

a 1469 14

SOESTER ZEITSCHRIFT



ZEITSCHRIFT DES VEREINS FÜR GESCHICHTE
UND HEIMATPFLEGE SOEST

HEFT 90

WESTFÄLISCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
MOCKER & JAHN

SOEST 1978

Die Vögte von Soest und die Gründung des Klosters Welver

dazu Abb. S. 23

Der Name Welver wird zum ersten Male im Jahre 1179 als Herkunftsbezeichnung des Edelherrn „Wicbold von Welvere“ erwähnt¹. Dieser Wicbold erscheint als Zeuge in einer Urkunde des Kölner Erzbischofs Philipp von Heinsberg, in der dieser einen Gütertausch zwischen den Stiften Oelinghausen und Oedingen bestätigt. In der Zeugenreihe werden nach verschiedenen Geistlichen die drei Edelherren Conrad von Rüdenberg, Everhard von Ardey und als letzter und damit rangniedrigster Wicbold von Welver genannt. Ihm folgen dann noch 12 Ministeriale. Wicbold tritt außerdem in einer in die Jahre 1185—1203 gehörigen Urkunde auf, in der er gegenüber dem Kloster Kappenberg auf seine Ansprüche auf den Hof in Velmede (Kreis Unna) verzichtet². Offenbar war er der letzte seines Stammes, wofür u. a. als Indiz gelten kann, daß er in der letztgenannten Urkunde keinen Sohn erwähnt³. Diese Dynastenfamilie, die dem höheren Adel zuzurechnen ist, darf nicht mit dem Geschlecht in Verbindung gebracht werden, das sich im 13. Jahrhundert ebenfalls nach dem Ort Welver benannte, aber dem niederen Adel angehörte. Im Jahre 1252 werden die Ritter Stephan und Ludolf de Welvere in einer Urkunde als Zeugen erwähnt⁴. Die beiden Brüder waren wohl auch in Welver ansässig. Sie waren aber nicht die Erben der Edelherren von Welver. Dies waren vielmehr die Vögte von Soest. Obwohl diese Familie gleichfalls nur für relativ kurze Zeit nachweisbar ist, läßt sich über sie wesentlich mehr sagen. Sie ist in zweifacher Hinsicht von Interesse, einmal wegen ihres Amtes in der Stadt Soest, zum anderen wegen der Gründung des Klosters Welver.

Bis zum Jahre 1279, als die Stadt Soest selbst die Vogtei mit Bann, Gerichtsbarkeit und den damit verbundenen Einkünften erwarb, wurden diese hoheitlichen Rechte von den Vögten von Soest wahrgenommen. Dabei muß man allerdings eine Dreigliederung der Vogtei unterscheiden: 1. Oberherren der Vogtei waren die Erzbischöfe von Köln. 2. Inhaber der Vogtei waren ursprünglich rheinische Große, seit der Mitte des 12. Jahrhunderts

1. Stift Oelinghausen Urk. 7; vergl. J.S. Seibertz, Urkundenbuch zur Landes- und Rechtsgeschichte, 1839, Nr. 77; Regesten der Erzbischöfe von Köln II Nr. 1120
2. Westfäl. Urkundenbuch II R 2175
3. v. Klocke, Die Kölner Erzbischöfe, ihre Pfalz und ihre Mannen im alten Soest, in: Studien zur Soester Geschichte, 1928, S. 106 f.
4. Westfäl. Urkundenbuch VII 772

die Grafen von Nörvenich-Molbach (zugleich auch Vögte des Patriarchenstifts); gegen Ende des 12. Jahrhunderts der Graf Wilhelm von Jülich und seit dem Jahre 1207 die Grafen von Arnberg. 3. Verwalter der Vogtei waren die nach ihrem Amt benannten Vögte von Soest. Diese Untergliederung erklärt sich daraus, daß die mit der Vogtei verbundenen Aufgaben vom Rheinland aus nicht erledigt werden konnten⁵. Die Aufteilung in die rechtlichen Inhaber und tatsächlichen Verwalter der Vogtei zeigt sich auch in dem Siegel des Walter Vogt von Soest (siehe Abbildung S. 23). Es weist im Bild zwei gekreuzte Schwerter auf, die die gerichtliche Funktion und politische Strafgewalt dokumentieren, und darüber den Adler der Grafen von Arnberg als Zeichen der Abhängigkeit.

Die Vögte von Soest hatten ihren Amtshof im Südwesten vor den Mauern der Stadt am Jacobitor⁶. Ihr von den Edelherren von Welper an dem gleichnamigen Ort ererbter Besitz wurde im Jahre 1253 „Welperburg“ genannt⁷. Dies besagt, daß es sich wohl um einen befestigten Platz handelte, der auf dem Wege der Erbschaft von den Edelherren von Welper an das gleichfalls edelfreie Geschlecht der Vögte von Soest kam. Aus dieser Familie war Walter Vogt von Soest, der bei der Gründung des Klosters Welper eine große Rolle spielte, der letzte seines Stammes. Als im Jahre 1253 Heinrich von Blumenstein wegen seiner Erbansprüche mit dem Kloster Welper einen Vergleich schloß, bezeichnete er diesen Walter als den Oheim seiner Mutter und erklärte ausdrücklich, daß nähere Verwandte nicht vorhanden seien. Das Aussterben der Familie der Vögte von Soest ordnet sich ein in die allgemein am Anfang des 13. Jahrhunderts festzustellende Verringerung der Zahl der edelfreien Geschlechter. Für die Vogtei über die Stadt Soest hatte das die Konsequenz, daß sie um die Mitte des 13. Jahrhunderts nicht mehr von Personen edelfreien Standes, sondern von solchen aus dem niederen Adel, d. h. Ritterschaft und Patriziat, verwaltet wurde⁸.

Nach einer Notiz des Klosters Welper aus dem 16. Jahrhundert⁹ erfolgte dessen Gründung bereits im Jahre 1180 durch die Familie der Edelherren von Welper. Diese Nachricht wird aber durch keinerlei sonstige Zeugnisse gestützt. Sie ist somit nicht glaubwürdig. In den landesgeschichtlichen Handbüchern¹⁰ wird als Gründungsjahr das Datum 1238 vermerkt. Am Tage des hl. Bischofs Malachias (5. November) sei der Konvent nach Welper gekommen, um Gott zu dienen. Der Edelherr Walter Vogt von

5. v. Klocke, Studien S. 98 ff.

6. desgl. S. 105

7. Westfäl. Urkundenbuch VII 811

8. vergl. v. Klocke, Studien S. 110

9. Kloster Welper, Akten Nr. 2

10. z. B. Handbuch der hist. Stätten, Nordrhein-Westfalen; Schmitz-Kallenberg, Monasticon

Soest habe den Grund dieses Ortes und die Kirche dem Kloster übertragen¹¹. Auch hier handelt es sich um keine Primärquelle, sondern um eine Aufzeichnung aus dem Jahre 1291 auf einem Pergamentblatt. In dieser Notiz steckt sicherlich ein wahrer Kern. Es ist aber nicht berechtigt, die Existenz des Klosters mit dem Jahre 1238 beginnen zu lassen. Vorbereitungen zur Gründung des Klosters mögen schon 1238 erfolgt sein. Am 25. Februar 1241 verkauften aber erst Walter Vogt von Soest und seine Frau Sophia ihre Güter in Welver¹², Klotingen und Scheidingen, die die wirtschaftliche Grundlage des neuen Klosters bilden sollten, und schenkten das Patronatsrecht über die Kirche zu Welver. Der Verkauf geschah aber nicht an einen schon bestehenden, selbständigen Konvent in Welver, sondern an die Äbtissin und Konvent in Lippramsdorf (Ramesdorpe) bei Haltern. Während in dieser Urkunde davon gesprochen wird, daß das Kloster in Lippramsdorf einen Konvent in Welver gegründet habe (fundaverunt), vermerkt die Urkunde von 1242, in der der Kölner Erzbischof Konrad von Hochstaden den Verkauf bestätigt¹³, daß Äbtissin und Konvent in Lippramsdorf begonnen hätten, einen Konvent ihres Ordens bei Welver neu zu gründen (conventum sui ordinis de novo fundare cepissent). Das Kloster Marienborn (Fons beatae Mariae) in Lippramsdorf war im Jahre 1230 durch Bischof Ludolf von Münster gestiftet worden¹⁴, wobei zahlreiche Adelige des Westmünsterlandes durch Schenkungen für seine Ausstattung gesorgt hatten. Die Klöster des Zisterzienserordens wurden bekanntlich mit Vorliebe an Plätzen errichtet, wo durch Rodungen Ackerland gewonnen werden konnte, das man zumindest zum Teil in Eigenwirtschaft bebaute. In Westfalen begann das Kloster Marienfeld aber schon im 13. Jahrhundert, seine Güter an Pächter zu vergeben¹⁵. Die Frauenklöster des Zisterzienserordens, für die Feldarbeit zudem wegen des Gebotes der Klausur nicht in Frage kam, lebten wie die Klöster anderer Orden überwiegend von den Einkünften aus den abgabepflichtigen Höfen. In Lippramsdorf bot offensichtlich der Standort der Niederlassung keine günstigen Bedingungen, da die dortigen Bodenverhältnisse die Landwirtschaft nicht gerade begünstigten. Vielleicht auch belästigt durch eine Fehde, bemühte sich das Kloster Marienborn von sich aus um eine Verlegung. Die Äbtissin Mechtildis selbst war der Verhandlungspartner beim Erwerb des nötigen Grundbesitzes in Welver. Eine vollständige Verlegung des Klosters von Lippramsdorf nach Welver blieb aber aus. Diese erfolgte dann vielmehr nach Coesfeld.

11. Westfäl. Urkundenbuch VII 474a; siehe auch Soester Zeitschrift 1892/93, S. 166
12. Westfäl. Urkundenbuch VII 505
13. desgl. 534
14. vergl. J. Linneborn, Die westfäl. Klöster des Cistercienserordens bis zum 15. Jh., o.J., S. 298 ff.
15. Vahrenhold, Kloster Marienfeld, 1966, S. 120 ff.

Während im Jahre 1243 ein Ritter Nicolaus noch einen Zehnten in Bergbossendorf bei Haltern an die Äbtissin und ihren Konvent verkauft hatte¹⁶, übertrug im Jahre 1244 bereits Bischof Ludolf von Münster ein Gut an die Äbtissin und ihren Konvent in Coesfeld (in Coesfelde Deo deservientibus¹⁷), ohne daß auf den Ortswechsel in dieser oder in einer anderen Urkunde Bezug genommen wurde. Welche Gründe den Konvent veranlaßt haben könnten, von einer offensichtlich geplanten gänzlichen Übersiedlung nach Welper abzusehen, kann man nur vermuten. Möglicherweise war die Zahl der Nonnen so groß, daß eine Aufteilung in zwei Konvente wünschenswert war, wobei eine Nutzung des Besitzes um Lipprams Dorf von Coesfeld aus wohl günstiger erschien.

Die Rolle, die der Edelherr Walter Vogt von Soest bei der Gründung des Klosters Welper spielte, kann man nicht ohne weiteres als die eines Stifters bezeichnen¹⁸. Wie erwähnt, schenkte er ja nicht die genannten Güter, sondern verkaufte diese an die Äbtissin und den Konvent zu Lipprams Dorf. Dabei wäre aber zu fragen, ob es sich hier nicht um einen Scheinkauf handelte. Das würde die später gestellten Ansprüche des Heinrich von Blumenstein erklären, die immerhin mit einer beträchtlichen Summe abgefunden wurden. Als Geschenk gegeben wurde freilich die schon bestehende Kirche in Welper. Diese war nicht nur für den Gottesdienst, sondern auch in oekonomischer Hinsicht von großer Bedeutung, gehörte doch in der Regel für alle Zisterzienserinnenklöster bei ihrer Gründung die Inkorporation einer Pfarrkirche zu ihrer Grundausrüstung. Der Edelherr Walter wird im Nekrolog des Klosters¹⁹ unter dem Datum des 12. März nicht als Stifter (fundator) vermerkt, sondern eher als Wohltäter (qui dedit nobis multa bona). Welper nimmt somit unter den im 13. Jahrhundert gegründeten Zisterzienserinnenklöstern insofern eine Sonderstellung ein, als seine Entstehung nicht auf den Willen eines um sein Seelenheil bzw. auch auf sein Ansehen bedachten Stifters zurückgeht. Vielmehr handelt es sich gewissermaßen um eine Pflanzung aus dem Antrieb und durch die Mittel des Mutterklosters.

In der oben erwähnten Notiz²⁰ aus dem Jahre 1291 wird eine Helika, die Schwester des Edelherrn Walter, als die erste Äbtissin von Welper aufgeführt. Diese erscheint zwar nirgendwo in Urkunden, ihres Todestages wurde immerhin am 20. Februar im Nekrolog (Elika abbatissa) gedacht²¹. Als erste Äbtissin vermerkt aber der größere Glaubwürdigkeit verdienende

16. Westfäl. Urkundenbuch III 416

17. desgl. III 425

18. als „mittelbaren Stifter“ bezeichnete ihn Vogeler, Das Kloster Welper, in: Zeitschrift für die Geschichte von Soest und der Börde, 1896/97, S. 30

19. Soester Zeitschrift 1892/93, S. 21

20. siehe Anm. 11

21. wie Anm. 19

Nekrolog die bereits erwähnte, beiden Konventen vorstehende Mechtildis: „prima abbatissa tam in Welvere quam in Cusfeldia“. Im Jahre 1253 amtierte bereits die Äbtissin Acela²², die als Ascela im Nekrolog unter dem 20. Januar aufgeführt ist.

Das Kloster Welver gehört zu der Vielzahl der Zisterzienserinnenklöster, die im 13. Jahrhundert entstanden. In Westfalen wurden allein in den Jahren von 1228 bis 1247 neunzehn Frauenklöster gegründet. Insgesamt waren es bis zum Jahre 1278 fünfundzwanzig Frauenklöster, die sich dem Zisterzienserorden angeschlossen hatten²³. Da dieser Zahl in Westfalen nur drei Männerklöster dieses Ordens gegenüberstanden, ist es begreiflich, daß der Orden über diesen Zulauf durchaus nicht erfreut war. Bedeutete doch die Inkorporation in den Orden, daß jeweils ein Beichtvater zu stellen war und die jährlichen Visitationen und sonstigen Aufsichtspflichten übernommen werden mußten. So gab es seit dem Jahre 1228 ein Aufnahmeverbot für Frauenklöster²⁴ bzw. der Orden lehnte es ab, für die neuen Klöster die Seelsorge und die Visitationen zu übernehmen. Als der Edelherr Walter von Dolberg bei einer Besitzübertragung im Jahre 1243 Welver als Konvent des Zisterzienserordens bezeichnete²⁵, bedeutete dies erst, daß Welver nach der Zisterzienserregel lebte, aber noch nicht, daß es dem Orden als Mitglied angehörte. Vielen Klöstern gelang es aber, das Aufnahmeverbot zu umgehen. So bekundete der Abt von Citeaux im Jahre 1235, daß er auf besonderen Befehl (*ad speciale mandatum*) des Papstes das Kloster Marienborn dem Orden inkorporiert habe²⁶. Für das Kloster Welver verwandte sich der Kölner Erzbischof. So wurden auf dem Generalkapitel des Ordens im Jahre 1244 die Äbte von Bredelar und Marienfeld beauftragt, die vor einer Aufnahme übliche Ortsbesichtigung vorzunehmen (*inspectio abbacie monialium de Vuelfra Col. diocesis*²⁷). Dieser Auftrag wurde offensichtlich nicht ausgeführt; er wurde im Jahre 1245 wiederholt (*inspectio abbacie monialium de Wefra*²⁸). In dem Kapitelbeschuß ist auch die Nachricht enthalten, daß Welver dem Kloster Kamp (Altenkamp am Niederrhein) unterstellt werden sollte (*et sit filia de Campo*), d. h. dem ältesten Zisterzienserkloster auf deutschem Boden.

22. Westfäl. Urkundenbuch VII 811

23. Vergl. Linneborn, *Die westf. Klöster* S. 332 f.

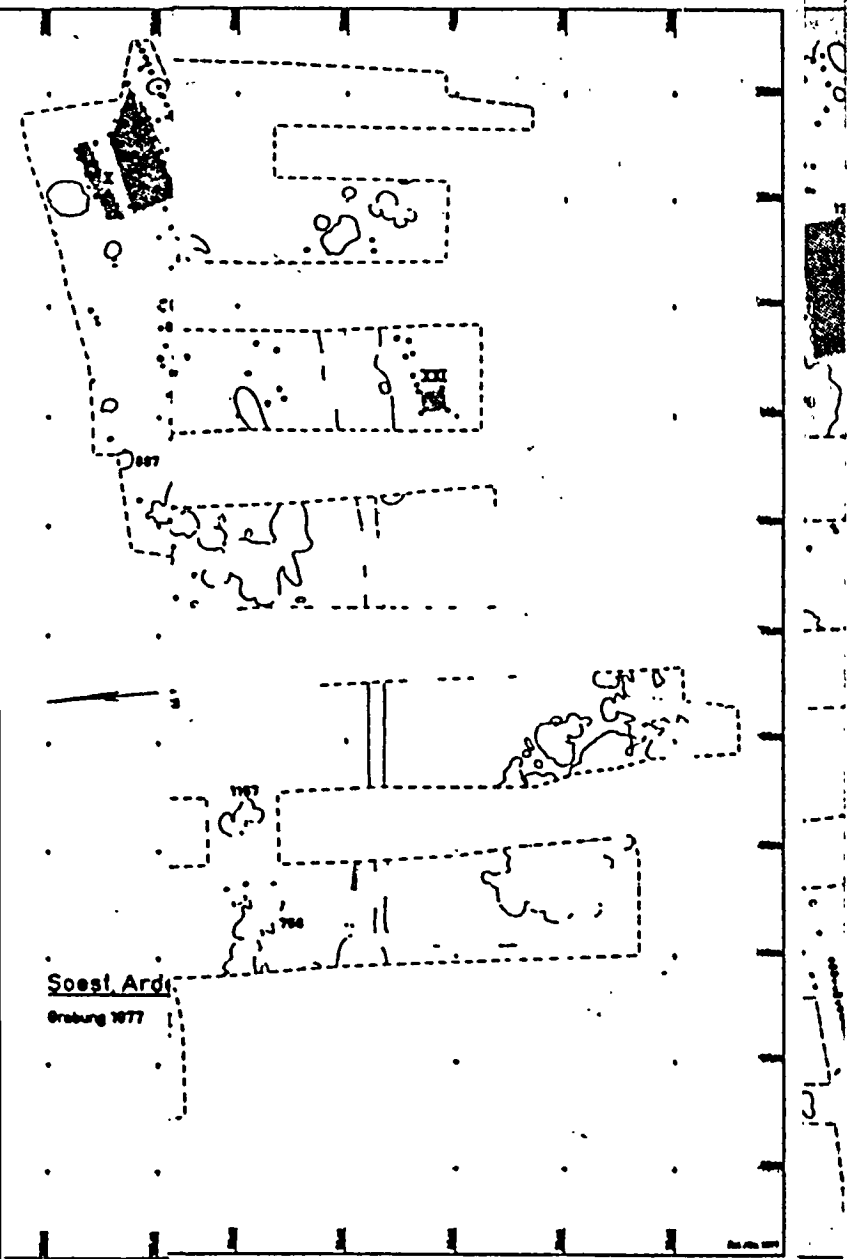
24. F. Winter, *Die Cistercienser des nördlichen Deutschlands*, II S. 14

25. Westf. Urkundenbuch VII 553

26. abgedruckt bei J. Niesert, *Über die Gründung des Cistercienser-Klosters Marienborn*, 1830, S. 41, aus einem Kopiar; bei Linneborn (S. 332) wird für Marienborn ein Abhängigkeitsverhältnis von Marienfeld angegeben. Diese unterschiedliche Zuordnung von Marienborn und Welver trifft nicht zu. Auch Marienborn war Kamp unterstellt (vergl. M. Dicks, *Die Abtei Camp am Niederrhein*, 1933, S. 152 und 674).

27. Canivez, *Statuta capitulorum ord. Cist.*, Löwen 1934, I 1244 Nr. 48

28. desgl. 1245 Nr. 58



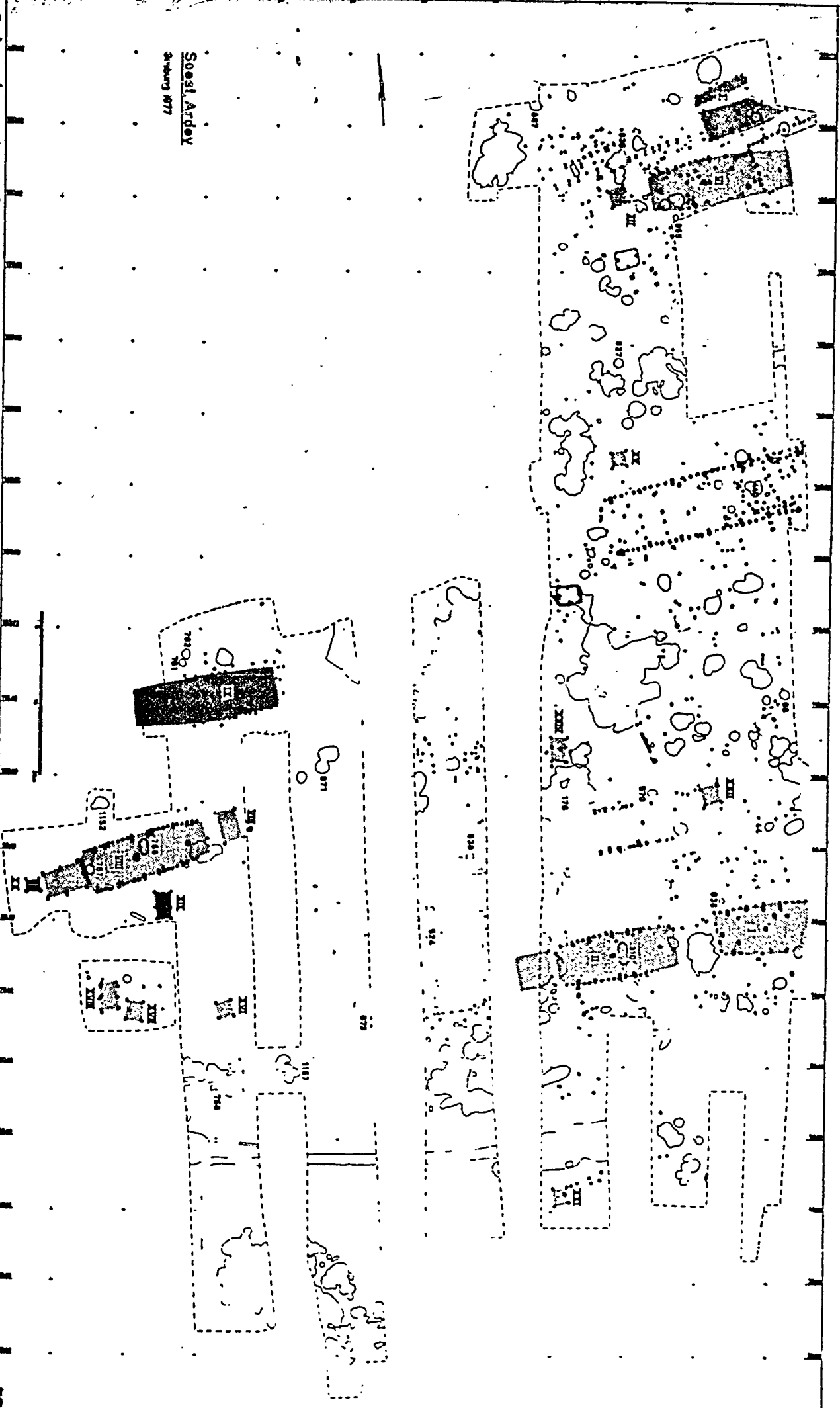
Soest, Ardi
 Grabung 1977

Grabungsplan mit

19/20

nder

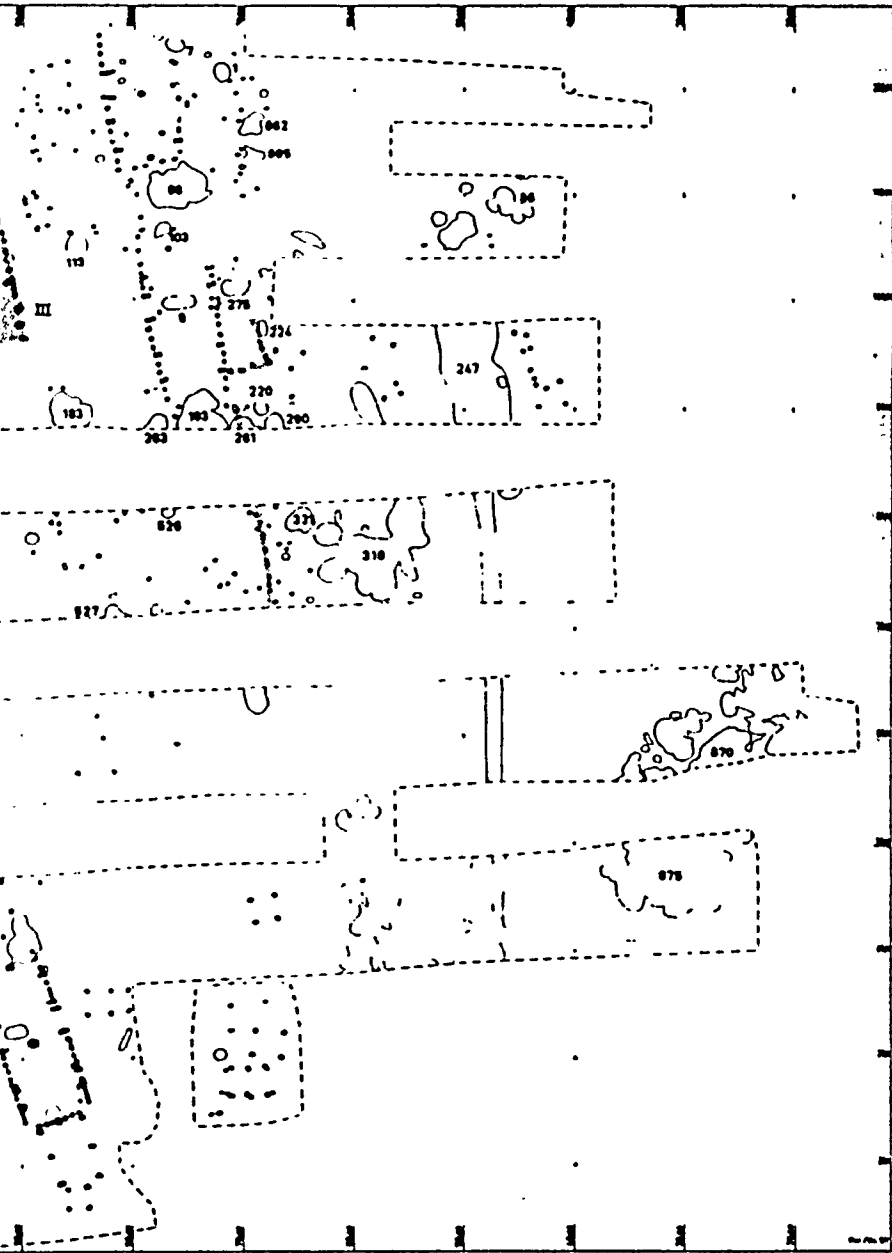
23



Soest, Ardey
 Grabung 1977

Grubungsplan mit hervorgehobener Bebauung der vorrömischen Eisenzeit (6. - 1. Jahrhundert v. Chr.)

Nekre
 „prim)
 tierte.
 20. Ja
 Das
 ster, c
 Jahre
 waren
 Zister
 drei M
 der O
 die In
 und d
 men v
 Fraue
 Seelso
 von I
 vent
 nach
 Mitgli
 zu urr
 besoni
 born
 sich d
 im Ja
 einer
 monia
 nicht
 monia
 enthal
 unters
 ziense



22. W
 23. V
 24. F.
 25. W
 26. al
 ri-
 M-
 te
 M
 N
 C
 27. C
 28. d

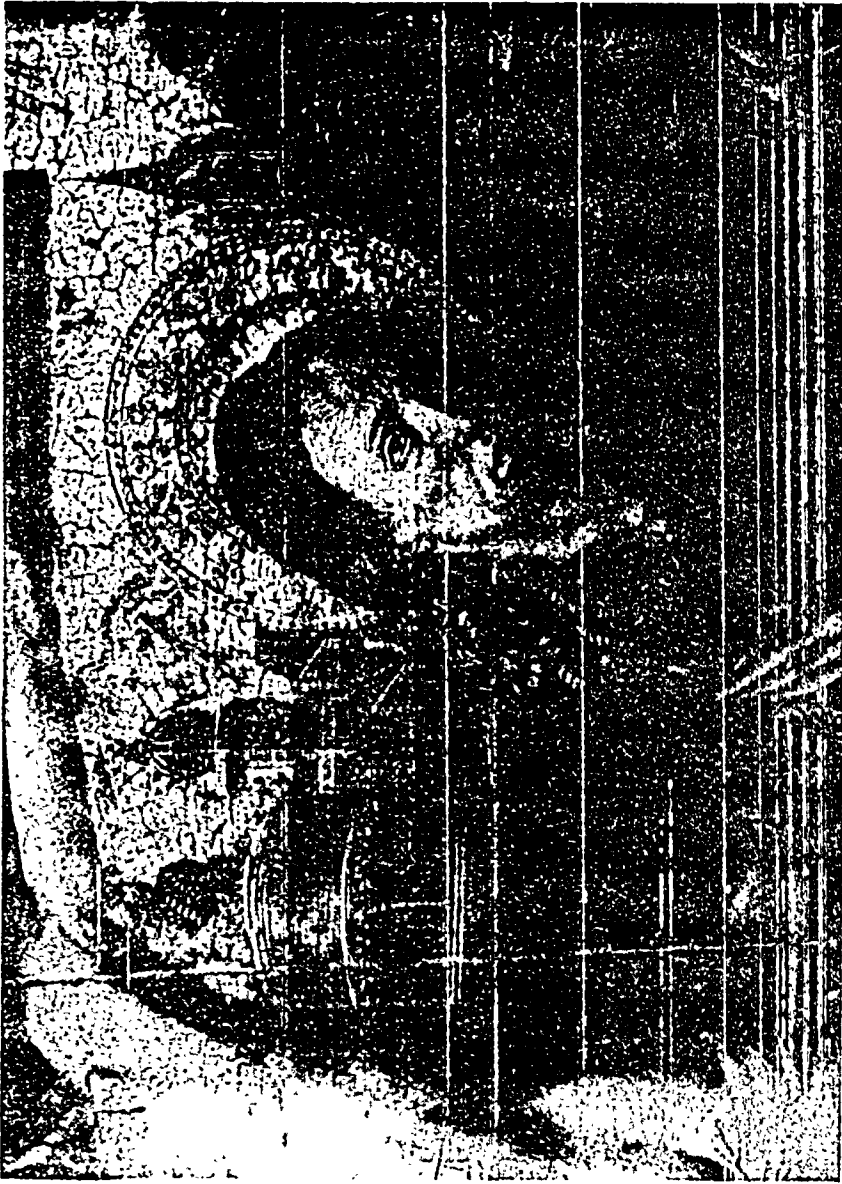
(t n. Chr.)



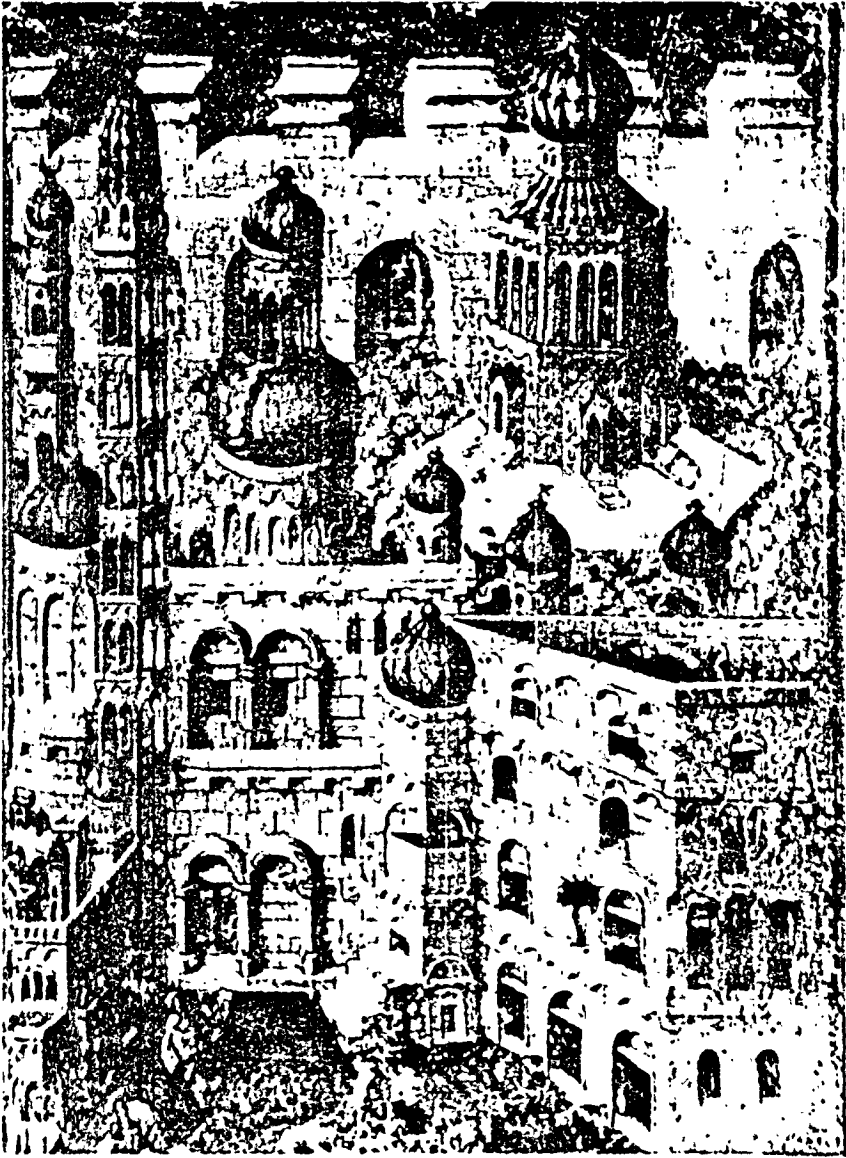
Siegel des Walter Vogt von Soest (aus dem Jahre 1241)



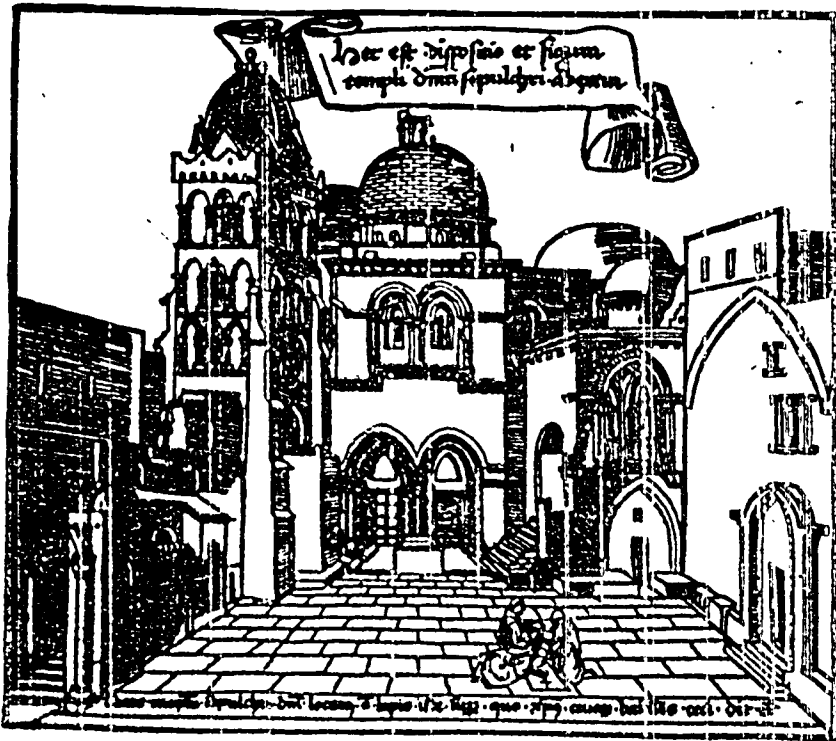
1 Christus am Kreuz, nach 1793, S. c. t. St. Patrocle (Foto Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster)



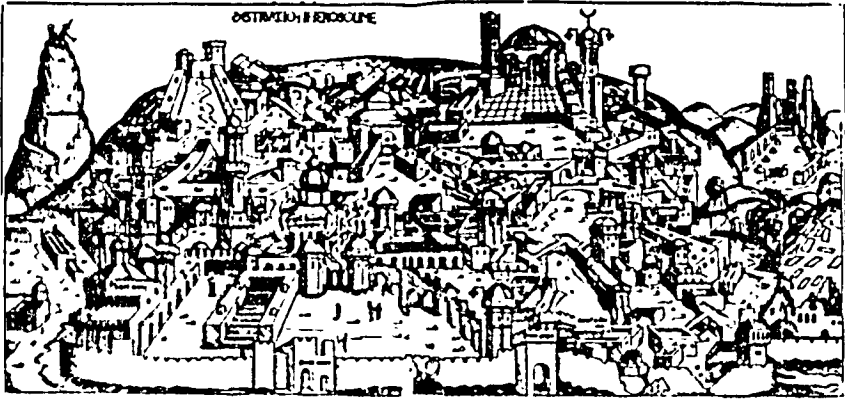
2 Ein Teil der Stadt Jerusalem, Ausschnitt von Abb. 1



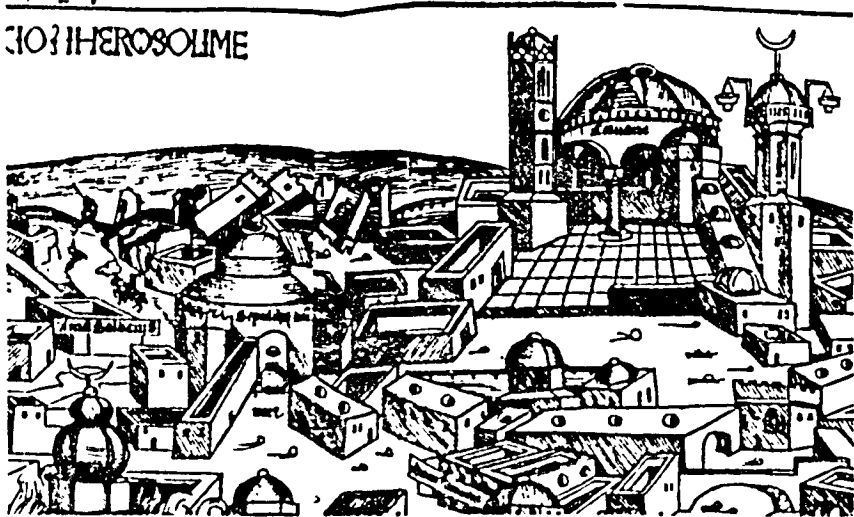
3 Jerusalem, Miniatur im Stundenbuch des Herzogs René von Anjou, um 1436; London, British Museum, ms Egerton 1070 fol 5 (mit Genehmigung des British Library Board)



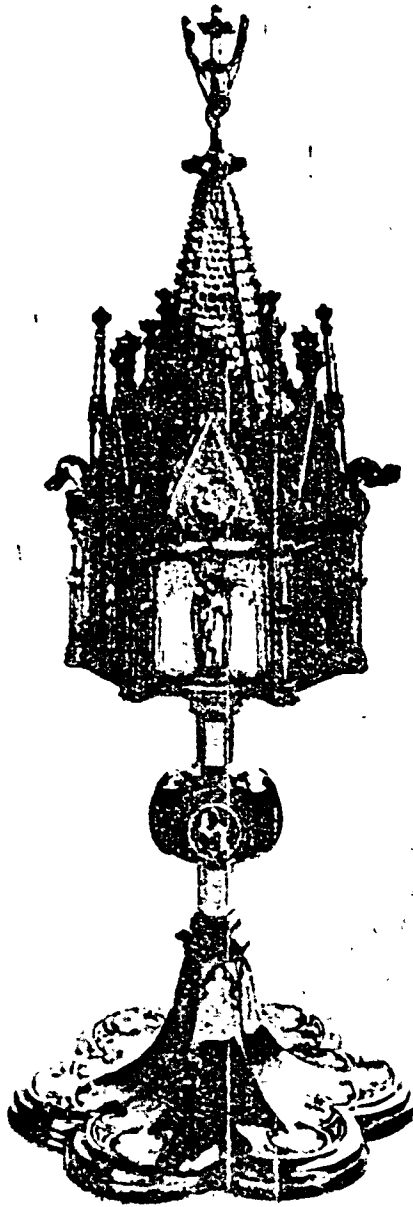
4 Die Kirche des Heiligen Grabes in: Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Mainz 1486



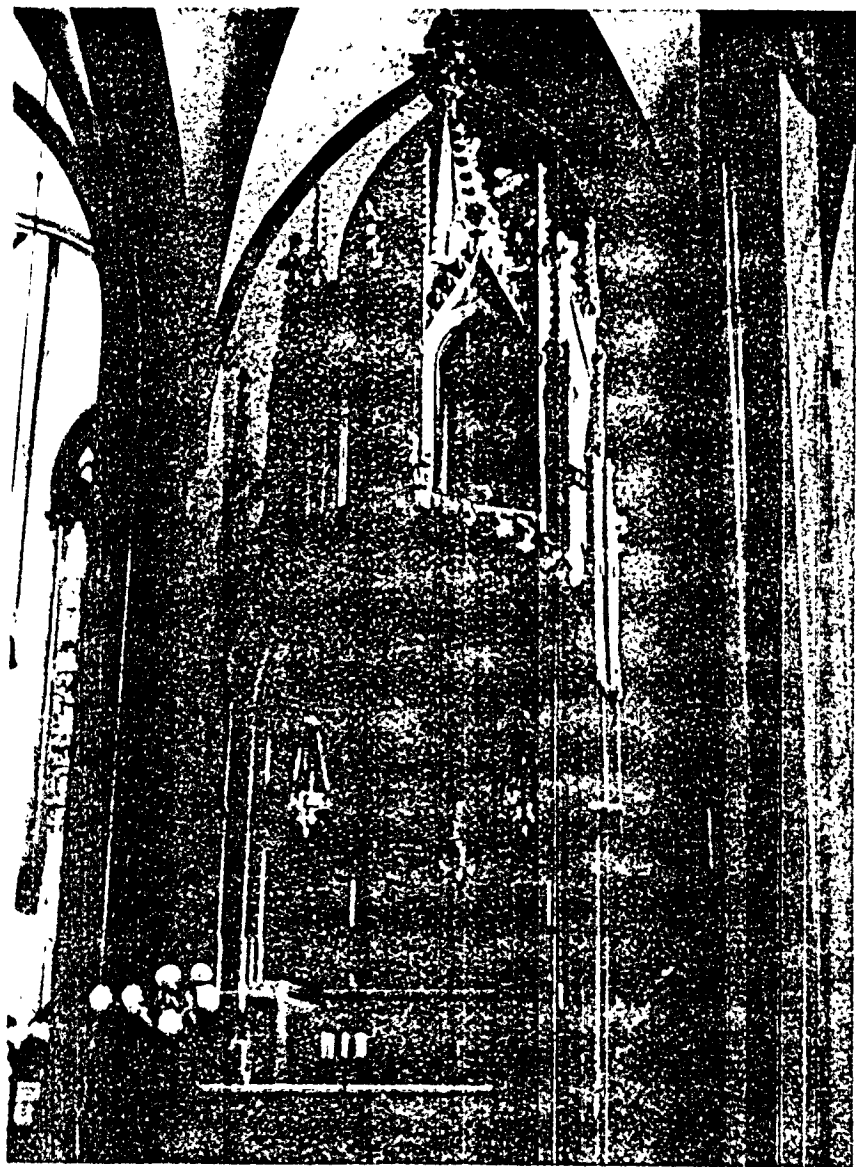
5 „Zerstörung Jerusalems“ in Hartmann Schedels Weltchronik, Nürnberg 1493



6 Grab Christi und „Calvarie“, zwei selbständige Gebäude, Ausschnitt von Abb. 5



7 Ziborium (Speisekelch), vergoldetes Silber, Mitte oder 2. Hälfte 14. Jh., Coesfeld, Si. Lamberti (Foto Eva Heuermann)



8 Stemerer Altarbauwerk von 1125, West St. Walburga (Foto des Verf.)

Christus am Kreuz, ein Gemälde in St. Patrokli zu Soest, und die Kirche des heiligen Grabes in Jerusalem

dazu Abb. S. 24-30

An der Westseite des südwestlichen Vierungspfeilers des Patroklidoms hängt seit der Restaurierung dieser Kirche ein Gemälde eines anonymen westfälischen Meisters: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (Abb. 1)¹. Maria schaut traurig vor sich hin, Johannes hält ein Buch unter dem Arm und neigt das Haupt betrübt zur Seite. Christus am Kreuz ist tot. Um den Kreuzfuß herum blühen Blumen, direkt vor dem Kreuz ist ein großer Nagel oder Keil in die Erde geschlagen. Hinter der Gruppe schließt eine niedrige Gartenmauer den Vorderschauplatz ab und darüber hinweg sieht man eine Landschaft mit Hügeln, Feldern, Bäumen und Wasser und jenseits des Wassers eine Stadt, die aus lauter Kirchen zu bestehen scheint, natürlich Jerusalem. Ein gepunzter Goldgrund mit spätmittelalterlichen Wolkenbändern, aus denen Lichtstrahlen hervorbrechen, bildet den Himmel. Maria und Johannes haben Heiligenscheine aus dem gleichen gepunzten Gold. Eine gotische Baldachinarchitektur wölbt sich in großem Bogen über die Szene. Aus dem Goldgrund läßt sich schließen, daß diese Tafel wahrscheinlich zur Innenseite eines Flügelaltars gehört hat; in diesem Fall muß sie das Mittelbild gewesen sein.

Über den Maler und die Datierung dieses Werkes sind die Kunsthistoriker sich noch nicht einig. J. B. Nordhoff² schrieb es im vorigen Jahrhundert Johann Koerbecke zu, der bekanntlich für mehrere westfälische Kirchen Altäre gemalt hat und 1491 hochbetagt in Münster starb. Später schreibt J. Sommer³, daß zwar der Körper Christi und die Hände von Maria und Johannes Einflüsse Koerbeckes verraten, die Köpfe aber eine „größere Wirklichkeitsnähe“ als jemals bei diesem Meister erröchen. Der Kopf Christi sei vom Liesborner Meister beeinflusst, aber dessen „wunder-

1 Diese Tafel befand sich ehemals im Marienhospital in Soest, später in der Nikolaikapelle; sie wurde 1954 im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte zu Münster restauriert. Eichenholz, 99 x 74 cm, allseitig beschnitten. — Vgl. Alfred Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, I, München 1964, Nr. 504.

2 *Bonner Jahrbücher* 87, 1889, S. 134.

3 J. Sommer, *Johann Koerbecke, der Meister des Marienfelder Altars von 1457. Westfalen*, S. Sonderheft, 1937, S. 52.

bare Weichheit“ fehle. Er datiert das Bild zwischen 1470 und 1480. Paul Pieper⁴ schreibt 1952, die Tafel sei „vielleicht ein Spätwerk des Meisters von Schöppingen, kaum später als 1460“, und fügt hinzu, der Einfluß der niederländischen Malerei sei in diesem Werk besonders deutlich. Hubertus Schwartz⁵ schließt sich 1955 der Ansicht Paul Piepers an. Theodor Rensing⁶ meint, die Tafel sei um 1470 in der Werkstatt des Meisters von Schöppingen entstanden. Alfred Stange⁷ zitiert in seinem „Kritisches Verzeichnis“ die Ansicht Paul Piepers.

Auf Grund der „Wirklichkeitsnähe“ und anderer stilistischer Elemente könnte man diese Tafel wohl auch später datieren, z. B. um 1500, aber Datierungen auf rein stilistischen Gründen bleiben immer hypothetisch. Man sollte, wenn irgend möglich, auch ikonographische Daten in die Beurteilung und Datierung alter Kunstwerke miteinbeziehen. Auf dem Soester Bild ist die Stadt Jerusalem architektonisch bemerkenswert (Abb. 2). Der polygonale Bau mit dem hohen spitzen Dach rechts von Johannes ist keine Kirche, wie man meinen könnte, sondern ein geheimnisvolles Monument, dessen fensterlose Wände mit Reliefs geschmückt sind. Die dem Betrachter zugekehrte Wand zeigt den gekreuzigten Christus zwischen Maria und Johannes, den zeitlosen Prototyp der Gruppe im Vordergrund. Jerusalem ist hier nicht die Stadt der historischen Kreuzigung, sondern die Stadt der ewigen Passion und der ewigen Auferstehung, die göttliche Stadt jenseits der historischen Zeit.

Denselben Gedanken drückt der große Rundbau mit dem Glockenturm zwischen Christus und Johannes aus. Er stellt die „Golgotha-Kirche“ in Jerusalem vor und zwar in der Form, in der sie in Hartmann Schedels Weltchronik dargestellt ist. Die Schedelsche Weltchronik, die 1493 von Anton Koberger in Nürnberg gedruckt wurde, muß dem Maler der Soester Kreuzigung bekannt gewesen sein, woraus sich schließen läßt, daß das Bild nicht vor 1493 gemalt sein kann. Um die Form und die Funktion dieses Gebäudes begreifen zu können, sind einige historische Kenntnisse erforderlich.

Im 4. Jahrhundert hatte Kaiser Konstantin über der Grabkammer, die nach christlicher Überlieferung das Grab Christi gewesen war, einen runden Kultbau im Stil der spätrömischen Mausoleen errichten lassen, der „Anastasis“, Auferstehung genannt wurde. Dieses Bauwerk war von außen schlicht und fensterlos, im Innern aber reich mit Marmor ausgestattet. Im

- 4 Nr. 106 des Katalogs zur Ausstellung „Westfälische Malerei der Spätgotik. 1440-1490“, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte zu Münster. Westfalen 30, 1952.
- 5 Hubertus Schwartz, Soest in seinen Denkmälern, Soest 1955-60, Bd. II S. 183, Bd. IV S. 262 (Abb.).
- 6 Theodor Rensing, Der Meister von Schöppingen, München 1959, S. 38, Abb. 72. - Dieser Meister war älter als Johann Koerbecke.
- 7 Vgl. Anm. 1.

Zentrum lag die Grabkammer in einem würfelförmigen Felsblock, dem Rest eines viel größeren Felsens, den man bis auf den Würfel abgeschlagen hatte. Darüber erhob sich ein Ziborium, ein Baldachin auf Säulen, wie man schon seit Jahrtausenden zumal im Orient über Gräber, Altäre, Königs Throne, heilige Brunnen u. dgl. baute, um ihre Göttlichkeit auszudrücken. Die Anastasis Konstantins bestand im Erdgeschoß aus einem großen Kreis von 12 Säulen und 8 Pfeilern, die durch Rundbogen miteinander verbunden waren, und um die herum ein Umgang lief. Darüber erhob sich nochmals ein Säulenkreis mit Arkaden und einer Galerie; und schließlich folgte in der Höhe ein zylindrischer Tambour, ursprünglich wohl mit Fenstern, später nur mit Blendfenstern im Innern, auf dem eine hölzerne Kuppel ruhte (Lichtweite ca. 21 m). Die Kuppel war ursprünglich wohl halbkugelig gewesen, später aber bekam sie die Form eines Kegelstumpfes mit einer großen runden Öffnung in der Mitte, durch die man den Himmel sehen konnte. Diese Öffnung war seit etwa dem 7. Jahrhundert die einzige Lichtquelle des Raumes, wie beim Pantheon in Rom. Südöstlich der Grabkammer außerhalb der Anastasis, aber auf demselben Plateau, lag ein fast 5 m hoher Felsen, der nach alter Überlieferung Golgotha war, und auf dem man ein Kreuz errichtet hatte⁸.

Als 1099 die Kreuzfahrer Jerusalem erobert hatten, erwies sich die Anastasis für die vielen Kreuzfahrer und Pilger als zu klein, und sie genügte auch den liturgischen Bedürfnissen nicht. Deshalb erweiterte man sie durch den Anbau einer romanischen Kirche, oder genauer, eines Querschiffs und eines Ostchores; die Anastasis lag im Westen an der Stelle, wo man das Langhaus der Kirche erwarten würde. In der Mitte des Querschiffs über der Vierung baute man eine steinerne Kuppel mit einer Laterne und einem Kreuz. Auf dem Bau standen folglich zwei Kuppeln nebeneinander: der große hölzerne Kegelstumpf mit dem Lichtloch über dem heiligen Grab und die runde Kuppel mit der Laterne über der Vierung. Der Eingang des Baus war ein doppeltes Portal an der südlichen Fassade des Querschiffs. Der Felsen Golgotha lag in dem Winkel zwischen dem südlichen Querschiff-Flügel und der Südwand des Chores. Man nahm ihn in die Kirche auf, indem man eine zweigeschossige Kapelle für ihn baute, gleichsam als Seitenschiff des Querschiffes. Im unteren Geschoß lag der Felsen mit einer kleinen Höhle, die das Grab Adams vorstellte, im Obergeschoß stand ein Altar genau über dem Gipfel des Felsens, wo das Kreuz gestanden hatte. Die obere Kapelle mit dem Altar war über zwei Treppen zu erreichen, eine innerhalb und eine außerhalb der Kirche. Die Außentreppe führte erst zu einem kleinen überkuppelten Vorraum, der an die Kirche angebaut war. Da die Golgothakapelle mehr Raum erforderte als anfangs geplant war,

⁸ Über die Anastasis: Clemens Kopp, Die heiligen Stätten der Evangelien, Regensburg 1959, S. 422-44, mit Literaturnachweis.

mußte die rechte der beiden Eingangspforten der Kirche zugemauert werden. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts fügte man westlich des Eingangs noch einen Glockenturm hinzu.

Die westeuropäischen Maler und Bildhauer kannten diesen komplizierten Bau lange Zeit nur von ungenauen Beschreibungen. Vieles wurde mißverstanden, Zusammenhänge fehlten, Proportionen blieben im ungewissen. Dennoch kannten die meisten Künstler einige wichtige Daten: das Lichtloch über dem Grab – die Vierungskuppel mit der Laterne – die doppelte Eingangspforte, deren rechte Hälfte vermauert war – zwei Fenster über dem Eingang – die Golgothakapelle östlich des Eingangs mit der Außentreppe und dem überkuppelten Vorraum – den Turm mit seinen vielen Stockwerken – und schließlich noch das merkwürdige Detail, daß an der Außenseite der Vierungskuppel eine Treppe emporführte.

Zu den schönsten Darstellungen dieses Bauwerkes aus dem späten Mittelalter gehört eine Miniatur im Stundenbuch des Herzogs René von Anjou, um 1436 (Abb. 3). Ganz unten erkennt man das doppelte Eingangsportal, dessen rechte Hälfte vermauert ist, darüber die beiden Fenster, dann die Vierungskuppel mit der Treppe und einer viel zu großen Laterne; rechts vom Eingang die Außentreppe zur Golgothakapelle, nur ist der Vorraum jetzt ein Turm geworden. Links vom Eingang steht der Glockenturm, mager und gerüstartig, als ob er aus Eisen wäre wie der Eiffelturm in Paris. Noch weiter nach links ist die Grabesrotunde dargestellt, nur viel zu klein und irrtümlicherweise mit Fenstern im Tambour; das Lichtloch, das in Wirklichkeit einen Durchmesser von 6 m hatte, sieht wie ein kleiner Schornstein aus. Dahinter erhebt sich ein Minarett mit einem Halbmond auf der Kuppel. Der große Zentralbau rechts oben auf dem Bild mit drei Eingängen auf einer polygonalen Ebene ist der Felsendom, den die Christen für den Tempel Salomos hielten, weil er auf dem alten Tempelplatz stand. Der islamische Halbmond auf der Kuppel konnte nach christlicher Ansicht auch das Zeichen des Judentums sein⁹.

Als man im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts Bücher drucken und mit Holzschnitten illustrieren konnte, wurde die Information über das Heilige Land erheblich besser, zumal als der Mainzer Domherr Bernhard von Breydenbach sein Buch „Peregrinatio in Terram Sanctam“ veröffentlicht hatte. Er war 1483–84 ins Heilige Land gepilgert und hatte in seinem Gefolge den Zeichner-Holzschneider Erhard Reuwich aus Utrecht mitgenommen. Sein Werk erschien 1486 in einer lateinischen und einer deutschen Aus-

- 9 Ausführliche Belege in: Enno Boeke, *Rondom het paradijsverhaal*, Wassenaar 1974, S. 104–158.
- 10 Erhard Reuwich – in der niederländischen Ausgabe „Eerhaert Rewich“ – hat die Illustrationen wohl nicht nur gezeichnet, sondern auch geschnitten. Er hat sie nach eigener Aussage „yn synem husz“ gedruckt. Sonst ist nichts über ihn bekannt. Die Hypothese, er sei mit dem Hausbuchmeister identisch, hat wenig Anerkennung gefunden.

gabe, 1488 in einer niederländischen, alle drei gedruckt von Erhard Reuwich¹⁰; wahrscheinlich in Zusammenarbeit mit dem Mainzer Drucker Peter Schöffler; 1488/89 erschien es in zwei verschiedenen französischen Übersetzungen bei konkurrierenden Druckern in Lyon, ebenfalls 1488 auf deutsch bei Anton Sorg in Augsburg mit nachgeschnittenen spiegelverkehrten Illustrationen; 1490 auf lateinisch bei Peter Drach in Speyer mit den Originalstöcken Reuwichs, 1498 auf spanisch bei Paul Hurus in Zaragoza, nochmals mit den Originalstöcken, die Erhard Reuwich verliehen hatte¹¹.

Reuwichs Wiedergabe der Kirche des heiligen Grabes ist erstaunlich exakt und objektiv, höchstens in den Proportionen etwas gotisiert (Abb. 4). Man sieht deutlich den doppelten Eingang mit der vermauerten rechten Tür; darüber die beiden Fenster, dann die ziemlich kleine steinerne Vierungskuppel, aber ohne Treppe – hat er sie übersehen oder war sie nicht mehr da? Die über dreihundert Jahre alte Laterne ist teilweise eingestürzt. Links vom Eingang steht der Glockenturm. Zwischen dem Turm und der Vierungskuppel ist noch gerade die Kuppel der Anastasis sichtbar. Rechts vom Eingang sieht man die Treppe zum Stockwerk der Golgothakapelle mit dem überkuppelten Vorraum in richtigen Proportionen. Der Vorhof der Kirche ist mit großen Steinplatten belegt. Der lateinische Text auf dem Unterrand des Bildes besagt, daß der Stein, auf dem Christus unter der Last des Kreuzes zusammenbrach, vor der Kirche erhalten ist. Drei Pilger legen sich über den Stein.

Breydenbachs und Reuwichs Buch wurde in ganz Westeuropa gelesen und bewundert, aber die Objektivität der Illustrationen wurde längst nicht immer erkannt. Zwar ließen viele Künstler sich von den Holzschnitten Reuwichs beeinflussen, aber es lag ihnen fern, sie einfach zu kopieren. Jeder änderte die architektonischen Formen nach Belieben und brachte seine eigenen Gedanken zum Ausdruck. Manchmal gab es berechtigten Zweifel. Als Hartmann Schedel in Nürnberg seine Weltchronik verfaßte und sie von Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff illustrieren ließ, war die Kirche des heiligen Grabes für ihn problematisch, wohl infolge eines Irrtums in Breydenbachs Text. Dort heißt es nämlich, der „berg Calvarie“ liege 700 Fuß vom heiligen Grabe entfernt¹². Diese Entfernung von

11 H.W. Davies, Bernhard von Breydenbach and his journey to the Holy Land 1483/84, London 1911, Neudruck Utrecht 1968. – Bernhard von Breydenbach, Die Reise ins Heilige Land; Übertragung in modernes Deutsch, Nachwort und Literaturhinweis von Elisabeth Geck, Wiesbaden 1961. – F. Geldner, Die deutschen Inkunabeldrucker, Stuttgart 1968–70, Bd. I S. 42 f., Ed. II S. 223, 226, 274, Abb. 88, 89, 108.

12 GW 5077, Kapitel: „Von den heyiligen stetten zu jherusalem“ (unpaginiert); Item der berg Caluarie vff dem vnser herr gecruzigt ist worden ist süben hundert schw verr von der statt des heiligen grabs.“ – In der lateinischen Version heißt es 700 pedes, in der niederländischen 700 voeten. (GW = Gesamtkatalog der Wiegendrucke)

über 200 m macht es unmöglich, daß das Grab und der Felsen im gleichen Gebäude liegen, obwohl Breydenbach hinzufügt, sie seien „unter eynem dach“. Der französische Übersetzer Nicole le Huen, der 1487 mit Breydenbachs Buch als Reiseführer nach Palästina gereist war und alles kontrolliert hatte, korrigiert den Fehler und schreibt, die Entfernung betrage „30 Schritte, ich habe es gemessen und nicht nur ich allein“¹³. Er hat recht: 30 (große) Schritte stimmt. Hartmann Schedel aber meinte, die Grabesrotunde und die Golgothakirche müßten zwei separate Gebäude sein. Auf dem Holzschnitt seiner Weltchronik „Die Zerstörung Jerusalems“ (Abb. 5) trägt der brennende Felsendom mit seinem Halbmond die Aufschrift „Templum Salominis“, rechts darüber sieht man die runde Anastasis mit der Aufschrift „Sepulchrum Domini“ und noch weiter nach rechts auf dem Gipfel eines Hügels einen größeren Rundbau mit der Aufschrift „Calvarie“, d. h. Golgotha (Abb. 6). Mit diesem Bild ist zwar die Zerstörung Jerusalems durch Nebukadnezar am Anfang des Babylonischen Exils gemeint, aber die christlichen Gebäude existieren schon. Dieser Anachronismus störte die Zeitgenossen nicht¹⁴.

Wir wollen uns die Gebäude auf diesem Holzschnitt noch etwas genauer ansehen. Die Anastasis ist ein fensterloser Zentralbau mit einer viel zu kleinen Kuppel und einem zu kleinen Lichtloch; der Tambour ist viel zu niedrig. Die Kirche „Calvarie“ auf dem Hügel, gleichfalls rund, hat einen so breiten doppelten Eingang bekommen, daß das ganze Gebäude wie ein riesiger Baldachin aussieht. Die große flache Kuppel, die nur aus Holz sein kann, hat ein Lichtloch und eine Treppe. Links neben diesem Bau steht ein Turm mit vier Stockwerken auf einem etwas breiteren Sockel, ungefähr wie Reuwich den Glockenturm darstellt. Im Innern der Kirche ist der Raum in zwei Stockwerke geteilt. Das untere sieht wie ein großes geschlossenes Podium aus und ist zugänglich durch eine niedrige Tür. In diesem Baukörper muß sich der Golgothafelsen mit dem Grab Adams befinden. Im Obergeschoß ist der Altar nicht sichtbar, wohl aber zwei kurze Säulen, die Gewölbe tragen. Der überkuppelte Anbau rechts ist deutlich als Ausgang zum Obergeschoß, gleichsam als Treppenturm dargestellt. Auftraggeber und Zeichner scheinen alle Details zusammen besprochen zu haben. Der Bau ist keine freie Künstlerphantasie, sondern ein Versuch, möglichst vielen Daten gerecht zu werden.

13 GW 5080, fol. d ii: „(le) mont caluaire... est loing du sepulchre de xxx pas. je lay mesuré et non pas moy seul“.

14 Sowohl in der lateinischen wie in der deutschen Ausgabe der Weltchronik (Hain 14508 resp. 14510) steht dieser Holzschnitt auf Blatt 63b-64a als Illustration zur Geschichte Nebukadnezars auf der Grenze des 4. und 5. Weltalters. Das 5. Weltalter beginnt beim Babylonischen Exil und endet bei der Geburt Christi.

• Kehren wir jetzt zu unserer Soester Kreuzigung zurück! Der Maler dieses Bildes hat den Holzschnitt der Schedelschen Weltchronik zum Ausgangspunkt für seine Golgothakirche gewählt. Bei ihm besteht das Gebäude aus einem völlig geschlossenen Unterbau als Fundament für einen großen offenen Raum (Abb. 2). Darüber folgt eine zylindrische Mauer, die von dünnen Säulen getragen wird und viele kleine Fenster hat. Die Säulen sind durch dekorative Rundbogenarkaden miteinander verbunden. Im Innern des Raumes sieht man nochmals zwei Säulen. Auf dem Dach steht ein schmaler Tambour mit einer kugelförmigen Kuppel, an der eine Treppe emporführt – der absolute Beweis, daß die Grabeskirche gemeint ist. Der Glockenturm ist nach rechts verschoben der Komposition des Bildes wegen; die Topographie der Gebäude ist sekundär. Auf den Kuppeln stehen Figuren im Stil der Zeit des Malers: auf dem Rundbau ein Mann mit einer Fahne, der auferstandene Christus, und auf dem Turm wahrscheinlich ein Engel. In der Schedelschen Weltchronik kommen sie nicht vor.

Der Soester Maler wollte auch das Grab Christi in sein Jerusalem aufnehmen. Im Unterschied zur Kirche Calvarie, für die es kein anderes Vorbild als den Holzschnitt der Weltchronik gab, konnte er für das Grab Christi aus vielen Vorbildern wählen. Während des ganzen Mittelalters wurde das „Heilige Grab“ überall in der christlichen Welt nachgebaut und nachgebildet, nicht nur als Kirche oder Kapelle, sondern auch als Altargerät aus Holz, Edelmetall oder Elfenbein¹⁵. Sollten doch die konsekrierten Hostien, die den Leib des toten Christus bedeuten, im heiligen Grabe aufbewahrt werden. Die magische Kraft dieses Grabes führte zur Auferstehung. Man schuf Pyxiden und Ziborien (Speisekelche) — man achte auf die doppelte Bedeutung des Wortes Ziborium — als Gräber Christi; auch die spätmittelalterlichen Sakramentshäuschen stellen das Grab Christi vor. Es gibt auch Reliquiare in der Form der Anastasis, zumal für Reliquien, die mit der Passion zusammenhängen, z. B. Partikel des heiligen Kreuzes. Solche Nachbildungen sind keine Kopien im heutigen Sinne des Wortes, denn sie sollten das Grab Christi nicht wiedergeben, sondern es symbolisch „sein“. Dafür genügte es, einige charakteristische Merkmale des wirklichen Grabes zu zeigen. Sie waren immer rund oder polygonal — d. h. Zentralbauten — mit einer Kuppel oder einem Zeltdach, oft mit einem Säulenkranz und Rundbogenarkaden im Innern, falls es Gebäude waren, oder mit Säulen und Rundbogennischen an der Außenseite, wenn es sich um Kleinkunst handelte. Das Innere konnte nach außen gekehrt werden. Da die 12 Säulen der Anastasis die 12 Apostel bedeuteten, konnten in den Nischen der Nachbildungen Apostelfiguren oder andere Heilige stehen (Abb. 7). Im späten Mittelalter wurden die Rundbogen oft durch Spitzbogen ersetzt und

¹⁵ Lexikon der christlichen Ikonographie (Kirschbaum) II, 1970, Stichwort „Grab, Heiliges“ (Verf.: A. Heimann-Schwarzweber), Sp. 182–92, mit Literaturhinweis.

wurden Wimperge, Fialen und andere Ornamente hinzugefügt. Das Dach oder der Deckel des Gebildes wurde hoch und spitz.

Welche Nachbildungen könnte unser Soester Maler am Ende des 15. Jahrhunderts gekannt haben? An erster Stelle natürlich die Drüggelter Kapelle 10 km südlich von Soest, ein schlichter zwölfekiger Zentralbau mit einem Kranz von 12 Säulen im Innern und mit nochmals 2 Säulen und 2 Pfeilern im Zentrum, wohl aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Diese Kapelle ist dem hl. Kreuz geweiht und entweder als Grab Christi gebaut worden oder nur oberflächlich der Anastasis nachgebildet; ersteres ist m. E. wahrscheinlicher¹⁶. Für den Soester Maler des 15. Jahrhunderts war sie aber zu primitiv. Seinem Geschmack entsprachen eher Hostienziborien in der Art des Coesfelder Exemplares des 14. Jahrhunderts (Abb. 7)¹⁷. Die Kuppel dieses Stückes ist ein sechseckiger Zentralbau mit Eckpfeilern, Wimpergen und Fialen, und in den Seitenfeldern Blendnischen mit Rundbogen, in denen Heiligenfiguren stehen; der Deckel ist ein hohes spitzes Zeltdach mit einer Kreuzblume, auf der das Coesfelder Gabelkruzifix steht. Vielleicht besaß eine der Soester Kirchen um 1500 einen ähnlichen Speisekelch; wir sind nicht genau unterrichtet. Ferner kannte der Maler natürlich das hölzerne Sakramentshäuschen (um 1420) im Hauptchor der Wiesenkirche in Soest, das im wesentlichen dieselbe Form hat und heute noch existiert¹⁸.

Das überzeugendste Vorbild aber für das Grab Christi auf dem Soester Gemälde ist das große steinerne Altarziborium in der Propsteikirche St. Walburga zu Werl (Abb. 8). Dort steht am Ostende des südlichen Seitenschiffes ein Altar mit einem wundertätigen Kreuz, überragt von einem riesigen Ziborium, das um 1420 gebaut sein könnte¹⁹. Es besteht aus einem

16 Fr. Benkert nimmt an, sie sei als Grab Christi beabsichtigt, in: Ein vermeintlicher Heidentempel Westfalens, Soest 1897 (bis heute noch immer die am besten begründete Studie über die Drüggelter Kapelle, nur mit zu später Datierung, nämlich 13. Jh.). – Gustaf Dalman, Das Grab Christi in Deutschland, Leipzig 1922, meint, die Drüggelter Kapelle sei nicht als heiliges Grab gebaut, aber wohl „durch die Grabesrotunde in Jerusalem in der Form bestimmt“. – Bernt Wübbecke schließt sich in seiner Broschüre „Begleiter durch die Körbecker Pfarrkirche und die Drüggelter Kapelle“ im wesentlichen der Ansicht Benkerts an. – Herrn Rektor Wübbecke herzlichen Dank für seine freundliche Hilfe! [Anm. d. Red.: Siehe auch Aufsatz v. W.-H. Deus in diesem Heft].

17 Kurt Fischer, Sakrale Goldschmiedekunst im Kreise Coesfeld, Coesfeld 1973, S. 39 f., Abb. 41–48.

18 Schwartz, a.a.O., Bd. III S. 115–16, Bd. IV S. 154 Abb. oben links, S. 232 Abb. rechts.

19 Datierung von Dorothea Kluge auf Grund der Wandmalerei hinter dem Kreuz, in: Gotische Wandmalerei in Westfalen, Münster 1959, S. 52 f. – Rudolf Preisung, Die Propsteikirche zur Hl. Walburga in Werl grüßt ihre Besucher, S. 7. – In beiden Werken Abbildungen der Wandmalerei. – Herrn Oberstudiendirektor Preisung herzlichen Dank für seine freundliche Hilfe!

gotischen Kreuzgewölbe auf vier Pfeilern, auf dem ein offener achteckiger kapellenartiger Bau mit spitzem Zeltdach ruht. Diese „Kapelle“ ist mit Wimpergen, Fialen und Krabben geschmückt, das Dach endet in einer wuchtigen doppelten Kreuzblume. In den großen offenen Spitzbogenfenstern haben ehemals Heiligenfiguren gestanden, deren Sockel noch vorhanden sind. An der Wand hinter dem Altar unter dem Kreuzgewölbe ist der gekreuzigte Christus zwischen Maria und Johannes dargestellt. Das Corpus Christi ist aus Holz, älter als das Ziborium, und trägt in der Mitte der Brust ein Stück Bergkristall, unter dem Reliquien aus dem Heiligen Land eingelassen waren. Es hängt an dem wundertätigen Kreuz. Maria und Johannes sind rechts und links an die Wand gemalt. Über dem Kreuz thront Gottvater mit der Taube des Hl. Geistes zwischen zwei Engeln, gleichfalls als Wandmalerei. Gottvater, die Taube und der gekreuzigte Christus bilden zusammen die Gruppe, die man Gnadenstuhl oder Not Gottes nennt. Dieses Ziborium ist einzigartig in Deutschland, anderswo aber, zumal in Italien, kommen Altarziborien vor, deren Oberbau gleichfalls die stilisierte Form der Anastasis hat²⁰. Durch diese Form wird der Altar darunter, der meistens Reliquien enthält, zur Grabkammer Christi²¹.

Die Soester Bürger unterhielten direkte Beziehungen zu dem Werler wundertätigen Kreuz. Es wurde jährlich am St.-Ulrichs-Tag (5. Juli) von den Leuten aus Werl in Prozession nach St. Patrokli in Soest getragen²²; ohne Zweifel begleiteten die Soester es auf dem Rückweg nach Werl. Alle Soester kannten das Werler Ziborium. Der Maler der Soester Kreuzigung hat den Sinn dieses Gebildes richtig verstanden. Er hat den Oberbau in vereinfachter Form als Grab Christi in sein Jerusalem gemalt. Wie die Schedelsche Weltchronik es ihn lehrte, hat er eine fensterlose Kapelle daraus gemacht; die Kreuzigungsgruppe aus Werl hat er als Relief an einer der Wände angebracht. Sein Gemälde ist kulturgeschichtlich von großem Wert, denn es beweist, daß Gebilde wie das Werler Ziborium, der Ccesfelder Speisekelch und das Sakramentshäuschen in der Wiesenkirche zu Soest in der Zeit um 1500 noch wirklich als Gräber Christi erkannt und

20 Joseph Braun S.J., *Der christliche Altar II*, München 1924, Taf. 161-67 (ohne Hinweis auf das Grab Christi). – Weiteres in meinem künftigen Artikel „Der romanische Vierungsturm des Hildesheimer Domes, das Steinbergische Turmreliquiar im Domschatz und das Grab Christi in Jerusalem“, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, wahrscheinlich 1979.

21 Solche stilisierten Formen, die nach unserem heutigen Empfinden der Grabesrotunde in Jerusalem kaum ähnlich sehen, dürfen natürlich nur dann als Grab Christi gedeutet werden, wenn es hinreichende Gründe gibt. Auf jeden Fall muß sich ein Altar, ein Reliquiar oder das Grab eines Heiligen unter oder in dem Gebilde befinden, oder es muß für Hostien bestimmt sein, oder als Kapelle auf einem Friedhof stehen.

22 Georg Wagner, *Volksfromme Kreuzverehrung in Westfalen*, Münster 1960, S. 137.

erlebt wurden. Da schriftliche Beweise fehlen, kann dieser ikonographische Beweis kaum überschätzt werden.

Wie schon bemerkt, hat der Soester Maler nicht das historische Jerusalem darstellen wollen, sondern die ewige Stadt des göttlichen Sohnes. Auf seinem Gemälde liegt sie jenseits eines Flusses; sie ist wirklich und figürlich die Stadt des Jenseits. Der Fluß würde in der griechischen Mythologie die Styx sein. Jerusalem aber wird nicht von einem Zerberus bewacht; es fahren friedliche Schiffe auf dem Wasser, und in der Stadtmauer befindet sich für Schiffer und Passagiere ein kleines Tor. An der rechten Seite des Bildes fehlt der Fluß. Die Trennung von Diesseits und Jenseits wird von der Gartenmauer übernommen. Die Kreuzigungsgruppe vor der Mauer soll von den Lebenden angebetet werden, die Landschaft hinter ihr ist für die Toten. Der Himmel dieser Landschaft ist aus reinem Gold. Der Maler, der die „wirklichkeitsnahen“ Figuren im Vordergrund malte, muß den Goldgrund, den die Tradition oder ein Auftraggeber von ihm verlangte, als altertümlich empfunden haben. Die Stadt in der Ferne mit dem goldenen Himmel wurde von selbst das Gottesreich. Dennoch bilden beide Teile eine harmonische Einheit. Leben und Tod sind nicht mehr getrennt. Auf den Schiffen in der Ferne fahren lebende Menschen, Christus hingegen vor der Mauer ist tot. Der Gegensatz zwischen Leben und Tod ist überwunden.

Dürfen wir aus der Nähe des Jenseits schließen, daß der Maler dieses Bildes ein älterer Mann war, der seinen Tod schon nahe spürte? Die westfälischen Kunsthistoriker sollten sich dieses schöne Bild noch einmal sehr gut ansehen. Vielleicht finden sie doch, wer es gemalt haben könnte.