallstücke herabgefallen waren (Nunning, Monumenta Monasteriensia I, 411), wurde allmählig die grösste Glocke wiedergegossen mit der Inschrift: Christian Voigt et Christian Diederich filius duc(atus) Cliviae Isselburgenses me fuderunt. Als »churfürstlich-münsterischer privilegirter Klockengiesser« arbeitete Christian Wilhelm Voigt 1766 für Wulfen bei Haltern, 1776 für Ramsdorf, 1777 für Dülmen, 1786 für Wesecke bei Borken, als ducatus Cliviae Isselburgensis 1779 für Watten-scheid und Hövel bei Werne —; Christian Wilhelm Voigt der Vatter et Rutgerus Voigt der Sohn für Dortmund, 1767 für Herbern, 1768 für Werne, — Johann Rutger 1790 für Dingden. — Die Mabillots aus Coblenz nennen sich Stuck- und Glockengiesser. Sie pflegen ihre Arbeiten formel mit Ornamenten zu überladen, die Schrift mit Zierbändern einzufassen, den Mantel mit einem von Blattwerk umgebenen Bilde zu beleben und die Inschrift durch Handweiser einzuleiten. Maurice Mabillot (beide Namen klingen nach französischer Herkunft) Stuck- und Glockengiesser goss 1777 eine kleine Glocke für Mesum bei Rheine, Andreas Mabillot, vielleicht des erstern Sohn, goss in unschönen Formen eine grössere für die Kirche zu Notuln und 1777 eine kleinere für die Ludgerikirche zu Billerbeck, als »churfürstlich-Trierscher Stuck- und Glockengiesser 1777 eine grössere, 1778 eine kleinere für Rorup. Von Joan et Andreas Mabillot stammen die drei Glocken zu Stromberg bei Oelde aus dem Jahre 1781. — Das

weitgreifende Material über die Petits einigermaßen zu verarbeiten, geht hier nicht an.

³⁵⁾ Unwiderleglicher, als gleichzeitige Berichte, beglaubigen das üppige Kunst- und Culturleben der Stadt Münster während des dreissigjährigen Krieges jene stolzen (von 1540) bis 1657 in fast ununterbrochener Folge sich erhebenden Giebel an den belebtesten Strassen der Stadt, und ebenso schlagend bezeichnet das Benehmen Bernhards von Galen die Vernichtung der Stadtblüthe, da seit 1661 nur mehr ein Haus (1668) im missverständlichen Renaissancestil erstand, während ein anderes vom J. 1665 in edlern Formen als adeliger (Schmiesinger) Hof die der bürgerlichen Kunst gefolgte adelich-höfische einleitet. Einflüsse rheinischer Renaissancearchitektur sucht man vergebens; nur die sehr reiche Fassade eines Bürgerhauses (Ohm), welche die Sage wegen der ungewöhnlich prunkenden Stilcharaktere von Italien (Mantua) direkt nach Münster versetzt, dürfte wegen der Aehnlichkeit des geometrischen Ornaments —, der Atlanten und Karyatiden unter dem Eindrucke des Kölner Rathhauses geschaffen sein. — Die Berufung des Baumeisters Cottmann zur Restauration des Sparrenbergs enthält L. v. Ledebur's Sperrenberg 1842, S. 74. — Auffallend ist, dass Leonhardt Thurneisser 1570 zu Münster für die Tafeln seiner Archidoxa und Quinta Essentia keine Formschneider in Holz finden konnte (Becker in der Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens I, 245), wie solche doch den ältern Druckern zu Diensten gewesen waren (Vgl. Niesert, Beiträge zur Buchdruckergeschichte S. 14 ff.), und dass er deshalb die ihm von dem Maler Herman tom Ring angefertigten Zeichnungen von Remigius Hogenberg in Köln musste stechen lassen (Becker in Kugler's Museum (1837) V, 4). — Die domcapitularischen Rechnungen »circa annum Domini 1622 & 23« über die Herstellung des Hochaltars im Dome und die Anfertigung der Flügelbilder sind noch im Original vorhanden. — Von den 36 Portraits der Friedensgesandten im Rathhause rühren inschriftlich nur zwei von Gerhard Terburg, und wenn er dennoch nach Fiorillo III, 132 auf dem Friedenscongress 1648 »beinahe alle dort versammelten Gesandten mahlte«, so kann sich diese Nachricht nicht auf die Einzelportraits, sondern auf das Bild der den Frieden beschwörenden Gesandten beziehen. 34 Portraits fertigte laut Contracten und Rechnungen im Stadtarchiv sein Landsmann Jan Baptist Floris. (Vgl. Westfäl. Merkur 1873 Nr. 39.) — Die Verhandlungen Bernhards von Galen mit den Augsburger Goldschmieden Johan Spring und Isac Boxbart, der sich auf Grund seiner Seereisen nach Indien als Kenner des Schiffsbaus ausgab, über die Anfertigung des silbernen Schiffes fallen in das Jahr 1676 und sind mir vom Herrn Archivsecretär Sauer aus dem Münsterischen Staatsarchiv mitgetheilt. — In dem Dunkel, welches bis jetzt die Kunstgeschichte der beiden letzten Jahrhunderte umhüllt, findet man Nachrichten, wie sie F. v. Mering, Geschichte der Burgen, Rittergüter, Abteien und Klöster in den Rheinlanden und den Provinzen Jülich, Cleve, Berg und Westphalen (1842) VI, 61—73 über den kunstliebenden Bischof Clemens August von Köln und Münster veröffentlicht, schon dankenswerth. — Die Angabe über italienische Künstler beruht auf Acten in Privatarchiven.