

Kristin Dohmen

Hamanns Rittergrabmäler

Rezeption und Transformation
eines französischen Typus



Hamanns Rittergrabmäler
Rezeption und Transformation eines französischen Typus

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
am Fachbereich III
(Geschichte, Politikwissenschaft, Klassische Archäologie, Kunstgeschichte,
Ägyptologie, Papyrologie)

der Universität Trier

vorgelegt von

M.A. Kristin Dohmen
Auf dem Schildchen 21
52372 Kreuzau

Erster Berichterstatter: Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz
Zweiter Berichterstatter: Prof. Dr. Harald Olbrich

Trier, im Juli 2000

INHALT

I. Einführung	6
1. Aufgabenstellung und Zielsetzung	9
2. Die Forschungsgeschichte der Grabmalgruppe	15
2.1. Die Anfänge	15
2.1.1. Zäsur: Der kunstgeschichtswissenschaftliche Kontext	18
2.2. Richard Hamann und seine <i>Geschichte der Kunst</i>	25
2.2.1. <i>Die Elisabethkirche in Marburg und ihre künstlerische Nachfolge</i>	29
2.2.2. Kritik - Oskar Karpa	34
2.3. Schlußbemerkung und „stilgeschichtlicher Ausblick“	36
2.4. Tendenzen der neueren wissenschaftlichen Rezeption	38
II. Erster Teil: Kontextuelle Einbindung der Memorien in ihr historisches, topographisches und soziales Umfeld	40
1. Marburg: Die Landgrafentumben in St. Elisabeth	40
1.1. St. Elisabeth: Ordens-, Wallfahrts- und Begräbniskirche	40
1.2. Beginn einer Dynastie: Die Landgrafen von Hessen	47
1.3. Das Doppel- und Einzelgrabmal: Identifizierung und Ikonographie	50
1.4. Memoria und Liturgie	54
1.5. Zeitpunkt der Errichtung und potentieller Auftraggeber	58
1.6. Ein Muster der landgräflichen Kunstaufträge?	62
2. Cappenberg: Das „neue“ Stifterdenkmal der Prämonstratenser	66
2.1. Die Grafen von Cappenberg: Vita, Fundatio und Verehrung	68
2.2. Die Doppelgrablege des „heiligen“ Fundators in Ilbenstadt und Cappenberg	78
2.3. Datierung und Chronologie der Cappenberger Memorien	80
2.4. Topographie, Ikonographie und Lesbarkeit	87
2.5. Anlässe für die Errichtung des Stifterdenkmals	93

3. Bielefeld: Die Familientumba der Ravensberger	100
3.1. Die Ravensberger Grafen und die Fundatio des Kanonikerstifts <i>ad sanctam Mariam</i>	101
3.2. Stifterverhalten und Memorialsystem der Ravensberger	106
3.3. Liturgie und Totengedenken in St. Marien	110
3.4. Ikonographie und Lesbarkeit der Familientumba	112
3.5. Potentieller Auftraggeber und Zeitpunkt der Auftragsvergabe	118
4. Münstereifel: Das Grabmal des Herren von Bergheim	124
4.1. Die Herausbildung der Herrschaften Bergheim und Münstereifel	125
4.2. <i>Godefridus dominus in bergheim</i>	126
4.3. Die Dotation des Bergheimers an das Stift St. Chrysanthus und Daria	128
4.4. „Verortung“ und Ikonographie des Bergheim-Grabmals	131
4.5. Publikum, zeitgenössische Wahrnehmung und Lesbarkeit der Memorie	136
4.6. <i>terminus post quem</i> und Auftraggeber der Memorie	138
III. Zweiter Teil: Die kunstgeschichtliche Stellung der Grabmalgruppe in der Skulptur des 14. Jahrhunderts	142
1. Grabtypus und Ikonographie	142
1.1. Zur ikonographischen Sonderstellung der Gruppe	142
1.2. Rezeption und Transformation eines französischen Typus	145
1.3. Kontextuelle Nuancierung des Typus innerhalb der Gruppe	154
2. Stil und Form	160
2.1. Die stilistischen Zusammenhänge innerhalb der Gruppe	160
2.2. Hamanns Rittergrabmäler - Erzeugnisse der Kölner Dombauhütte ?	167
2.3. Ableitung und Definition des Stils	172
3. Werkstatt und Auftraggeber	182
3.1. Organisationsmodell des Werkstattbetriebes	182
3.2. Exkurs: Das Grabdenkmal als Auftragskunst: Realisierung und Organisationsformen im 14. Jahrhundert	186
3.3. Abschließende Betrachtung: Vermittlungsweg der Gräberwerkstatt	191

IV. Zusammenfassende Schlußbetrachtung	194
V. Quellen und Literatur	202
1. Verzeichnis der Siglen und Abkürzungen	202
2. Gedruckte Quellen	203
3. Unveröffentlichte Quellen / Archivalien	204
4. Literatur	204
VI. Abbildungsverzeichnis und - nachweis	224
1. Verzeichnis der Abbildungen	224
2. Nachweis der Abbildungen	238

I. Einführung

Aus der Vielfalt der deutschen Grabskulptur des 14. Jahrhunderts tritt eine homogene Gruppe figürlicher Grabmäler hervor, die in ihrer Einzigartigkeit ohne Nachfolge geblieben ist. Die Memorien befinden sich in Marburg, Cappenberg, Bielefeld und Münstereifel. Sie nehmen eine markante und aufschlussreiche Sonderstellung in der mittelalterlichen Sepulkralkunst ein: Markant deshalb, weil sie mit ihrem komplexen, jenseitsorientierten Motivschatz aus dem Rahmen der zeitgenössischen Grabmaltradition fallen und eine Gattungspremiere im Reich konstituieren, aufschlussreich, weil sie in ihrem künstlerischen und soziokulturellen Beziehungsreichtum von wegweisender Bedeutung sind. Die Grabmäler bilden einen prominenten, vielfach gewürdigten Werkkomplex der Kunstgeschichte des deutschen Mittelalters. Sie sind Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

Der Titel *Hamanns Rittergrabmäler. Rezeption und Transformation eines französischen Typus* bedarf einer Erläuterung. Richard Hamann, der nicht nur aufgrund seiner Marburger und Berliner Gründungen eine Institution der deutschen Kunstgeschichtswissenschaft ist, legte mit seiner Monographie *Die Elisabethkirche in Marburg und ihre künstlerische Nachfolge* 1929 der Kunstgeschichtsforschung das Standardwerk zu dieser Grabmalgruppe vor. Er unterzog die Denkmäler als Werkgruppe erstmalig einer methodisch vielseitig angelegten Untersuchung und schlug eine in eine wissenschaftliche Zukunft weisende Brücke von der stilgeschichtlichen Forschung seiner Zeit hin zur künftigen Grabmaldisziplin. Dieser Verdienst soll durch den Titel explizit hervorgehoben werden.

Der auf die gesamte Gruppe projizierte Terminus „Rittergrabmal“ ist - berücksichtigt man die von der Grabmalforschung aufgestellten Klassifikationsversuche, nach denen Grabmäler typologisch gegeneinander abgegrenzt werden - im Einzelfall nicht immer der treffenste. Er meint hier das assoziative Erscheinungsbild der Memorien und damit einhergehend die soziokulturellen Wurzeln dieses Grabmaltypus. Sie liegen in der französischen Hofkunst des frühen 14. Jahrhunderts, die als genuine Grabmalschöpfung das höfisch hochgotische Rittergrabmal in nahezu typologischer Uniformität hervorgebracht hatte.

Richard Hamann deckte dieses Abhängigkeitsverhältnis auf. Er bewertete die nordrhein-westfälischen und hessischen Grabmäler als bedeutende Ableger französischer Sepulkralkunst. Von diesem Ansatz aus offerierte er eine Theorie, die von größerer Tragweite für die Stilgeschichte sein sollte. Er vertrat die These, daß das Schulgut einer aus Paris emigrierten Gräberwerkstatt - ausgehend von diesen Grabmälern in Hessen, Westfalen und im Rheinland - stilprägend wirkte und eine der großen Kunstströmungen des 14. Jahrhunderts konstituierte. Hamanns kühne These konnte sich in ihren weitreichenden Grundgedanken zu Recht nicht durchsetzen. Seine typologischen und ikonographischen Untersuchungen zur Sepulkralkunst waren jedoch mehr als tragfähig. Der einzigartige Stellenwert der Grabmalgruppe war festgeschrieben, und der Blick nach Westen war unabwendbar. Dieser Ansatz soll unter dem Blickwinkel der *Rezeption und Transformation eines französischen Typus* erneut aufgegriffen und weitergeführt werden.

Ausgehend von der vorwissenschaftlichen Rezeption der Marburger Grabmäler, die im Zeichen der Inventarisierungstendenz bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzte, rückte die gesamte Grabmalgruppe zu Beginn des 20. Jahrhunderts ins Blickfeld der Kunstgeschichtsschreibung. Spannen wir den Bogen bis zur gegenwärtigen Forschungslage, so wird evident, daß eineinhalb Jahrhunderte wissenschaftlicher Rezeption an dieser Stelle nicht angemessen rezipiert werden können. Zu unterschiedlich sind die Ausgangspunkte, die Zielsetzungen und die methodischen Ansätze, als daß eine Vereinheitlichung der Auffassungen weder erzielbar noch erstrebenswert wäre. Die Grabmalgruppe im Spiegel der Forschung hat ihre eigene, wechselvolle und spannungsreiche Geschichte. Ihr ist eine isolierte Betrachtung gewidmet. Es wird zutage treten, was hier durch eine äußerst periphere Skizzierung der Forschungslage nur angedeutet werden kann: nämlich wie gering unsere Kenntnisse über „Hamanns Rittergrabmäler“ nach wie vor sind. Die ältere stilgeschichtliche Forschung sieht die Grabmäler als Materialbasis an, um ein Gesamtbild der Kunst des 14. Jahrhunderts zu entwerfen. Als vermeintlich sicher datierbare Werke dienen sie als Grundstock zur Illustration des Entwicklungsverlaufs der Plastik und sind somit in einem Bezugssystem untergebracht, das dem „Kennwort“ des Stils unterliegt. Die jüngere Forschung bespricht die Grabmäler im Rahmen der zur Kunstgattung Grabdenkmal aufgestellten Klassifikationsschemata. Stilerörterungen stehen außerhalb des Fragenkataloges. Meist aus ihrem kollektiven Werkgruppenstatus gelöst, sind die Grabmäler vorwiegend in übergreifende typologisierende Standardwerke zu Grabdenkmalsformen, aber auch in kunstgeographisch und zeitlich begrenzte Studien zum sepulkralen Bestand einer Region aufgenommen. „Hamanns Rittergrabmäler“ erscheinen als Paradigmata für den französischen Einfluß in der Grabplastik der Reichsgebiete.

Mit diesen beiden Positionen sind die Pole wissenschaftlicher Rezeption der Grabmalgruppe abgesteckt. Die bewußt getroffene Zweiteilung in jüngere und ältere Forschung verdeutlicht bereits die Verlagerung des Forschungsansatzes und die Diskrepanz in der Zielsetzung. Es kam nie zu einem abgerundeten Gesamtbild der Grabmalgruppe, das allen aufgeworfenen Fragen gerecht wird. Dies liegt zum einen daran, daß jeweils nur mit einseitigen methodischen Ansätzen operiert wurde, die naturgemäß keinen umfassenden Erklärungswert liefern können. Zum anderen kam den Marburger Grabmälern immer schon ein Forschungsprestige zu, das den übrigen Denkmälern ihre Eigenwertigkeit nahm. An den Marburger Exemplaren aufgestellte Muster wurden gleichermaßen auf die gesamte Gruppe projiziert. Der zentrale Grund ist aber, daß die Entstehungsbedingungen der Grabmäler völlig im Dunkeln liegen. Bei der Diskussion um „Hamanns Rittergrabmäler“ sind eine ganze Reihe grundbedeutender Gesichtspunkte noch nicht berücksichtigt worden. Sie werden in dem folgenden Kapitel in ihrer Relevanz umfassend erörtert. An dieser Stelle soll vielmehr das Untersuchungsfeld der Studie global abgesteckt werden.

Der Schlüssel zu einem erweiterten Erkenntnisstand liegt in einem funktionsgeschichtlichen Ansatz. Dies bedeutet, das jeweilige Grabdenkmal als einzigartiges Zeichen der Sorge für den Verstorbenen zu betrachten und unter diesem Aspekt das Milieu zu erhellen, aus dessen Rahmen heraus seine Errichtung erfolgte. Die jüngsten Stellungnahmen zu „Hamanns Rittergrabmälern“ bekräftigen implizit, daß dieser Ansatz

ein dringendes Desiderat ist.¹ Überdies fordert das durchweg positive, bislang unpublizierte Quellenmaterial geradezu zu einer kontextuellen Einbindung der Memorien auf. Erst wenn die spezifischen Entstehungsbedingungen und die Funktionen jeder Memorie geklärt sind, können die weiteren, bisher ungeklärten Fragen zu „Hamanns Rittergrabmälern“ aufgegriffen werden. Diese betreffen in erster Linie die künstlerischen Wechselbeziehungen der Memorien, damit einhergehend die Datierungsproblematik und Chronologie der Werkgruppe. Zu der methodologischen Vielseitigkeit des Untersuchungsfeldes „Grabdenkmal“ gehören nach wie vor die älteren, dominant stilkritischen Fragestellungen, zumal sie hier die bestmöglichen Ansätze bieten, die Werkzusammenhänge zu klären. Gerade Stilanalyse ist ein Forschungsbereich, der in der gegenwärtigen Kunstwissenschaft oft gar nicht mehr berücksichtigt wird, da einerseits mit pointierten Fragestellungen Einzelaspekte des Untersuchungsobjektes hervorgehoben werden und weil andererseits die Annahme besteht, daß alle wichtigen Zuschreibungs- und Stilprobleme bereits gelöst wären. Insbesondere in diesem Bereich ist der Forschungsstand unabgeschlossen. Sind die künstlerischen Zusammenhänge der Memorien chronologisch entschlüsselt, so eröffnet sich ein weiteres, bisher nicht betretenes Untersuchungsfeld. Dieses führt einerseits zu den außerkünstlerischen Wechselbeziehungen der Auftraggeberschichten, andererseits zu der doch zwingenden Frage, warum punktuell in diesem Milieu diese „andersartige“ Grabskulptur wirksam wurde. Zwangsläufig werden diese Aspekte zu dem grundlegenden funktionsgeschichtlichen Ansatz zurückführen.

Die vorliegende Untersuchung zu „Hamanns Rittergrabmälern“ versteht sich als ein Baustein in der Forschungsproblematik. Die ins wissenschaftliche Abseits geratenen Fragestellungen der älteren Forschung werden mit neuen, interdisziplinären Ansätzen aus der kunstgeschichtlichen Mediävistik der 1990er Jahre sowie mit Grundlagenforschung und Quellenauswertung zusammenführt. Ziel ist, mit einem weiteren Horizont von Kontexten zu einem dezidierten Gesamtbild dieses kunsthistorisch bedeutenden Werkkomplexes zu gelangen. Mit dieser Studie zu einer Grabdenkmalgruppe, welche die Verknüpfung eschatologisch-memorialer und höfisch-repräsentativer Inhalte einzigartig präsentiert, soll ferner ein Beitrag zur Grabmalforschung geliefert werden, der das Spektrum an Funktionen, Bedeutungen und Zusammenhängen mittelalterlicher Memorialbilder erweitert.

¹ U. Pütz 1993, 287 f. - H.P. Hilger 1993, 243. - G. Böhm 1993, 119 f. - W. Geis 2000, 400 f.

1. Aufgabenstellung und Zielsetzung

Die Forschungsgeschichte der Grabmalgruppe dient als Einführung in die Thematik (1.2.). Ihr ist aus mehreren Gründen eine isolierte Betrachtung gewidmet. Zum einen gibt es bislang keine zufriedenstellende Übersicht, zum anderen soll ein inhaltliches Gesamtbild von der Diskussion vermittelt werden. Darüber hinaus geht es jedoch vor allem darum, die Forschungsgeschichte problemorientiert darzustellen, und den Weg, den sie zurückgelegt hat, zu überdenken. Methodische Ansätze und Zielsetzungen verschieben sich mit der Entwicklung der wissenschaftlichen Disziplin. Da die fachinterne Entwicklung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die relevantesten Schritte macht, sich aber auch dementsprechend problembehaftet darstellt, ist der älteren Rezeptionsgeschichte eine differenziertere Betrachtung gewidmet, die über eine Skizzierung der Forschungslage hinausgeht.

Die objektbezogene Untersuchung ist in zwei Hauptbereiche unterteilt. Der erste Teil (Kapitel II) behandelt die Grabdenkmäler zunächst ausschließlich als Einzelwerke. Die isolierte Betrachtung der jeweiligen Memorie und ihre Einbindung in den spezifischen historischen, lokalen und sozialen Kontext soll das komplexe Umfeld erhellen, aus dessen Rahmen heraus die Errichtung erfolgte. Vier wesentliche Bereiche werden an jedem Grabmal untersucht, die ich mit den folgenden Stichworten knapp umschreiben möchte und im folgenden erläutern werde: 1.) der biographisch-genealogische Aspekt; 2.) der kirchenrechtlich-ortsspezifische Kontext; 3.) der zeitlich-historische Kontext; 4.) die Memorialfunktionen. Im erweiterten Rahmen dieser von Fall zu Fall unterschiedlich stark nuancierten Bereiche soll versucht werden, die Funktion und Bedeutung sowie den Errichtungszeitpunkt und -anlass jeder Grabmemorie zu bestimmen.

Der biographisch-genealogische Aspekt betrifft den „Grabinhaber“. Sein Wirkungskreis auf das lokale Zeitgeschehen wird rekonstruiert, soweit dieser Aspekt für die Betrachtung der Grablege und des Grabmals aufschlußreich ist. Hohe Geburt und materielle Gaben waren die Voraussetzungen, eine Grablege in geweihtem Territorium zu erhalten. Während der hohe Adel danach strebte, aufgrund des hohen liturgischen Standards möglichst in einer Kloster- oder Stiftskirche beigesetzt zu werden, waren Angehörige des niederen Adels darauf verwiesen, in den ihnen als Eigenkirchenherren gehörenden Pfarrkirchen ihre Ruhestätte zu suchen.² Die soziale und genealogische Einbindung der Verstorbenen ist ein relevanter Aspekt sowohl für die Wahl ihrer Grablegen als auch für das Verständnis ihrer Grabmäler.

Der kirchenrechtlich-ortsspezifische Kontext ist mit dem vorherigen eng verknüpft. Er fragt nach dem Zusammenhang zwischen dem Ort der Grablege und dem Bestatteten. Das Privileg, in einer Kirche bestattet zu werden, war mit einer Stiftung oder Schenkung verbunden, die allgemein formuliert die Grundausstattung einer geistlichen Gemeinschaft betraf. Das kirchliche Recht räumte dem *fundator*, dem Kirchengründer, unter den Wohltätern allgemeiner Art eine Sonderstellung ein. Für die Inanspruchnahme des Titels *fundator* hatte der Stifter zumindest eine der folgenden Bedingungen zu erfüllen: 1.) die Übertragung des Grundstückes und/oder die Errichtung

² B. Schwinekörper 1988, 491-539, hier 493 ff.

des Kirchengebäudes; 2.) eine materielle Zuwendung zur Ausstattung und zum Unterhalt der geistlichen Gemeinschaft. In der Regel wurde als *fundator* jedoch der Kirchengründer und Stifter des *fundus* verstanden, der zugleich als *patronus* die Pflicht hatte, den Schutz der Gemeinschaft und ihrer Rechte zu übernehmen.³ Dem Gründer, dem man die Grundlage für das geistliche Leben verdankte, waren in der Laienrangliste intensive liturgische Handlungen und vor allem die Bestattung an einer zentralen Stelle vorbehalten. Spätestens seit dem 12. Jahrhundert war das Anrecht des Fundators beziehungsweise der Gründerfamilie auf eine Bestattung in ihrer Stiftung etabliert. Davon zeugt die hohe Anzahl der Dynasten- bzw. Hausklöster, die zu diesem Zweck errichtet wurden. Bis in das Hochmittelalter hinein bildete der Hochadel - neben den hohen geistlichen und weltlichen Potentaten - die „grabmalberechtigte“ Gesellschaftsschicht. Mit dem 14. Jahrhundert weitete sich der Kreis der berechtigten Personengruppen auf das Bürgertum aus. Die Voraussetzung war ein Beitrag zur Grundausrüstung der Institution. Die Schenkungsformen konnten unterschiedlichste Formen annehmen, von karitativen Leistungen bis zu höchst materiellen Zuwendungen. Geistliche Gemeinschaften räumten zuweilen besonderen Wohltätern dieser Art einen dem *fundator* gleichkommenden Status ein.⁴

Der Anreiz solcher Stiftungen bestand darin, in das liturgische Gebetsgedenken einer geistlichen Gemeinschaft aufgenommen zu werden und somit Vorsorge für das Seelenheil zu treffen. An den Stiftungszweck war die Vorstellung von der Fürbitte als Gegengabe geknüpft, die als spirituelle Leistung mit der materiellen austauschbar war und über den Tod hinaus ihre Verpflichtungskraft behielt. Die Aufnahme in das liturgische Gebetsdenken stellte daher eine Art Lebensversicherung für das Jenseits dar. Die Institutionen hatten ein nicht zu gering veranschlagendes Interesse daran, dem Wunsch nach einer Grablege entgegenzukommen, weil daraus materielle Vorteile erwuchsen.⁵ In diesem Sachverhalt zeichnet sich der grundsätzliche Zusammenhang zwischen dem Stifter, seinem Grabmal und dem „Grabhüter“ ab, der wiederum in seiner spezifischen Bindungskraft sehr unterschiedlich sein kann.

So repräsentieren die Cappenberger Grafen aufgrund ihrer zahlreichen Klostergründungen Fundatoren allerersten Ranges, die, wie die tradierten Gründungslegenden berichten, auch nach ihrem Tod mit überirdischer Macht als heilige Schutzherrn für ihre Gründungen wirken. Ein kontinuierliches, großangelegtes Memorialsystem konzipiert die Bielefelder Familie in ihrer gegründeten Stiftskirche, so daß sich die Bindung zwischen der Gründerfamilie und ihrem Hauskloster zunehmend enger schnürt. In Marburg bestimmen andere komplexe Konstituenten, die sich auf das Erbe der Familienheiligen stützen, den Zusammenhang zwischen den Verstorbenen und dem Ort ihrer Grablege. In Münstereifel deutet eine posthum ausgestellte Urkunde darauf hin, daß sich der Bedachte als herausragender Förderer einer besonders kultreichen Stätte der seinem Herrschaftsbereich inkorporierten Stiftskirche erwies. Die Vorschau verdeutlicht bereits, daß der spezifische Zusammenhang zwischen Ort und Person von elementarer Bedeutung für die Betrachtung des Grabdenkmals sein wird.

³ Zur kirchenrechtlichen Definition des Begriffs *fundator*: C. Sauer 1993, 26-32.

⁴ Vgl. allgemein C. Sauer 1993, 26-32. - B. Schwinekörper 1988, 491-539. Zu den vielfältigen Formen des Stiftungsgutes: U. Bergmann 1985, 117-148. - K. Schmid 1985, 51-73. - G. Jaritz 1980, 57-81.

⁵ O.G. Oexle 1976, 70-95. - K. Schmid 1985, 51-73.

Der zeitlich-historische Kontext betrifft die familiengeschichtliche und/oder klostergeschichtliche Situation, in der die Errichtung des jeweiligen Grabmals erfolgte, sowie die lokalgeschichtlichen Ereignisse, die auf die Bestellung Einfluß nahmen. Die Rekonstruktion dieser Entstehungsbedingungen, die den Auftrag zur Anfertigung eines Grabmals auslösten oder auch nur begleiteten, ist relevant für die Frage nach der Bedeutung und Funktion des Grabmals. Diese geht in nicht seltenen Fällen über die vordergründige Bedeutungsebene des Totengedenkens hinaus. So fasste Manfred Wolf Mosel beispielsweise in seiner Untersuchung zu Grabplatten des 12. und 13. Jahrhunderts die Entstehungsmotive in drei Sachverhalte zusammen:⁶

1.) Grabmonumente, deren Entstehung von kirchenpolitischen oder reichspolitischen Interessen mitbestimmt wurden; 2.) Grabmonumente, die zur Initiation einer kultischen Handlung, oft auch aus wirtschaftlichen Gründen, errichtet wurden; 3.) Grabmäler mit verstärktem Denkmalcharakter zu repräsentativen Zwecken. Solche zunächst widersprüchlich erscheinenden Bedeutungen sollten in dem Fragenkatalog, was Grabmäler über das Totengedenken hinaus leisten können, mit berücksichtigt werden. Vor allem in Cappenberg dürfen wir ein erweitertes Interesse an der Errichtung des Stifterdenkmals annehmen, da einerseits die Todesdaten der Verstorbenen weit zurückliegen, andererseits bereits ein aufwendiges Gründergrabmal existiert. In einigen wenigen Untersuchungen⁷ wurden die möglichen Auslöser für nachträgliche Anschaffungen von Fundatorendenkmälern rekonstruiert. Sie wurden mit einer Krise oder Reform der geistlichen Gemeinschaft oder auch mit der Konkurrenz zu benachbarten Klöstern in Zusammenhang gebracht. Die mit der Gründermemorie verfolgten Absichten können sich von einer allgemein repräsentativen bis hin zu einer konkret rechtssichernden oder wirtschaftlichen Funktion erstrecken. Die spezifischen Anlässe und Funktionen lassen sich nur kontextuell erschließen.

In Marburg, Bielefeld und Münstereifel ist verstärkt nach der familiengeschichtlichen Situation und nach den lokalgeschichtlichen Ereignissen zu fragen, die den Auftrag des jeweiligen Grabmonuments mitbestimmten. Diese sehr spezifische Betrachtung beinhaltet zugleich Überlegungen zum potentiellen Auftraggeber und zum Errichtungszeitpunkt der Memorie. Das Bedürfnis des hohen Adels, auch im Tode mit den Vorfahren und Nachkommen gemeinsam zu ruhen, ist wiederholt mit dem dynastischen Selbstverständnis und Familienbewußtsein erklärt worden.⁸ Doch sollte mit berücksichtigt werden, daß Familiengrablagen sichtbarer Ausdruck der mittelalterlichen Solidaritätsgemeinschaft zwischen Lebenden und Toten sind.⁹ Die kirchliche Institution fungiert als Vermittler und Verwalter des familiären Totengedenkens. Auch in diesem Kontext werden Ort und Familie zu untersuchen sein.

⁶ M.W. Mosel 1970.

⁷ Neben M.W. Mosel 1970 und C. Sauer 1993, 128-149, sind vor allem E. Schubert 1987, 211-243, und R. Neumüllers-Klausers 1978, 27-45, zu nennen.

⁸ So vor allem H. Patze 1964. - K. Schmid 1968 und 1983. - G. Althoff 1984.

⁹ Die Familie stellt den natürlichen Heilsverband dar, der den Hinterbliebenen in christlicher Nächstenliebe verpflichtet, das Seelenheil seiner verstorbenen Angehörigen fürbittend zu begünstigen. Auf der Vorstellung, daß die Verstorbenen rückwirkend auch fürbittenden Einfluß auf das künftige Schicksal der Lebenden nehmen, basiert ein füreinander einsehender Generationsvertrag. Eines der grundlegenden Werke zur Solidaritätsgemeinschaft zwischen Lebenden und Toten hat die ‚Freiburger Schule‘ mit dem Sammelband *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet* 1985 vorgelegt.

Ist das Umfeld erhellt, aus dessen Rahmen heraus das Grabdenkmal errichtet wurde, so ist abschließend nach den Memorialfunktionen des Monuments zu fragen. Memoria als bewußt vollzogene Vergegenwärtigung des Abwesenden oder des Vergangenen, also der Vorgang des Gedenkens, ist in ihren unterschiedlichen Formen zu untersuchen. Diese definiert Otto Gerhard Oexle wie folgt:¹⁰ 1.) die liturgische Memoria als das kirchlich institutionalisierte Totengedenken, welches in Form der Gebetsleistungen zum Seelenheil des Bedachten beiträgt; 2.) die historische Memoria als die Vergegenwärtigung vergangener Taten und Ereignisse, die für das Wissen um die Geschichte einer Person oder Gemeinschaft steht; 3.) die soziale Memoria als die persönliche, kognitive und emotionale Vergegenwärtigung physisch abwesender Personen. Grundlegend für das Verständnis der mittelalterlichen Memoria ist eine von der heutigen Auffassung abweichende Vorstellung vom Status des Toten, nach welcher die Persönlichkeit des Verstorbenen in allen zu Lebzeiten eingegangenen rechtlichen und sozialen Beziehungen weiterexistiert. Diesen Status bezeichnet Oexle prägnant als die „Gegenwart der Toten“.¹¹

Ein gesonderter Aspekt wird die liturgische Form der Memoria sein, d.h. das Eingebundensein der Grabdenkmäler in das Gebetsdenken der jeweiligen Gemeinschaft. Typische Leistungen der liturgischen Memoria umfassten das feierliche Begehen des Anniversartages, die Feier von Seelenmessen wie auch karitative Armenspeisungen. Erst der regelmäßige Vollzug des liturgischen Totengedenkens komplettierte die Jenseitsfürsorge, trug zum Seelenheil des Bedachten bei und führte zum Eingang ins Paradies. Das Bestreben, liturgische Memoria zu „erkaufen“ und dauerhaft institutionell zu verankern, stellt sich im Hinblick auf die desperaten Möglichkeiten, das Schicksal im Jenseits zu beeinflussen, als folgerichtiges Handeln dar. In Form von Seelgerätstiftungen und Memorieneinrichtungen tradierte Vorsorgemaßnahmen liegen auch für unsere „Grabinhaber“ und ihre Familien vor. Die insgesamt aussagekräftige Quellenbasis gibt uns einen Einblick in den ortsspezifischen Vollzug des liturgischen Totengedenkens und vereinzelt ein sehr konkretes Bild über die an den Grabmälern vollzogenen Handlungen.

Neben der liturgischen Memoria, die in Quantität und Qualität durch entsprechende Seelgerätstiftungen fixierbar war, kam dem individuellen und spontanen Gebetsdenken der Hinterbliebenen und Gläubigen ein ebenso zentraler Stellenwert zu. Die Relevanz des mittelalterlichen Totengedenkens basiert auf der Auffassung, daß die Lebenden als letzte Instanz auf das Schicksal der Seelen Einfluß nehmen. Jedes einzelne Fürbittgebet galt als wirkungsvolle Beihilfe, die für den Verstorbenen zu seinem Seelenheil geleistet werden konnte. Aus der Sicht des Seelenheilspenders war das stellvertretene Fürbittgebet keineswegs ein einseitiger Gefälligkeitsdienst. Das Gebet *pro animabus defunctorum* wurde als Werk der Barmherzigkeit und als rückwirkender Beitrag zur eigenen Jenseitsfürsorge gepriesen.¹² Solange eine solche solidaritätsstiftende und nicht ganz uneigennütze Auffassung das Totengedenken begleitete und heilsorientierte Glaubensinhalte das Umfeld eines Grabmals prägten,

¹⁰ O.G. Oexle 1983, 19-77 und 1985, 74-85.

¹¹ O.G. Oexle 1983, 22.

¹² Zur Entwicklung des sog. ‚Arme-Seelen-Kultus‘: C. Sauer 1993, 178 ff.

kommt diesem als Medium und Ort der spontanen Memoria¹³ eine zentrale Bedeutung zu. Ein grundsätzlicher Zugang, das Grabmal als Medium des sozialen Totengedenkens zu hinterfragen, besteht darin, die ortsspezifische Bedeutung des Bestattungsortes zu untersuchen. Die Kriterien der Lage und der Zugangsmöglichkeit des jeweiligen Grabmals sind relevant für die Fragen nach dem Öffentlichkeitsgrad, dem Publikumsverkehr und dem Zielpublikum. Diese Kriterien nehmen einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die formale und ikonographische Konzeption der Memorien.

Die besondere Rolle des Grabmals liegt in der spezifischen Art der Gestaltung, die immer konkret auf die intendierten Aussagen und Funktionen justiert ist. Unter Einbeziehung der zuvor genannten Kriterien bildet sie den Schlüssel zum mittelalterlichen Verständnis des Grabdenkmals. Eine zentrale Frage wird daher die nach der Lesbarkeit des Monuments sein: Auf welche Art und Weise wird durch das Grabdenkmal selbst, das heißt durch seine bildliche Gestaltung, sein motivisches und ikonographisches Repertoire, auf die Memorialfunktionen aufmerksam gemacht? Wie vollzieht sich der Prozess der Vergegenwärtigung des Verstorbenen und des Gedenkens durch die Betrachtung? Unterliegt dieser Prozess einer gezielten Steuerung der Rezeption, die in einer Handlung des Betrachters endet? Und wie ist die Lesbarkeit auf das jeweilige Zielpublikum ausgerichtet und abgestimmt? Die Grabmalgruppe bildet in dieser Hinsicht ein fruchtbares Untersuchungsfeld, weil sich die Memorialbilder gerade in ihrer typologischen Uniformität einzig in diesen wesentlichen Aspekten unterscheiden.

Der zweite Teilbereich der Arbeit betrachtet die Grabmäler in ihrem kollektiven Zusammenhang als Werkgruppe und greift die traditionellen Fragestellungen nach Typus, Stil und Werkstatt mit neuen Ausgangspunkten und Ansätzen auf. Der erste Zugang, die kunsthistorische Bedeutung und Stellung der Gruppe in der Sepulkralkunst des 14. Jahrhunderts zu definieren, erschließt sich aus einer typengeschichtlichen und ikonographischen Untersuchung (III.1.). Mit ihrem komplexen und anspruchsvollen Motivschatz, der Referenzen zur Begräbniszeremonie, zur Jenseitsauffassung und sogar zur willkommenen Form der Memoria gibt, stellt die Grabmalgruppe eine genuine Gattungspremiere dar. Diese wird zunächst in ihrer Aussagekraft, vor allem im Hinblick auf die mittelalterlichen Jenseitsvorstellungen, interpretiert und definiert werden. Die Darlegung bietet ein alternatives Modell zu den herkömmlichen Interpretationen des mittelalterlichen Grabmals an.

Im Mittelpunkt der Ausführung steht die Betrachtung der motivgeschichtlichen Voraussetzungen. Diesbezüglich liegt eine wertvolle Vorarbeit von Judith W. Hurtig¹⁴ vor, die im Kontext der typengeschichtlichen Entwicklung des Rittergrabmals auch die hessisch-westfälische Grabmalgruppe berücksichtigt. Ihr wird insofern Rechnung getragen, als daß sich die Untersuchung auf das reiche Material stützt, dieses erweitert und das Ergebnis bestätigt: Alle Elemente und Motive dieser Gruppe wurzeln in der

¹³ Der Begriff der ‚spontanen Memoria‘ (M.V. Schwarz 1997, 178) konkretisiert und ergänzt die Definition der ‚sozialen Memoria‘ um die Handlung des individuellen Gebets, das durch die Vergegenwärtigung des Verstorbenen evoziert wird.

¹⁴ J.W. Hurtig 1979.

französischen Sepulkralplastik, doch ist die Art und Weise, wie der übernommene Motivschatz kombiniert und amplifiziert ist, kaum noch vereinbar mit französischen Vorlagen. An diesen Ausgangspunkt anknüpfend, wird die Grabmalgruppe im Hinblick auf das Verhältnis von Rezeption und Transformation eines französischen Typus in ihrem spezifischen Endresultat beleuchtet. Vor allem geht es um eine Aufschlüsselung des Zusammenhangs zwischen der sozialen Auftraggeberschicht und dem Motiv für das Aufgreifen französischer Grabmalmuster. Dies beinhaltet zum einen die unumgängliche Frage, warum und wo erstmalig die Grabskulptur in diesem Milieu wirksam wurde, zum anderen, inwiefern die Intentionen der Auftraggeber Einfluß auf die Transformation hatten.

Der zweite Zugang, der isolierten Stellung der Grabmalgruppe nachzugehen, erschließt sich über eine stilkritische und stilgeschichtliche Untersuchung (III.2.). Die Denkmäler werden aufgrund ihrer stilistischen Gemeinsamkeiten demselben Werkstattkreis zugesprochen. Eine zentrale Problematik, die bisher nur Richard Hamann¹⁵ konsequent stilanalysierend zu entschlüsseln suchte, ist die Frage nach den künstlerischen Wechselbeziehungen der Grabdenkmäler. Handschriftliche Qualitätsunterschiede bestehen nicht nur innerhalb der Gruppe, sondern sind auch an jedem Einzelwerk festzustellen. Ziel der stilkritischen Analyse ist, die Werkstattvorstellung und -mechanik zu konkretisieren. Eine weitere Fragestellung, die nach wie vor unzulänglich geklärt ist, betrifft die stilgeschichtlichen Quellen und somit auch die Herkunft der Werkstatt. Die Entwürfe, die die Kunstgeschichtsschreibung diesbezüglich vorgelegt hat (I.2.), sind nach wie vor äußerst „diskussionswürdig“.

Ein dritter und hier erstmals beschrittener Zugang fragt nach dem Zusammenwirken der künstlerischen und außerkünstlerischen Wechselbeziehungen der Grabmäler (III.3.). Im Mittelpunkt der Betrachtung steht das Grabmal als handwerkliche Auftragskunst. Dieser Aspekt umfasst sowohl die Auftraggeberschicht wie auch die mit der Grabmalrealisierung beauftragte Werkstatt. Die Resultate der vorangegangenen Untersuchung sind dazu geeignet, ein fundiertes Organisationsmodell des Werkstattbetriebes zu entwerfen. Da dieses Vorhaben im Bereich der anonymen Plastik äußerst gewagt ist, werden in einem Exkurs über Arbeitsmodelle im 14. Jahrhundert gleichartige Auftragsrealisierungen herangezogen, die in aussagekräftigen Dokumenten vergleichsweise gut dokumentiert sind. Nicht zuletzt geben uns aber auch die lokalen Quellen klare Einblicke in die außerkünstlerischen Zusammenhänge der Auftraggeberschichten, die es erlauben, den Vermittlungsweg des Werkstattbetriebes zu rekonstruieren. Erst mit den Erkenntnissen des interdisziplinär angelegten ersten Teilbereichs der Untersuchung öffneten sich auch neue Wege für eine kunstgeschichtliche Betrachtung der Grabmalgruppe.

¹⁵ R. Hamann 1929.

2. Die Forschungsgeschichte der Grabmalgruppe

2.1. Die Anfänge

Die eigentliche wissenschaftliche Rezeption der Grabdenkmäler nahm in Marburg zu Beginn unseres Jahrhunderts ihren Anfang. Mitte des 19. Jahrhunderts rückte die Elisabethkirche in ihrer architekturgeschichtlichen Bedeutung als einer der ersten gotischen Bauten auf deutschem Boden ins Blickfeld der Kunstgeschichte. Bauform und Skulptur waren fruchtbare Untersuchungsgegenstände.¹⁶ Auf Betreiben der hessischen Regierung stellte Friedrich Lange einen detaillierten Bauforschungsbericht über die Deutschordenskirche zusammen, leitete Ausgrabungen und Instandsetzungen, die bis in die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts andauerten.¹⁷ In diesem Zusammenhang rückten die im Landgrafenchor (Abb. 3) befindlichen Grabmäler als Bestandteil der Innenausstattung der Elisabethkirche ins Interesse der Forschung.

G. Landaus Mitteilung *Die fürstlichen Grabmäler in der Kirche der h. Elisabeth zu Marburg* (1850) stellt eine Art Werkstattbericht während der Untersuchungen dar.¹⁸ Die erste umfangreichere Behandlung legt Friedrich Küch 1903 vor.¹⁹ Im wesentlichen handelt es sich jedoch um die Veröffentlichung und Deutung von Langes Aufzeichnungen. Der Versuch einer kunsthistorischen Einordnung der „hochbedeutenden Erzeugnisse heimathlicher Kunst“²⁰ bleibt aus. Küchs wie auch Landaus dennoch wichtige Publikationen sind im Kontext der kunsttopographischen Inventarisierungstendenz des Jahrhundertsbeginns zu sehen. Auch wenn sie inkorrekt in den Identifizierungen und somit auch Datierungen sind, so haben sie wertvolle Fakten festgehalten, die heute verloren wären.

Während diese ersten Publikationen alle im Landgrafenchor lokalisierten Grabmäler betreffen, werden in den nächsten Jahrzehnten die uns zu interessierenden Tumben separat behandelt und einem größeren Publikum zugänglich gemacht. Die Veröffentlichungen lassen sich betreffs ihres Aufbaus und ihrer Intention in zwei Kategorien einteilen. Die erste umfasst örtlich begrenzte Studien, in denen die Grabmäler Mittelpunkt der Untersuchung sind.²¹ Die Fragestellungen betreffen vor allem die Identifizierung und Datierung der Tumben. Meisterzuschreibung und Stilverwandtschaft zu weiteren Werken stehen zudem verstärkt im Rahmen der Diskussion. Die zweite Kategorie betrifft größer angelegte Untersuchungen über die Plastik des 14. Jahrhunderts, in denen die Grabmäler innerhalb eines großen

¹⁶ Erste veröffentlichte Untersuchungen dieser Art stellen zum Beispiel die Inventare von L. Bickell 1883. - W. Bücking 1884. - C. Schaefer (1873) 1910, 87-118, dar.

¹⁷ Der Untersuchungsbericht existiert in einem Manuskript: Marburger Staatsarchiv, H 171/2.

¹⁸ G. Landau 1850, 184-195.

¹⁹ F. Küch 1903, 145-215. Im Anhang ist F. Langes Protokoll der Untersuchungen vom 17. Juli - 10. August 1854 veröffentlicht, 215-225.

²⁰ F. Küch 1903, 146.

²¹ In diese Rubrik sind die Arbeiten von G. von Bezold 1911, F. Küch 1922 und von P. Kutter 1928 einzuordnen.

Bestandes Erwähnung finden.²² Primäres Anliegen dieser Publikationen ist, den Ablauf der Stilentwicklung festzumachen und dem Kunstwerk in einem aufgestellten Entwicklungssystem einen Platz anzuweisen. Das Vorgehen ist eher additiv, indem die Werke aufgestellten Charakteristika zugeordnet werden, während das Procedere der ersten Kategorie induktiv, das heißt von den Objekten ausgehend, ist. Ein resümierender Abriß der einzelnen Beiträge zur „hessisch-westfälischen Grabmalfrage“ verdeutlicht die divergierenden Auffassungen hinsichtlich Datierung und Chronologie, Meisterzuschreibung und Stilableitung.

1911 unternimmt Gustav von Bezold in seinem Aufsatz *Zwei Grabmäler aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts in S. Elisabeth in Marburg*²³ erstmals den Versuch einer kunsthistorischen Einordnung der Marburger Tumben (Abb. 5 und 18). Er schreibt die Denkmäler der Werkstatt des Pépin de Huy in Paris zu. Von Bezold stellt ferner die Frage nach weiteren Werken des aus der Pariser Werkstatt kommenden *Marburger Meisters* und nennt diesbezüglich das Bielefelder Grabmal (Abb. 63) und das Cappenberger Denkmal (Abb. 47). Die Tätigkeit des *Marburger Meisters* grenzt Bezold in die Jahre von 1315 bis 1330 ein, und „damit ist gegeben, was die Kunstgeschichte zur Bestimmung der Marburger Grabmäler beitragen kann.“²⁴

Zwei Jahre später antwortet Burckhard Meier. In seiner kunsttopographischen Studie *Drei Kapitel Dortmunder Plastik*²⁵ behandelt er, von dem Cappenberger Grabmal ausgehend, die Gruppe eher summarisch. Als künstlerische Heimat der Denkmäler nennt er Köln. Meier ist sich bewußt, daß seine These nicht anhand der Grabfiguren selbst belegt werden kann. Für die Klagefiguren an den Tumben hingegen haben seiner Auffassung nach die Kölner Domchorstatuen Pate gestanden (Abb. 96 und 97). Der Grabmalmeister sei Schüler des Meisters der Chorstatuen. Um 1330 entstanden nach Meier die Marburger Steine, daraufhin das Cappenberger und um 1350 das Bielefelder Grabmal.

Friedrich Küch verfolgt in seiner Untersuchung *Die Klagefiguren an den Grabdenkmälern des Marburger Lettnermeisters*²⁶ einen neuen Ansatz. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die Klagefiguren der Marburger Tumben, die Küch motivgeschichtlich von antiken Sarkophagen herleitet. Der Vermittlungsweg der antiken Vorbilder sei über Frankreich erfolgt. Ein französischer Künstler habe auf einer Jerusalemfahrt etwa den Sarkophag in Sidon gesehen oder anderswo einen ähnlichen. „Der wandernde und Motive sammelnde gotische Künstler wird eines (dieser Exemplare Anm. K.D.) von ihnen abgezeichnet und seine Formen dann in die Heimat verpflanzt haben, wo sie der in französischen Werkstätten arbeitende Deutsche kennenlernte, vielleicht unmittelbar durch das Skizzenbuch des Älteren.“²⁷ Dieser Deutsche, der die Grabmäler in Marburg und Bielefeld schuf, wird sodann mit dem *Marburger Lettnermeister* identifiziert. Küch datiert den Lettner (Abb. 37) wie auch die Grabmäler

²² Hier kann weiter unterschieden werden zwischen Untersuchungen, die um eine geographische Einheit aufgebaut sind, so B. Meier 1913, G. Weise 1924, H. Beenken 1927 und allgemeinen Übersichtswerken über die mittelalterliche Plastik, so H. Weigert 1927.

²³ G. v. Bezold 1911, 11-18.

²⁴ G. v. Bezold 1911, 15.

²⁵ B. Meier 1913, 62-75.

²⁶ F. Küch 1922, 26-37.

²⁷ F. Küch ebd., 33.

ins vierte Jahrzehnt. Auf eine Stilanalyse verzichtet Küch allerdings, denn: „*Es wird Aufgabe der Stilkritik sein, diese Ergebnisse zu prüfen und weiter auszuarbeiten.*“²⁸

Doch diese bleibt zunächst aus bzw. verläuft in eine andere Richtung.

Einen für die Diskussion relevanten Beitrag liefert Georg Weise, da er erstmals die „Lothringenfrage“ in die Thematik einbringt. In seiner Publikation *Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums*²⁹ vertritt er die These einer engen Stilverwandtschaft zwischen den Grabdenkmälern und der lothringischen Plastik des 14. Jahrhunderts, indem er die Bielefelder Tumba in direkte Beziehung zu einer Gruppe lothringischer Madonnen setzt. In Lothringen sieht er demzufolge den Ursprung des Stils wie auch die Herkunft des Meisters. Dieser lothringische Meister schuf zunächst das Bielefelder Grabmal, dann die Marburger Steine. Weitere Werke des sogenannten *Bielefelder Meisters* und seiner Werkstatt sind neben einer Reihe von Madonnenfiguren ferner der Bielefelder sowie der Marburger Lettner. Nach Weise ist diese ganze Gruppe zwischen 1320 und 1340 entstanden. Daß sich Weise so entschieden gegen eine Abhängigkeit der Grabmalkunst aus dem Pariser Milieu aussprechen kann, hat seinen Grund darin, daß seine Untersuchung rein stilanalysierend aufgebaut ist, und so kann er dann auch sein Fazit ziehen: „*Schöpfungen, die bisher wegen ihres besonderen Charakters sich nicht recht in den Gang der bodenständigen kunstgeschichtlichen Entwicklung einordnen lassen wollten, erweisen sich als Ableger einer von Lothringen ausgehenden Strömung.*“³⁰

Auch Hermann Beenken favorisiert in seiner Veröffentlichung *Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben*³¹ die lothringische Richtung. Neues Material bringt er allerdings nicht. Die Grabmäler sind für ihn der monumentale Beweis, daß der lothringische Stil bereits in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts nach Westdeutschland gedragen ist. Eine Argumentation bleibt bei dieser Feststellung genauso aus wie der Versuch, die Grabmäler stilkritisch in ihrer zeitlichen Entstehungsfolge zu fixieren, da dies nach Beenken aufgrund der enormen Verwandlungsfähigkeit dieser Werkstatt kaum möglich sei.

Hans Weigert ordnet in seinem Übersichtswerk über *Die Stilstufen der deutschen Plastik*³² die hessisch-westfälische Gruppe mit weiteren Grabmälern seiner Rubrik des *schwebenden Stils* zu, welcher im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts den *schlaffen Stil* ablöst. Für Weigert ist die Beziehung der Grabmalgruppe zum Westen zwar eindeutig, aber äußerst schwer konkretisierbar.³³ Als Alternative zu den bestehenden Herleitungsversuchen denkt er - jedoch ohne Erklärungswert - an eine Herkunft des in der Grabmalgruppe vertretenen Stils aus den Niederlanden. Er argumentiert gegen eine Werkstattidentität, vielmehr lassen sich seiner Meinung nach die Gemeinsamkeiten durch die Abstammung von einem unbekanntem Urtyp her erklären. Paul Kutter wiederum spricht sich in seinem Aufsatz *Die Grabmäler der Werkstatt des*

²⁸ F. Küch ebd., 37.

²⁹ G. Weise 1924.

³⁰ G. Weise ebd., 96.

³¹ H. Beenken 1927. Bereits 1923 deutete er an, daß dieser Kunstkreis in Lothringen seine Wurzeln habe, H. Beenken 1923, 12 f.

³² H. Weigert 1927.

³³ „...*die elegante Haltung des (Marburger Anm. K.D.) Landgrafen und zweifellos die Miene, deren Ironie so gar nicht zu den gefalteten Händen passen will, werden kaum auf deutschem Boden gewachsen sein.*“ H. Weigert ebd., 56.

*Domhochaltarmeisters in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*³⁴ entschieden für eine Werkstattidentität aus. Er schreibt die Grabmäler dem Werkstattkreis des Kölner Hochaltarmeisters zu. Diese Autorenschaft begründet er in einer allgemeinen Typenverwandtschaft der Klagefiguren mit den marmornen Hochaltarfiguren (Abb. 99-109). Ähnlich wie Meier und Küch, die jeweils für eine andere Autorenschaft plädieren, kann seine Zuschreibung nur eingeschränkt für die Klagefiguren gelten (Abb. 11-17). Kutters chronologische Reihenfolge beginnt mit den Marburger Tumben, die westfälischen Grabmäler folgen 20 Jahre später, den Ausläufer der Kölnischen Werkstatt bildet das Münstereifeler Grabmal (Abb. 72), welches hier erstmalig aufgrund seiner Typenkorrespondenz dem Kreis zugeordnet wird. Die Grabmäler stellen nach Kutter den Höhepunkt der Kunst des Kölner Domhochaltarmeisters dar. Er bewertet sie als genuiner Ausdruck des deutschen Kunstwollens: „*Das sind die leibhaftigen idealen Ritter der Frühgotik in Köln.*“ Und nicht nur das, es sind die „*prächtigsten, typischen Rittergestalten deutscher Grabmalsplastik.*“³⁵

2.1.1. Zäsur: Der kunstgeschichtswissenschaftliche Kontext

An dieser Stelle soll eine Zäsur in der Reihe von Entwürfen der ersten Rezeptionsphase gemacht werden und die Beiträge problemorientiert in den Kontext der Kunstgeschichtswissenschaft eingebunden werden. Die unterschiedlichen Auslegungen zeigen allesamt den Versuch, die Grabdenkmäler wie auch generell den skulpturalen Bestand in eine stilgeschichtliche Entwicklungsreihe einzubinden und somit Licht in das bis dato weitgehend dunkle Gebiet der Plastik des 14. Jahrhunderts zu bringen. Die schrittweise Erhellung führte aber ebenso zu der Erkenntnis, daß sich die westdeutschen Kunstlandschaften gerade in jener Zeit als außerordentlich skulpturenreich und dementsprechend stilpluralistisch darboten.

Die verstärkte Besprechung der Grabdenkmäler im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts muß darüber hinaus vor dem Hintergrund gesehen werden, daß in der Kunstgeschichtswissenschaft eine Wiederentdeckung und eine Neubewertung der Kunst des 14. Jahrhunderts erfolgte. Was zuvor als „*dunkles Tal zwischen zwei ragenden Gipfeln*“³⁶ bewertet wurde, erhielt nun eine positive Wertschätzung.³⁷ Die vorherrschende Auffassung von der minderen Plastik im Schatten des übermächtigen 13. Jahrhunderts wie auch die Gleichsetzung des 14. Jahrhunderts mit den Termini „Stillstand“ oder „Rückschritt“³⁸ wurde relativiert, indem eine überaus reiche

³⁴ P. Kutter 1928, 13-26.

³⁵ P. Kutter ebd., 24, 16.

³⁶ T. Demmler 1921, 204.

³⁷ M. Halbertsma (1985) 1992, 34, sieht die Diskussion über Platz und Bedeutung des 14. Jhs. in Zusammenhang mit der um 1900 auflebenden Renaissance-Interpretation, nach welcher das 15. Jh. nicht mehr Neubeginn, sondern glanzvolles Ende der mittelalterlichen Kunst des Nordens bedeutete. Diese Verschiebung hatte dementsprechend Rückwirkungen auf die Stellung des 14. Jhs., welches zuvor als ein weniger glanzvolles Ende betrachtet wurde.

³⁸ Negative Wertschätzungen finden sich beispielsweise bei W. Bode, 1885, 73 ff. und 110 ff., sowie bei W. Lübke 1860, 427 ff. und (1863) 1880, 494 ff.

Formenvielfalt und Selbständigkeit konstatiert wurde.³⁹ Im Sinne der genetischen Auffassung der Stile⁴⁰ erhielt das 14. Jahrhundert als entwicklungsgeschichtlich notwendiges Bindeglied zwischen dem monumentalen Stil des 13. und dem bürgerlichen des 15. Jahrhunderts einen neuen Stellenwert. In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zeigt sich eine Publikationsdichte von kunsttopographischen Studien über gotische Plastik (meist um eine Stadt oder Region aufgebaut), die sich nicht nur auf deskriptive Inventarisierungen des Skulpturenbestandes beschränken, sondern zugleich stilanalysierende Fragestellungen beinhalten.⁴¹ In diese Richtung tendieren die Publikationen über die Grabmalgruppe, auch wenn sie eklektischer in der Skulpturenauswahl sind und die nordwestdeutschen Kunstlandschaften zu einem kunstgeographischen Stützpunkt zusammenfassen.

Wie in der resümierenden Darstellung deutlich wurde, verlief die Diskussion um die Grabmalgruppe äußerst kontrovers. Die stark voneinander abweichenden Erklärungsmodelle betreffs der Datierung, Chronologie und der Werkstattzuschreibung stehen ohne tatsächlichen Erklärungswert nebeneinander, was vielleicht auch an der Kürze der meisten Publikationen liegen mag. Fragen wir nach den methodologischen Ansätzen dieser Publikationen, so lassen sich folgende Charakteristika feststellen: Im Vordergrund der Auslegungen steht die Konkretisierung der Autorenschaft der Grabdenkmäler. Mit ihren Meisterzuschreibungen treten die Verfasser einer anonymen, einer allzu starr gehandhabten „Wölfflinesken“ Stilgeschichte entgegen, einer *Kunstgeschichte ohne Namen*⁴², die ausschließlich mit Stilbegriffen operiert und die Kunstwerke in ein lineares System von aufeinanderfolgenden Stilen einordnet. Die von Heinrich Wölfflin, Alois Riegel und August Schmarsow entwickelte formalsystematische Terminologie, die sich auf das Postulat der Stilepocheneinheit und der Gesetzmäßigkeit einer immanenten Stilentwicklung stützte, war dazu geeignet, große Zusammenhänge

³⁹ Positive Würdigungen und Neubewertungen gegenüber der älteren Literatur finden sich zum Beispiel bei E. Lüthgen 1917 und W. Pinder 1911 sowie 1914-1928.

⁴⁰ Das bahnbrechende Werk zur genetischen Auffassung der Stile legte W. Vöge 1894 vor. Das Neue an Vöges Auslegung war, daß die Anfänge der Gotik nicht als Neubeginn betrachtet wurden, sondern als „genetische“ Weiterentwicklung des romanischen Stils. Siehe zu Vöge: S. Deicher 1991.

⁴¹ Um nur einige zu nennen: H. Beenken 1923, *Westfalen*. - H. Hohn 1922, *Nürnberg*. - W. Pinder 1911, *Würzburg*. - E. Lüthgen 1917, *Niederrhein* und 1921, *Rheinland*. Lüthgen sieht die Grabmalgruppe im Anschluß an von Bezold als „*Versandware aus der Werkstatt des Pépin de Huy und seiner Nachfolger*.“ E. Lüthgen 1917, 99.

⁴² 1915 erschienen Heinrich Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Dieses Werk kann man als die erste systematische Behandlung formaler Begriffe ansehen. Im Vordergrund steht die historische Betrachtung der Stilentwicklung. Wölfflins Absicht, den Stilwandel rein formal erklären zu wollen, resultiert aus seinem Glaubenssatz, daß die Form als solche das Wesen des Kunstwerks sei. Die elementarste Aufgabe der Kunstwissenschaft besteht für Wölfflin darin, die Formensprache der Kunstwerke in ihren historischen Ausprägungen systematisch zu erfassen, um sodann die Gesetzmäßigkeit des Wandels in der Stilentwicklung namhaft machen zu können. „*Dieses Gesetz zu erkennen wäre ein Hauptproblem, das Hauptproblem einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte*.“ H. Wölfflin ebd., 19. „*Ich sah ein, daß man erst das Allgemeine beherrschen müsse, bevor man über das Einzelne handeln könne*.“ H. Wölfflin 1940, 1. Für den auf das Allgemeine gerichteten Blick Wölfflins ist eine *Kunstgeschichte ohne Namen* (H. Wölfflin 1915) das primäre Ziel. Und deshalb handelt Wölfflins anonyme Kunstbetrachtung „*nicht von der Kunst als solcher, sondern nur von den Voraussetzungen der Kunst*.“ H. Wölfflin 1931, 8. Wölfflins Verdienst ist seine gemeinhin als vorbildlich geltende Erfassung formalstilistischer Phänomene, die, ob sie als Analyse von *Vorstellungsarten* (H. Wölfflin) oder als Beschreibung von Stilmerkmalen verstanden wird, generell anerkannt wurde.

zu erfassen und zu analysieren.⁴³ Das verwirrende Bild koexistierender Stilströmungen, welches sich für das Kunstgeschehen des 14. Jahrhunderts darbot, verlangte aber nach einem flexibleren Begriffsapparat, der dazu prädestiniert war, den Konsens und Dissens verschiedener synchroner Stilströmungen zu erfassen. Eine formbare Begrifflichkeit, bei der sich die Begriffe mit Inhalten verbinden, kann an der Handschrift eines notgetauften Meisters entwickelt werden. In dieser Hinsicht müssen die Meisterbezeichnungen und -zuschreibungen als Behelfskonstruktionen angesehen werden, um pluralistische Stilphänomene in ihrer Entwicklung und Ausstrahlung begreifbar zu machen.⁴⁴ Die stilkritische Ausgangsmethode wird dabei mit einem imaginären biographischen Ansatz verwoben. Die Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeit, die Kontakte zu anderen Werkstätten und der Besuch ferner Länder gehören zu diesen Meistervorstellungen nicht selten dazu.

In Hans Weigerts großangelegter Untersuchung spielen Meisterzuschreibungen eine untergeordnete Rolle. Aber auch sein Konzept zeugt von der Notwendigkeit, die Stilentwicklung mit einem offenen und formbaren Begriffsapparat nachzuvollziehen. Die großen Stilperioden werden aufgebrochen zugunsten einer Vielzahl kurzlebiger Stilstufen, die sich neben- und übereinander schieben. Diese starke Zersplitterung ist das Ergebnis der Methode, mit einer großen Anzahl antithetischer Begriffspaare zu operieren, die aber im Gegensatz zu denen Wölfflins, Riegls und Schmarsows auf die Werke individuell zugeschnitten sind. Weigerts ordnendes System basiert auf der in den zwanziger Jahren verstärkt postulierten Generationstheorie,⁴⁵ die zu einer entscheidenden Einschränkung des starren Epochenbegriffs führte. Das Phänomen der

⁴³ Die Auffassung, das Wesen der Kunstwerke in deren Form zu suchen, fand neben Heinrich Wölfflin vor allem durch Alois Riegl und August Schmarsow Eingang in die Kunstwissenschaft, die dadurch für eine gewisse Zeit zu einer Disziplin von Stilen und deren Wandlungen wurde. Trotz der unterschiedlichen methodologischen Auslegungen ist ihnen gemeinsam, im Stilverlauf eine Gesetzmäßigkeit der Formentwicklung erkennen zu wollen. Ihre aufgestellten formalen Klassifikationen stellen eine antithetisch-idealtypische Systematisierung dar. Wölfflins Kategorien, bestehend aus je einem Paar von Grundbegriffen, *Lineares und Malerisches - Fläche und Tiefe - geschlossene und offene Form - Vielheit und Einheit - Klarheit und Unklarheit*, Riegls Gegensatzpaar *optisch und haptisch* wie auch Schmarsows Prinzipien *Symmetrie, Proportion und Rythmus* sind zweifelsohne als tertium comparationis für große Stilphänomene anwendbar. Die Kategorien sind zu wenig individuell auf das einzelne Kunstwerk zugeschnitten und als Ordnungssystem nur für eine historische Betrachtung in ihrer Gesetzmäßigkeit, die an der großen Epocheneinteilung Winckelmanns festhält, anwendbar. H. Wölfflin 1915. - A. Riegl (1901) 1927. - A. Schmarsow 1905. Siehe hierzu H.B. Busse 1981. - G. Pochat 1985, 129- 167. - H. Körner 1988, 65-74. - N. Meier 1990, 63-81.

⁴⁴ „Der aus Paris kommende Marburger Meister“ (Bezold 1911), „der aus Lothringen stammende Bielefelder Meister“ (Weise 1924) oder „der Meister als Schüler des Kölner Domchorstatuenmeisters“ (Kutter 1928) sind Hilfskonstruktionen solcher Art, die das Besondere und Individuelle eines Kunstwerks umschreiben und Stileleitungen wenn auch anschaulich, so doch eingeschränkt erklären. Daß dieses Verfahren gerade im Bereich der anonymen Kunstgeschichte der zu dieser Zeit noch weitgehend dunklen Periode äußerst gewagt ist, zeigen die divergierenden Thesen dieser Publikationen. Zum einen verschwindet dadurch jeglicher größerer Kontext, zum anderen sind gerade diese Zuschreibungen, denen das Wahrnehmen und Wiedererkennen bestimmter Stil- oder Formmerkmale zugrunde liegt, vorwiegend intuitive Vorgänge, deren rationale Begründung oftmals schwerfällt und deshalb ausbleibt.

⁴⁵ Die Generationstheorien erfreuten sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eines großen Interesses. Im Bereich der kunstwissenschaftlichen Disziplin lieferte Wilhelm Pinder den grundlegenden Beitrag mit seinem Werk *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, dessen erste Auflage 1926 erschien. Der Gedanke einer Kunstgeschichte nach Generationen wurde bereits von E. Panofsky 1916 ausgesprochen. Stilistische Gemeinsamkeiten und Gegensätze einer Stilperiode werden durch die gleichzeitige Wirksamkeit der Generationen erklärt, welche sich durch ein gemeinsames künstlerisches Problem auszeichnen. Eine repräsentative Übersicht der Generationstheorien bei: G. Pochat 1985, 156-163. - J. Hermand 1971. - M. Halbertsma 1992, 61-76.

Gleichzeitigkeit verschiedener Stile in einem Zeitraum⁴⁶ wird auf die Divergenz der schaffenden Generationen zurückgeführt. Die Kunstbetrachtung nach Generationen muß als Versuch gewertet werden, dem Stilpluralismus Rechnung zu tragen und der Vorstellung von der Stilepocheneinheit den Boden zu entziehen.

Im Mittelpunkt der Diskussion steht weiterhin die nationale Frage der Grabdenkmäler, die mit der Autorenschaft eng verknüpft ist. Ist die künstlerische Heimat, der Ursprung des in der Grabmalgruppe vertretenen Stils, Frankreich oder Deutschland, und in welcher Kunstlandschaft ist er anzusiedeln? Trotz der unterschiedlich nationalen und kunstlandschaftlichen Apologie, die mit der Zuschreibung an bestimmte Schulen zugleich geliefert wird, besteht Einvernehmen darüber, daß diese Grabmäler Ausdruck des deutschen Kunstschaffens sind. Da die nationale Komponente offenbar eine zentrale Rolle spielt, ist die Frage berechtigt, ob der nationale Aspekt, das spezifisch Deutsche oder Französische, als Stilategorie, als Grabmalmodus oder eben als kollektiver Ausdruck des Kunstschaffens verstanden wird? Eine Antwort bleibt in allen Erklärungsmodellen aus. Die Feststellung nationaler Eigenschaften im weitesten Sinn beruht auf dem Leitgedanken der Existenz räumlich definierter Konstanten beziehungsweise diachron gleichbleibender Eigenschaften, seien sie typologischer oder formalstilistischer Art.⁴⁷ Da eine Festlegung dieser Konstanten fehlt, ist die Semantik des nationalen Aspekts in diesen frühen Publikationen nicht fassbar bzw. sehr fließend. Eine rationale Begründung für die vertretene nationale und kunstlandschaftliche Apologie bleibt aus.

In der Kunstgeschichtsschreibung der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts besitzt der nationale Aspekt, vor allem die Frage nach dem spezifisch deutschen Charakter der deutschen Kunst, eine besondere Aktualität. Daß das Nationalitätskriterium bei der Erfassung des Stilphänomens so wichtig wurde, hängt nach Lars O. Larson⁴⁸ teils mit dem Nachwirken romantischen Gedankengutes in der Kunstgeschichte und teils mit der politischen Entwicklung Europas seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zusammen. Besonderen Ausdruck findet diese Richtung in der Kunstgeographie als spezielle Methode, die sich innerhalb der kunstwissenschaftlichen Disziplin von der Zeit des ersten Weltkrieges bis kurz nach dem zweiten verfolgen läßt.⁴⁹ Die Kunstgeographie basiert auf der Auffassung, daß es einen engen kausalen Zusammenhang zwischen Kunst, Land und Volk gibt. Sie fragt nach dem Wesen der Kunst und nach den spezifischen Merkmalen dieser Kunst in einem bestimmten Gebiet.⁵⁰ Der Stilbegriff dieser nationalen Kunstgeschichte unterscheidet sich vom Epochenstilbegriff dadurch,

⁴⁶ Wie E. Panofsky, 1916, und J. Strzygowski, 1923, schränkt W. Pinder, 1926, den Zeitbegriff geographisch ein, wodurch sich das Problem der *Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen* ergibt. Pinder (1926) 1961, 41.

⁴⁷ „Jeder, der ein etikettloses Kunstwerk als italienisch, deutsch oder byzantinisch bestimmt, bejaht implizit die Existenz von Konstanten.“ O. Pächt 1977, 187-300, hier 298 f.

⁴⁸ L.O. Larson 1985, 169-184.

⁴⁹ 1933 wurde der *XIII. Internationale Kunsthistorische Kongress* in Stockholm mit dem Thema „*Die Entstehung nationaler Stile in der Kunst*“ diesem Gegenstand gewidmet. Die Ergebnisse des Kongresses sind von L.H. Heydenreich 1933, 410-414, veröffentlicht. Einen Überblick über die Zielsetzung und Methode der Kunstgeographie geben R. Haussherr 1940, 158-171, und M. Halbertsma 1992, 105-119. Am ausführlichsten sind die Aufgaben dieses Forschungsbereichs aus der Sicht der dreißiger Jahre von P. Pieper (1936) und D. Frey (1938) dargelegt.

⁵⁰ P. Pieper 1936, 51 f.

daß er etwas Zeitloses, Konstantes beschreibt, das als Ausdruck eines kollektiven Volkscharakters verstanden wird. Viele Fachvertreter haben sich mit derartigen Fragestellungen, die nach dem Verhältnis der Kunst zu „Blut und Boden“ ausgerichtet sind, beschäftigt und somit die Kunstgeschichtsschreibung auf Ziele gerichtet, die hinter dem Kunstwerk liegen.

Die veränderten Bewertungsmaßstäbe verliefen kongruent mit der zeitgenössischen Gotikdeutung, die in dieselbe Richtung tendiert.⁵¹ 1911 erschien Wilhelm Wörringers Werk *Formprobleme der Gotik*⁵², mit dem der Autor den Versuch unternahm, das Wesen gotischen Kunstschaffens zu definieren. Gotik bedeutet für Wörringer ein letztendlich national determiniertes Formgefühl, eine überzeitliche nationale Eigenschaft des Deutschen.⁵³ Die Vorstellung, die Gotik als Manifestation des germanischen Geistes zu deklarieren, den es gegen fremde Einflüsse zu verteidigen gilt, hat ihre Wurzeln bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert.⁵⁴ Die kunsthistorische Forschung mußte zwar das Wunschbild vom germanischen Ursprung der Kathedrale zerstören, nicht aber den Glauben an ihre nationale Inanspruchnahme,⁵⁵ und so widerstand die Parallelisierung von gotisch - national - deutsch dem wissenschaftlichen Erkenntnisstand. Gotik als Synonym für einen überzeitlich wirksamen Nationalcharakter im Sinne Wörringers war eine popularisierte Auffassung,⁵⁶ die romantisches Gedankengut aktualisierend und ideologisierend weiterführte. *„Die Vorstellung, es könne so etwas wie das „Deutsche“ in der Kunst seit der Germanenzeit geben, das, losgelöst von geschichtlichen Ereignissen und unabhängig von den Faktoren der Tradition und Rezeption in einem Volk für alle Zeiten verbindlich ist, hatte sich über zwei Jahrhunderte hinweg hartnäckig gehalten.“*⁵⁷

⁵¹ Grundlegend zu diesem Thema: M. Bushardt 1990.

⁵² W. Wörringer zielte mit diesem Werk auf eine Belebung der wissenschaftlichen Diskussion, die über die *„bloße Eruiierung und Fixierung der historischen Fakten“* (1911, 2) methodisch hinausgeht und die das Fachgebiet mit psychologischen Inhalten aufwertet.

⁵³ Die neue Gotikdefinition, wie sie Wörringer popularisierte, stand in enger Wechselbeziehung zur Moderne, indem die Gotik als einer der wesentlichen Bezugspunkte für den innovativen Impuls der Kunst des 20. Jahrhunderts, besonders des Expressionismus, vereinnahmt wurde. Der Rückbezug lag darin begründet, daß die Vergleichswerte zwischen Expressionismus und Gotik in einem überzeitlich wirksamen Formgefühl, in einer eng verwandten Weltsicht zum Ausdruck kommt. Während die Fachkollegen kritisierten, Wörringers These sei im Hinblick auf die Gegenwartskunst verfasst worden und könne demzufolge der Historie nicht gerecht werden, sahen die Künstler und Verfechter der Moderne darin die Möglichkeit, ihr zu dieser Zeit umstrittenes Schaffen aus dem Vergangenheitsbezug heraus zu rechtfertigen. Vgl. M. Bushardt 1990, 21-34.

⁵⁴ Deutsches Wesen, Naturgefühl und Sakralität sind die Facetten des romantischen Gotikbildes. Die Vereinnahmung der gotischen Architektur als deutsches Erbe durch J.W. Goethe mit seiner Schrift *Von deutscher Baukunst* (1772) wurde von den Romantikern zum nationalen Symbol erhoben. F. Schlegel (1823) parallelisierte gotisch und deutsch in Bezug auf das deutsche Naturgefühl, welches in der gotischen Konstruktionstechnik zum Ausdruck kommt. Das 19. Jahrhundert ist zwar Schöpfer dieser facettenreichen Synthese, doch sind ihre Bestandteile überliefertes Gedankengut der Renaissance und gehen auf G. Vasaris ablehnendes Urteil über jenen barbarisch anmutenden Stil, den er deutsch nannte, zurück. Zur Gotikrezeption siehe H. Gärtner 1981, 34-52. - H. Lützeler 1925, 9-33. - N. Nußbaum, (1985) 1994, 1-10. - W. Sauerländer 1997, 210-218.

⁵⁵ So ging beispielsweise die Inanspruchnahme der Elisabethkirche als maßgebender entwicklungsgeschichtlicher Bau so weit, daß man den Vorbildbau, den Chor von St. Léger in Soisson, als ein Werk deutscher Bauleute ansprach. Vgl. H.J. Kunst 1983, Kat. 1, 11-13. Besonders anschaulich läßt sich die nationale Verwertbarkeit der Gotik an der Geschichte der Vollendung des Kölner Doms verfolgen. Siehe hierzu die einzelnen Beiträge in H. Borger (Hg.) 1980, Kat., Bd. 2.

⁵⁶ Zur Apologie des Gotikbildes als deutscher Nationalstil siehe vor allem das Kapitel *Expressionismus und Gotik als deutsche Nationalstile* bei M. Bushardt 1990, 93-129.

⁵⁷ M. Bushardt 1990, 224.

Exemplarisch für das Konglomerat dieser Auslegungen in der Kunstgeschichtsschreibung soll hier kurz auf Georg Dehio und Wilhelm Pinder eingegangen werden, da sie gleichermaßen nicht nur fachintern eine meinungsbildende Position einnahmen. Beide lieferten in ihren Beiträgen zur deutschen Kunst des Mittelalters eine unterschiedlich starke Apologie. In seinem vierteiligen Handbuch *Geschichte der deutschen Kunst*⁵⁸ erläutert Dehio analog zu Wörringer, daß die Gotik germanischen Ursprungs sei, den Deutschen aber in französischer Form serviert wurde. Die Franzosen tragen seiner Auffassung nach das zusammen, was andere beigesteuert haben. Das 13. und 15. Jahrhundert seien die Höhepunkte der deutschen mittelalterlichen Gotik, weil sie den wahren Volkscharakter am besten zum Ausdruck bringen. Der Kunst des 14. Jahrhunderts wird kein eigener Platz eingeräumt, da sie von französischem Einschlag sei und eine Art Intermezzo zwischen den großen Stilen darstelle. Georg Dehio geht inventarisierend vor, während Wilhelm Pinders Schriften um die Frage nach dem deutschen Charakter der deutschen Kunst kreisen.

In seinem Werk über die *Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, das von 1914-28 in der Reihe *Handbuch der Kunstwissenschaft* in mehreren Lieferungen erschien, finden sich alle Erklärungen deutscher Kunst auf den deutschsprachigen Raum und seine Bevölkerung reduziert. Am Rande sei hier bemerkt, daß Pinder den Meister der Grabmalgruppe dementsprechend als einen Deutschen bezeichnet.⁵⁹ In seinem vierbändigen Werk *Vom Wesen und Werden deutscher Formen* (ab 1935) werden dann alle Perioden deutscher Kunst auf ihr „Deutschsein“ hin erforscht. Analog zur Kunstgeographie ist seine Zielsetzung, die besonderen Charakteristika der deutschen Kunst herauszuarbeiten. Die Behauptung der schöpferischen Eigenständigkeit der deutschen Kunst, vor allem gegenüber der französischen, zieht sich als roter Faden durch das Werk. Den spezifisch deutschen Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte legt Pinder dann in seinem Buch über die *Sonderleistungen der deutschen Kunst* (1944) dar, welches auf ein breites Zielpublikum ausgerichtet war. Demnach ist die deutsche Kunst eine einzigartige Leistung, eine Sonderleistung, die gleichsam zum Zentrum der europäischen Kunstgeschichte wird.⁶⁰

Wilhelm Pinders nationaler Pathos muß zumindest teilweise als Reaktion auf die im Ausland verbreitete Auffassung von der Abhängigkeit und den minderen Leistungen deutscher Kunst gesehen werden.⁶¹ Bereits während des ersten Weltkrieges hatte sich die polemische Auseinandersetzung um die Abhängigkeitstheorie zwischen dem französischen Kunsthistoriker Emile Mâle und seinen deutschen Kollegen zugespitzt. Mâles Theorie lautet kurz und prägnant: *“L’Allemagne n’a rien inventé.”*⁶² Den Deutschen fehle es an Genialität. Er sprach der deutschen Kunst jede schöpferische Eigenständigkeit ab. Die deutschen Kollegen ließen diesen Vorwurf nicht auf sich

⁵⁸ G. Dehio 1919-1926. Im folgenden handelt es sich um Band II.

⁵⁹ W. Pinder 1924, Bd. 1, 108.

⁶⁰ Grundlegend zu W. Pinder: M. Halbertsma (1985) 1992.

⁶¹ L.O. Larson 1985, 180.

⁶² Mâles Auslegungen über die deutsche Kunst erschienen ursprünglich in der *Revue de Paris* in mehreren Lieferungen seit dem 15. Juli 1916. Ins Deutsche übersetzt, wurden sie als *Studien über die deutsche Kunst* in den *Monatshefte(n) für Kunstwissenschaft*, IX, 1916, 387-403, 429-447 und ebd., X, 1917, 127-173 veröffentlicht. Darüber hinaus erschienen sie bei Otto Grautoff (Hg.) 1917. Siehe zu Mâle: Heinrich Dilly 1990, 133-151.

beruhen und fühlten sich zur Revision herausgefordert.⁶³ Man könnte diese Polemik als politisch bedingtes Intermezzo sehen, aber auch nach dem Krieg wurde weiterhin die Frage nach dem spezifisch Deutschen in der Kunst gestellt. Die Niederlage von 1918 führte zu einer neuen Interpretation der deutschen Identität und kulturellen Tradition, die davon überzeugen sollte, daß das deutsche Kunstschaffen einen wesentlichen Beitrag zur europäischen Kultur geleistet hat.⁶⁴ Die kunsthistorische Polemik aus der Zeit des ersten Weltkrieges wurde in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung weiterentwickelt; sie findet besonderen Ausdruck in den Theorien zu den Sonderleistungen,⁶⁵ in denen der spezifisch deutsche Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte herausgearbeitet wird, und steht in engem Zusammenhang mit den Zielsetzungen der Kunstgeographie.

Das Dargestellte ließe sich dem komplexen Sachverhalt entsprechend beliebig erweitern und differenzieren. Es ging mir darum, anhand von repräsentativen Beispielen einige Aspekte des kunstwissenschaftlichen Kontextes zu umreißen, in den die Publikationen über die Grabmalgruppe allein schon durch ihr Erscheinungsjahr eingebunden sind. Bestimmte Schwerpunkte und Auffassungen können nur im Zusammenhang mit den allgemeinen Tendenzen innerhalb der kunstgeschichtlichen Disziplin nachvollzogen werden. Bei der Erschließung bislang unbeachteter Forschungsgebiete, wie das der regionalen Plastik des 14. Jahrhunderts, spielte die fachinterne Entwicklung mit ihren methodisch begrenzten Möglichkeiten und entwickelten Bewertungsmaßstäben eine wesentliche Rolle und färbte auf die Diskussion ab. Die einstimmige Auslegung, daß die Grabmalgruppe ungeachtet ihres Ursprungs Ausdruck deutscher Kunst ist, entspricht der Auffassung, die von der zeitgenössischen Gotikforschung popularisiert wurde. Auch die Tendenz, Kunst als Ausdruck des Volkscharakters zu interpretieren, war in der Kunstgeschichtswissenschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in und auch außerhalb Deutschlands fest verankert. Zusammenhängend mit der Erfassung regionaler Stilphänomene wurde seit den zwanziger Jahren die Vorstellung von der Stilepocheneinheit und ihrer immanenten Gesetzmäßigkeit, wie sie von Alois Riegl, Heinrich Wölfflin und Max Dvorák postuliert wurde, notwendigerweise relativiert. Mit Erklärungsmodellen, die entweder das Individuum als Referenzpunkt beinhalten oder die sich auf Generationstheorien stützen, versuchten die Verfasser eine anonyme und starre Kunstbetrachtung zu umgehen. Die *Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen* wie Wilhelm Pinder die Inhomogenität eines Zeitraumes bezeichnet,⁶⁶ verlangte nach einem offenen Begriffsapparat, der aus formalen Kriterien entwickelt wurde. Dementsprechend läßt sich die methodische Vorgehensweise dieser Publikationen in erster Linie als formal-analytisch beschreiben, eine wirklich stilanalysierende Vorgehensweise ist nur

⁶³ Die Beiträge von deutscher Seite, so von Paul Clemen, Kurt Gerstenberg, Cornelius Gurlitt, Jozef Strzygowski, Rudolf Kautsch - um nur einige zu nennen - erschienen ebenfalls in den *Monatshefte(n) für Kunstwissenschaft*.

⁶⁴ M. Halbertsma 1992, 127.

⁶⁵ Neben W. Pinder (1944) ist unter anderen K. Gerstenberg (1914) zu nennen. In seiner Dissertation verfolgt er das Ziel, den spezifisch deutschen Charakter der Architektur des Spätmittelalters nachzuweisen. Bernd Faulenbach untersucht in seiner Veröffentlichung *Ideologie des deutschen Weges* (1980) die historische Seite der kunsthistorischen Sonderleistung.

⁶⁶ W. Pinder 1961 (1926), 41. Vgl. Anm. 45.

bei Georg Weise festzustellen. Die anderen Veröffentlichungen, die wohlgerne alle mit dem Begriff der Stilkritik operieren, verflüchtigen sich diesbezüglich vielmehr in qualitativ-intuitive Deutungen. Typologische, motivgeschichtliche oder ikonographische Fragestellungen gibt es nur ansatzweise.⁶⁷ Diese Untersuchungsbereiche werden durch Richard Hamann in die Forschungsgeschichte der Grabmalgruppe eingeführt.

2.2. Richard Hamann und seine *Geschichte der Kunst*

Mit Richard Hamann setze ich eine Nulllinie in der Forschungsgeschichte an, da seine methodischen Ansätze erstmalig den Anspruch auf wissenschaftliche Differenzierung erfüllen. Nicht nur in dieser Hinsicht legte er den Grundstein für die weitere Forschung. Hamann entwickelte anhand eines umfassenden Materials eine These, die - so J.A. Schmoll - „mit einem flächendeckenden Netz von Längs- und Querverbindungen als monumentales Gewebe entrollt wurde, das zunächst nur bewundert und hingenommen werden konnte.“⁶⁸ Bevor auf diese eingegangen wird, soll ein kurzer Blick auf die Person Richard Hamann und seine Position in der deutschen Kunstgeschichte geworfen werden.

Richard Hamann trug im hohem Maße zur Professionalisierung und Popularisierung des Fachgebietes bei.⁶⁹ Dazu einige Worte: Dem „Organisator und Materialsammler“ Richard Hamann ist es zu verdanken, den damals neugegründeten Marburger Lehrstuhl zu einem Zentrum der deutschen Kunstgeschichtsforschung aufgebaut und damit wesentlich die wissenschaftliche Institutionalisierung des Fachgebietes gefördert zu haben. Davon zeugen seine Marburger Gründungen, so vor allem die Errichtung des Archivs Foto Marburg (1913), die Herausgabe des Marburger Jahrbuchs für Kunstwissenschaft (ab 1924) und die Gründungen des Verlags des Kunstgeschichtlichen Seminars (1922) und des Forschungsinstituts für Kunstgeschichte (1929). Mit der Gründung der Arbeitsstelle für Kunstgeschichte an der Deutschen Akademie der Wissenschaften 1954 rief Hamann das Berliner Parallelinstitut zum Marburger Forschungsinstitut ins Leben. Damit erreichte er zugleich, daß die Disziplin Kunstgeschichte zum ersten Mal in Deutschland an einer Akademie der Wissenschaften mit einer der reinen Forschung gewidmeten Institution vertreten war.⁷⁰ Auf Richard Hamanns wissenschaftliche Leistung kann hier nicht angemessen eingegangen werden. Seine Interessen gingen durch alle Zeiten, Gattungen und europäischen Länder, auch wenn sich die Forschungsschwerpunkte der deutschen und französischen Kunst des Mittelalters herauskristallisieren.⁷¹ Hamanns Universalität tritt am deutlichsten und in kompakter Form in seiner zweibändigen *Geschichte der Kunst* zutage, deren erster Band *Von der altchristlichen Kunst bis zur Gegenwart* 1932

⁶⁷ So zum Beispiel bei H. Weigert 1927.

⁶⁸ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth 1965, 49-99, hier 52.

⁶⁹ R. Hamann promovierte 1902 bei Wilhelm Dilthey in Berlin und habilitierte sich dort 1911 bei Heinrich Wölfflin. 1913 wurde er als Ordinarius nach Marburg, 1947 an die Berliner Universität berufen.

⁷⁰ Vgl. den Nachruf auf Richard Hamann von Edgar Lehmann 1961, 7-17. In: *Richard Hamann in Memoriam* 1963.

⁷¹ Siehe die Bibliographie der Veröffentlichungen von Richard Hamann. In: *Richard Hamann in Memoriam* 1963, 109-123.

erschien. Zwanzig Jahre später lag die rückwärtsbezogene Ergänzung *Von der Vorgeschichte bis zur Spätantike* gedruckt vor. Hamanns *Geschichte der Kunst* präsentiert sich als Ideengeschichte,⁷² die einen großen Zusammenhang sowohl epochen- als auch grenzenüberschreitend aufzudecken sucht. Ich betrachte dieses Werk als *summa* des „Hamannschen“ Forschens und daher als repräsentativ für seine Sichtweise der europäischen Kunstgeschichte. Zum einen, weil sich die Veröffentlichung beider Bände über einen Forschungszeitraum von über zwanzig Jahren erstreckt.⁷³ Zum anderen, weil sein Werk auf zahlreichen publizierten Voruntersuchungen basiert, von denen seine Monographie über die Elisabethkirche als eine solche Detailstudie gelten kann. Hamanns Auffassung über die mittelalterliche Kunst wird den Blick freigeben einerseits auf seine Position in der Kunstgeschichtsschreibung, andererseits auf seinen Leitgedanken, welcher der Theorie zur Grabmalgruppe zugrunde liegt.

In dem 1932 veröffentlichten Band vertritt Hamann die Grundthese, daß die mittelalterliche Kunst genetisches Erbe der spätantiken Kunst ist und eine im Wesen und Rhythmus ähnliche Entwicklung wie die des Altertums aufweist.⁷⁴ Träger der mittelalterlichen Kunstentwicklung ist Hamann zufolge der Westen Europas, die französische Kultur. Nur sie ist stilschaffend und richtungsweisend. In Deutschland fehlen die inneren Triebkräfte, stilprägend zu wirken, weshalb die deutsche Kultur in dieser „reaktionären“ Zeit auf Nachahmung angewiesen ist. Sie hat demnach ein ganz spezifisches mittelalterliches Kunstschaffen: eine Sonderromanik und Sondergotik. Das, was in Deutschland unbewußt erstrebt wurde, wurde nur in Frankreich rein und restlos verwirklicht. Und so ist der gotische Stil Hamann zufolge ein rein französischer Stil, der in seiner Reinheit und Ungebrochenheit Gesetz für Europa und Vorbild für Deutschland wird.⁷⁵ *„Die deutsche Kunst wird den westlichen Einflüssen preisgegeben und die Geschichte ihres romanischen und gotischen Stils wird eine Geschichte der Invasion, der Ausbreitung der mittelalterlichen Stile von Westen her.“*⁷⁶

Nur und erst durch äußere Anstöße von Westen her, kann sich die Kunst - Architektur und Plastik gleichermaßen - in Deutschland entfalten und eine eigenständige Entwicklung durchmachen, die dann eine Sondergotik mit spezifisch deutschen Zügen bedingt. Diesen Prozess der Rezeption beziehungsweise des „Gotikimports“ einerseits und der Transformation und Innovation andererseits bezeichnet Hamann als *Eindeutschung französischer Gotik* oder etwas schematischer als *Übersetzung ins Deutsche*. Mit diesen Schlagwörtern wird der Leser ständig konfrontiert, wenn Hamann auf dem Gebiet der Architektur und Plastik verschiedene formale, technische und ikonographische Beispiele für diesen Prozess anführt.⁷⁷ Entscheidend für die Entwicklung der gotischen Architektur in Deutschland ist, daß die Ergebnisse in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehen, sondern jedesmal auf eine neue Beziehung zum Westen zurückzuführen sind. Ähnlich verhält es sich mit der Plastik. Hamann konstatiert

⁷² Er bezeichnet sein Werk selbst als Ideengeschichte. Siehe das Vorwort des ersten Bandes 1932.

⁷³ Hamanns Motivation, die rückwärtsbezogene Ergänzung darzubieten, bestand darin, seine Grundthese des ersten Bandes zu untermauern.

⁷⁴ R. Hamann 1932, 9-11.

⁷⁵ R. Hamann ebd., 28 ff.

⁷⁶ R. Hamann ebd., 35.

⁷⁷ R. Hamann ebd., 282-337.

eine dynamische und reiche Entwicklung der deutschen Plastik. Aber damit es dazu kam, bedurfte es erst einiger Anstöße von Westen her. Von drei Ausgangspunkten französischen Einbruchs nimmt die Entwicklung im 14. Jahrhundert ihren Lauf: vom Oberrhein mit Straßburg, vom Niederrhein mit Köln und vom Mittelrhein mit Marburg, mit der Grabplastik in St. Elisabeth.⁷⁸ Auch wenn das deutsche Kunstschaffen in der Stilentwicklung des Mittelalters rückständig ist, so ist es in allem, was vom Mittelalter in eine neue Richtung weist, besser gerüstet als der Westen. In der Auflösung des Mittelalters nimmt die deutsche Gotik des 14. Jahrhunderts eine richtungsweisende Funktion ein: sie macht den Weg frei für die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Jetzt kommen die inneren Triebkräfte der deutschen Kultur in vollen Zügen zum Vorschein.⁷⁹

Hamanns Auffassung über die mittelalterliche Kunstgeschichte, die hier nur in den für unseren Kontext relevanten Aspekten wiedergegeben wurde, läßt Rückschlüsse über seine Position in der Kunstgeschichtsschreibung zu. Mit seinem Leitgedanken, die mittelalterliche Kunst genetisch aus der antiken Kunst heraus zu erklären, richtet sich Hamann nicht nur implizit gegen die zeitgenössische Gotikdeutung, nach welcher die Gotik kein Periodenbegriff, sondern eine Rasseerscheinung sei. Hamann schreibt: *„Es bedarf also nicht mehr der Erklärung, die von neueren Historikern für dieses Phänomen gegeben worden ist und zu deren Organ sich unter den Kunsthistorikern in erster Linie wieder **Wörringer** gemacht hat und die etwa so lautet: Das Entwickelte und oft Überreiche, die Unendlichkeit, das ewig Verschlungene, die rastlose Bewegtheit, das Flammende und Strebende, das Erregende der aufgelösten Form, alles das sei Ausdruck eines spezifisch nordischen Geistes, nordischer Rasse, einer Seele, die faustisch alle Schranken des Endlichen strebend durchbricht und überall in ewiger Unruhe den Ausdruck dem Eindruck, das Streben der befriedigenden Harmonie, das Werden dem Sein vorzieht.“*⁸⁰

Der ideologischen Auffassung, an den Wurzeln der Gotik läge das Germanische, antwortet Hamann, daß ebenda allenfalls spätantike Nachwirkungen liegen. Hamann geht aber noch einen bedeutenden Schritt weiter und vertritt eine These, die den absoluten Widerpart des popularisierten Gotikbildes vom faustischen Menschen des Nordens einnimmt. Frankreich - und nur Frankreich - hat aufgrund seiner inneren Struktur und geschichtlichen Konstellation das Patent auf die Erfindung der Gotik. Was Deutschland im 13. und 14. Jahrhundert schafft, ist ein durch französischen Einfluß initiiertes Kunstwollen, eine an der französischen Gotik gemessene Peripherie-Leistung, ein Nebentrieb, eben eine Sondergotik.⁸¹ Seine Auffassung, insbesondere daß der deutschen Kultur in jener geistesgeschichtlich wichtigen Epoche die inneren Triebkräfte

⁷⁸ R. Hamann ebd., 319.

⁷⁹ R. Hamann ebd., 35 ff.

⁸⁰ R. Hamann ebd., 28. Hamann richtet sich an mehreren Stellen seines Bandes explizit gegen Wörringer, ebd., 19-20, 30.

⁸¹ Hamanns Begriffe der Sonderromanik und -gotik haben meines Erachtens eine andere Semantik als die gängigen Theorien zu den Sonderleistungen (z.B. W. Pinder 1944), welche die Überlegenheit der deutschen Kunst in einem bestimmten Gebiet untermauern. Sie bedeuten, daß in Deutschland dieselben Probleme anders, eben spezifisch deutsch gelöst wurden. Hamanns Semantik kann man mit aktiver Rezeption, d.h. Rezeption, Transformation und Innovation, umschreiben. Zugleich steht Sondergotik für einen Nebentrieb der reinen französischen Gotik, der in der Auflösung des Mittelalters zum Haupttrieb des Nordens wird.

fehlen, mußte ein Affront gegen die Apologeten des ideologischen Gotikbildes darstellen.

Hamanns Mittelalterbild verdeutlicht seine von ideologischen Interessen distanzierte und grenzenüberschreitende Betrachtungsweise der Kunstgeschichte. Was sich hier nur durch sein Geschriebenes zu erkennen gibt, weiß J.A. Schmoll weitaus lebhafter zu berichten: „*Hamann,...,war für mich ein Phänomen: Wie hatte er die Nazizeit in seinem Marburger Amt, als 'Salon-Kommunist' abgestempelt, fast unangefochten (wenn auch sicher unter Schwierigkeiten und taktischen Manövern) überstehen können, und wie hat der große, alte Mann ohne Einbußen seines Ansehens in Ost-Berlin als nahezu einziger seiner Zunft gegen den Abriß des Berliner Barock Schlosses schärfsten Protest einlegen können? Seine Reputation, seine - auch innerliche - Internationalität machten ihn unabhängig. Er konnte sich erlauben, ohne Rücksicht auf tagespolitische Erwägungen sein Herz sprechen zu lassen und tat es vor allem auch.*“⁸²

Hamanns Internationalität zeigt sich in seiner Gesamtauffassung der europäischen Kunstgeschichte, wie er sie in der *Geschichte der Kunst* dargelegt hat. Er betrachtet die europäische Kunstentwicklung als ein Ganzes, als ein wechselseitiges Beziehungsgeflecht, in dem jedes Land - in der einen Epoche mehr, in einer anderen weniger - seinen spezifischen Beitrag geleistet und unterschiedlich relevante Maßstäbe gesetzt hat. Wilhelm Pinder bezeichnete Hamann des öfteren spöttisch als Hauptvertreter der sogenannten „Einfluß-Kunstgeschichte,“ welche jede Form und jedes Motiv auf äußere Kontakte, Anstöße und Vorbilder zurückführen wollte „*wie Ansteckung durch Krankheitserreger.*“⁸³ Pinders Urteil kann nur eingeschränkt gelten, denn in Hamanns Kunstbetrachtung ist stets der psychologische Ansatz erkennbar, einen Brückenschlag zwischen Leben und Kunst zu finden. Hamann zufolge muß der Formwandel der Kunst im Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung und der sich wandelnden Weltanschauung gesehen werden. Daher sollte ein Kunstwerk immer im Hinblick auf die geistige Haltung eines historisch abgrenzbaren Zeitraums analysiert werden. Diesen Glaubenssatz hat Hamann in seiner *Geschichte der Kunst* dargelegt.

⁸² J.A. Schmoll gen. Eisenwerth 1990, 275-301, hier 292.

⁸³ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth ebd., 292-293.

2.2.1. Die Elisabethkirche in Marburg und ihre künstlerische Nachfolge

In seiner Monographie von 1929 stellt Hamann die Marburger Grabmäler an den Ausgangspunkt einer großangelegten Entwicklungsreihe gotischer Plastik aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Nach Hamann gehören die Marburger Tumben eindeutig zu dem Kreis von Rittergrabmälern, die im frühen 14. Jahrhundert auf der Ile-de-France entstanden. Als Hauptmeister nennt er einen Franzosen aus der königlichen Gräberwerkstatt von St. Denis, an deren Spitze der belgische Bildhauer Jean Pépin de Huy steht. Der französische Meister habe in Marburg eine Werkstatt formiert, die mit ihrer Grabskulptur stilprägend auf das Kunstschaffen Westdeutschlands eingewirkt habe. Der Hauptmeister führt in Marburg lediglich das Einzelgrab (Abb. 5) aus und wandert dann nach Westfalen, wo er das Cappenberger Stiftergrabmal (Abb. 47) schafft. Das Marburger Doppelgrabmal (Abb. 18) und die Bielefelder Tumba (Abb. 63) schreibt Hamann dem unmittelbaren Schüler des Hauptmeisters zu. Das Münstereifel-Grabmal (Abb. 72), hier erstmals ausführlicher behandelt, sei das Werk eines weiteren Nachfolgers. Das Schulgut der von Frankreich ausgehenden Marburger Gräberwerkstatt findet mit unterschiedlichen Konsequenzen in Hessen, am Niederrhein und in Westfalen eine annähernd simultane Verbreitung und Weiterentwicklung. Ausläufer des in Marburg entwickelten Stils sind Hamann zufolge neben einer Reihe von Kleinskulpturen vor allem die großen Anlagen, so der Hochaltar und das Chorgestühl im Kölner Dom (Abb. 99-114) wie auch der Marburger Lettner in der Elisabethkirche (Abb. 37), welche er allesamt in die späten vierziger und fünfziger Jahre datiert.

Damit legte Hamann der Kunstgeschichtsforschung eine kontroverse Entwicklungsreihe vor, deren Bewegung in Marburg ihren Anfang nahm, in Paris ihre Wurzeln hatte und in Köln ihren Ausklang fand. Hamann hat seine These in ihrer ganzen Tragweite auf den Punkt gebracht: *„Das ist der erste Akt im Werden einer künstlerischen Sonderart, die Ausbreitung einer Schule von einem Meisterwerk aus und Entfaltung in Hessen, Westfalen und am Niederrhein, speziell in Köln. Der zweite Akt enthält die innere Entwicklung innerhalb dieser schon mächtig angeschwollenen Bewegung, Verfall, wenn wir auf die Ermattung des gotischen und höfischen Elements sehen, Entfaltung, wenn wir die Wirkung in der Zeit und auf uns in Rechnung ziehen.“*⁸⁴

Dieser kühne Entwurf, den Hamann mit größter Überzeugungskraft und anhand eines umfassenden Materials vortrug, verlangt nach einer kritischen Durchleuchtung seines Konzepts. Denn was sich hier als leichtfertig errichtetes Modell präsentiert, ist in seiner inneren Struktur so systematisch fundiert aufgebaut und in seinen Verbindungen so eng ineinander verstrickt, daß einer Entkräftung zunächst der Ansatzpunkt zu fehlen scheint. Es geht im folgenden nicht um die Entkräftung von Hamanns These, sondern um die Struktur und zugleich Bedingtheit seines Systembaus. Mit dieser Analyse wird deutlich werden, inwiefern Hamann einerseits einen Schlußstrich unter die ältere Forschung zieht und andererseits ein neues Fundament legt.

⁸⁴ R. Hamann 1929, 264.

Hamann beginnt seine Untersuchung mit einer Analyse des Grabtypus, auf die eine allgemeine Gegenüberstellung der Hauptgattungen mittelalterlicher Grabskulptur in Deutschland und in Frankreich folgt.⁸⁵ Seine ikonographische, motiv- und typengeschichtliche Analyse des Grabtypus ist fundiert und stellt gegenüber den früheren Publikationen einen wirklich neuen Ansatz dar. In dieser Hinsicht ist Hamanns Vorgehensweise eine Pionierleistung. Seine These lautet prägnant und aus seiner typengeschichtlichen Untersuchung intersubjektiv begründet: *„Diese Marburger Gräber sind nicht deutsch; in Frankreich haben sie ihre Heimat und ihre Voraussetzungen. Ihr Stil, ihr Lebensgefühl, ihre Ikonographie - alle einzelnen Motive haben in Frankreich ihren Ursprung und ihre Geschichte.“*⁸⁶

Auf die Analyse des Grabtypus folgt eine wenig überzeugende Herleitung des Stils aus der Pariser Grabmalkunst. Ist man sonst Hamanns differenziert stilanalysierendes Vorgehen gewohnt, dann merkt man deutlich, daß sich die These vom Stilkonsens des Marburger Einzelgrabes und des Artois-Grabmals auf vagen Argumenten stützt.⁸⁷ Hamann geht nicht wirklich stilanalysierend vor, vielmehr analysiert er die geistige Haltung, die in der motivischen Gestaltung zum Ausdruck kommt.⁸⁸ Dementsprechend begründet er den Stilkonsens mit Formeln wie *„die Stärken höfischer Gesten und Schwächen verblaßter Persönlichkeit.“*⁸⁹ An dieser Stelle wird meines Erachtens die Bedingtheit des Konzepts offensichtlich. Hamanns dargelegter Stilkonsens ist de facto ein übereinstimmender genetischer Bestand der Motive, die zusammen dieselbe Ikonographie beinhalten. Diese Ikonographie als Grabmalmodus wird bei Hamann zum Fundament für seine Stilentwicklung.⁹⁰

Von diesem Ausgangspunkt baut Hamann das Grundgerüst seines Systembaus auf, indem er die Werkstattzusammenhänge der Grabmalgruppe analysiert und eine relative Chronologie der Grabmäler und der diesem Werkstattkreis zugeschriebenen Skulptur erstellt.⁹¹ Während seine Kollegen den gemeinsamen Nenner der Grabmalgruppe hervorheben, isoliert Hamann aus dem Kollektiv die einzelnen Künstlerhände: Der französische Hauptmeister, von Hamann *Cappenberger Meister* genannt, steht ganz im Zeichen des höfisch-hochgotischen Stils. Seine Werke, die Grabplatte des Marburger Einzelgrabes (Abb. 5), das Cappenberger Denkmal (Abb. 47) und die Cappenberger Sitzmadonna (Abb. 59), bewahren am reinsten die Klassizität der französischen Gotik. Der sogenannte *Ritterliche*, sein unmittelbarer Schüler, ist der Lokaltradition verpflichtet und für die bodenständige Nuance in der Grabskulptur verantwortlich. Ihm und seinen Gehilfen schreibt Hamann die Klagefiguren des Marburger Einzelgrabes (Abb. 11-17), das Marburger Doppelgrab (Abb. 18), die Bielefelder Tumba (Abb. 63) und als Spätwerk

⁸⁵ R. Hamann 1929, 115-139.

⁸⁶ R. Hamann ebd., 119.

⁸⁷ R. Hamann ebd., 136-139.

⁸⁸ Ich würde Hamanns Stilbegriff so beschreiben: er denkt sich physisch in die Grabfiguren hinein, um an der seelischen Stimmung teilzuhaben, welche durch die Gesten und Körperhaltung vermittelt wird.

⁸⁹ Hamann ebd., 136.

⁹⁰ Eine weitere Antinomie in seinem Konzept sei genannt: Trotz der Typen- und Stilableitung des Marburger Einzelgrabes von dem Pariser Artois-Denkmal, das in den Jahren von 1317 bis 1320 entstand, setzt er die Entstehung des Marburger Steins rund zehn Jahre früher an. Diese Widersprüchlichkeit rührt daher, daß Hamann die älteren Identifizierungsvorschläge der Marburger Tumben von F. Küch, 1903, trotz Bedenken übernimmt.

⁹¹ R. Hamann ebd., 139-175.

den Bielefelder Lettner (Abb. 67-69) zu. Mit seinem Individualstil setzt die Verbreitung der Einzelformen ein, der Prozess der Verdeutschung dieses ursprünglich französischen Stils nimmt seinen Beginn: das Reckenhafte schlägt sich durch das Höfische durch. Der qualifizierteste Nachfolger des Hauptmeisters ist der Meister des Münstereifel-Grabmals (Abb. 72), welcher in alle geistigen Voraussetzungen der Werkstatt eingeweiht ist und zugleich die reichsten Möglichkeiten in dem Prozess der Verdeutschung zutage bringt. Hamanns Entwicklungsverlauf resultiert aus einer Kausalität, an der fast ausschließlich immanente Faktoren beteiligt sind: der Individualstil seiner Künstler. Weitere, die Stilentwicklung mitbestimmende Faktoren, sind die Lokalkonstanten, die umprägend auf den von der Grabmalgruppe vertretenen Stil einwirken. Demnach verbindet Hamann das Westfälische mit einer derben Formgebung,⁹² die diachron betrachtet ein spezifisches Wahrzeichen der Kunstlandschaft ist und stilumbildend ihre Spuren hinterläßt. Für die formale Gestaltung der Grabfiguren bedeutet dies: *„Wenn die ursprünglich so ritterlichen Gestalten hier sichtlich bäurischer und landsknechtmäßiger sich gebären, so wittert man den Einfluß westfälischer Atmosphäre.“*⁹³ Aber dieser kunstgeographische Faktor wird wiederum mit dem imaginär-biographischen Ansatz des Werkschöpfers verbunden: *„Der Künstler,..., akklimatisiert sich sichtlich.“*⁹⁴

Mit der Analyse der Werkstattzusammenhänge und der relativen Chronologie der Memorien ist das Grundgerüst für den weiteren Entwicklungsverlauf des gesamten Kunstkreises gegeben. Der Rest der Untersuchung ist so angelegt, daß von diesem Gerüst ausgehend nun die Ein- und Zuordnung der nordwestdeutschen Skulptur erfolgt. Hamanns Beziehungsgeflecht ist meines Erachtens aus folgenden Fragestellungen geknüpft: 1.) die Frage nach stilverwandten Werken ohne direkte Einflußnahme; 2.) die Frage nach der unmittelbaren Ausstrahlung und damit verbunden die Frage nach der Umbildung und Weiterentwicklung des pariser-marburgerischen Stils; 3.) die Frage nach den Fernwirkungen.

In die erstgenannte Fragestellung läßt sich Hamanns kühne These zur Skulptur Lothringens einordnen. Es geht um den Kreis der von Georg Weise⁹⁵ zusammengestellten Madonnenfiguren. Daß sich mehrere Exemplare dieses Typus in Lothringen befinden, beweise Hamann zufolge nicht den lothringischen Ursprung dieses Madonnentypus, sondern lediglich seine topographische Ausbreitung. Die von Weise vertretene Stilverwandtschaft zwischen Madonnen- und Grabmalgruppe begründet Hamann wie folgt: Der Kreis der Madonnenfiguren sei primär nicht lothringisch, sondern ebenfalls aus der Pariser Grabmalkunst entsprungen. Mit seiner These widerspricht Hamann einer eigenständigen lokalen Steinskulptur im mittelalterlichen Lothringen.⁹⁶ Zur zweiten Fragestellung: Die Ausstrahlung des pariser-marburgerischen Stils konstatiert Hamann in einer großangelegten Reihe rheinischer Madonnenfiguren.⁹⁷

⁹² *„Hier in Westfalen läßt diese zunehmende Verbreitung und Verschwerung der Figuren daran denken, daß gerade in Westfalen - man denke an die Vorhallen- und Portalplastik der Dome in Münster und Paderborn - schon im 13. Jahrhundert eine sehr breite und kräftige Formgebung zu hause war.“* R. Hamann ebd., 172.

⁹³ R. Hamann ebd., 173.

⁹⁴ R. Hamann ebd., 173.

⁹⁵ G. Weise 1924.

⁹⁶ R. Hamann 1929, 156-162, insbesondere 161.

⁹⁷ R. Hamann ebd., 190-213.

Seiner These nach ist die Cappenberger Madonna (Abb. 59) als Werk des Hauptmeisters eine Typenschöpfung und bildet den Urtyp dieser ganzen Gruppe. Seine Entwicklungsreihe, von der Cappenbergerin in den zwanziger Jahren ausgehend, basiert auf einer fragwürdigen Unterscheidung in die sogenannten *Links- und Rechtsmadonnen*.⁹⁸ Im Prozess der Weiterentwicklung der Cappenberger Madonna ist wiederum der Kölner Lokalstil als Transformationsfaktor entscheidend. Die These zu diesem rheinischen Madonnenkreis verläuft in dieselbe Richtung wie die zum lothringischen: die Subsumtion der Bewegung unter der Formel des Pariser-Marburgerischen. Das Rheinische mischt sich in den Stilverlauf hinein, aber nach Hamann sei es irreführend, von einem rheinischen Madonnentypus zu reden: „*Eher könnte man von dem Marburgerischen sprechen, wenn wir die französische, nicht hessische Heimat, dieses ganzen Kunstkreises außer Acht lassen.*“⁹⁹

Die Ausstrahlung und Weiterentwicklung des in der Gräbergruppe vertretenen Stils zeigt sich auf topographischer Ebene mit unterschiedlichen Resultaten. In Hessen manifestiert sich die Ausstrahlung neben verschiedener Kleinplastik¹⁰⁰ in dem torsohaft überlieferten Skulpturenschmuck des Marburger Lettners (Abb. 43-45),¹⁰¹ welcher die letzte Stilphase bildet und das „hessische“ Resultat des Entwicklungsprozesses zeigt: „*Um die Jahrhundertmitte hat sich also die dekorative Phase dieses Stils entschieden, die Wandlung vom konventionell Höfischen zum vergrößernd Schematischen und schließlich zum unpersönlich Schmückenden vollzogen.*“¹⁰²

In Westfalen offenbart sich die Ausstrahlung in erster Linie in dem Klever Doppelgrab (Abb. 126) als direkte Kopie des Bielefelder Grabmals und in den Xantener Säulenstatuen der Heiligen Helena und Viktor (Abb. 125), die Hamann allesamt einer westfälischen Werkstatt zuschreibt.¹⁰³ Die Abwanderung der Marburger Gräberwerkstatt nach Westfalen ist sodann auch die Ursache für die Verlegung des künstlerischen Schwerpunkts nach Köln. Dort manifestiert sich die Verbreitung des Stils vor allem in den großen Anlagen des Domchores, am Hochaltar (Abb. 99-109) und am Chorgestühl (Abb. 110-114), die Hamann in die Regierungszeit des Erzbischofs Wilhelm von Gennep 1349-1361 datiert.¹⁰⁴ Am Hochaltar erleben wir nach Hamann den Zusammenstoß des Marburgerischen mit dem Kölnischen, des Höfischen mit dem Plebeischen.¹⁰⁵ In die Endphase dieses Kunstkreises, in der der Schritt zur Plebeisierung vollzogen wird, ordnet er das Dreikönigspfortchen in St. Maria im Kapitol (Abb. 122-123) und die neun Helden des Kölner Rathauses (Abb. 124) ein, die er dementsprechend in

⁹⁸ Die getroffene Unterscheidung betrifft die Sitzmadonnen. Bei den Linksmadonnen sind die Beine vom Betrachter aus gesehen nach links geführt, während sich der Körper kontrapostisch zur Last des Kindes ausbiegt. Bei den Rechtsmadonnen hingegen sind die Beine nach rechts, dem Kind entgegen gebogen. In die Nachfolge der Cappenbergerin stellt Hamann als ersten Typus der Rechtsmadonnen die Kunstgewerbemadonna in Köln und als frühesten Typus der Linksmadonnen die Madonna in Weeze. Hamann ebd., Abb. 223, 281.

⁹⁹ R. Hamann ebd., 213.

¹⁰⁰ So die Figuren des Johannes- und Martin-Altars in der Elisabethkirche, die Schiffenberger Madonna im Darmstädter Landesmuseum und die Gießener Madonna im kunstgeschichtlichen Institut in Gießen: Hamann ebd., 224-226.

¹⁰¹ R. Hamann übernimmt unkritisch die Datierung des Lettners durch F. Kück ins Jahr 1343.

¹⁰² R. Hamann ebd., 222.

¹⁰³ R. Hamann ebd., 168-169. Eine Gruppe westfälischer Madonnen, die Hamann auf den Seiten 174-175 bespricht, zeigen weiterhin die Ausstrahlung in Westfalen.

¹⁰⁴ R. Hamann ebd., 227-247.

¹⁰⁵ R. Hamann ebd., 227-243.

das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts datiert. Das steinerne Reliquiar in der Stiftskirche zu Marsal, welches bis dato in der Forschung als Ausgangspunkt der lothringischen Entwicklungsreihe angesehen wurde, gehört in der „Hamannschen“ Chronologie dieser Endphase zu; und noch mehr: es wird der Werkstatt des Kölner Hochaltars zugeschrieben und ist somit nicht lothringisch, sondern marburgerisch-kölnisch. In Form eines Anhangs nennt Hamann dann die Fernwirkungen der Marburger Kunst, die er bis weit in den Süden aufspürt.¹⁰⁶

Hamanns Erklärungsmodell vertritt in äußerster Konsequenz den Kerngedanken seiner *Geschichte der Kunst*. Erst durch westlichen Anstoß kann der Grundstein einer Stilentwicklung gelegt werden und - so Hamanns Auslegung - sich eine der großen Strömungen konstituieren, die das Kunstleben Deutschlands im 14. Jahrhundert durchfluten. Marburg kommt dabei aufgrund einer einzigen spezifischen Beziehung zur Pariser Grabmalkunst die Schlüsselfunktion zu. Hamanns Konzept subsumiert den Entwicklungsverlauf dieses an Werken reichen Kunstkreises unter einem einzigen Blickwinkel: Rezeption des französisch-hochgotischen Stils und Transformation ins Deutsche. Damit nimmt Hamann dem nordwestdeutschen Kunstschaffen jegliche Eigendynamik in der Stilentwicklung und bewertet somit indirekt die Leistung als zweitrangig, da sie nur umbildend ist, während die Pariser Hofkunst erstrangig, stilbildend ist. Lothringen kommt in Hamanns Konzept keine eigene Rolle im Kunstschaffen zwischen den französischen Kronländern und den Rheinlandschaften zu. Und dementsprechend sind auch die Lokalstile für den Entwicklungsverlauf nur insofern relevant, als daß sie unterschiedlich stark umbildend wirken. Anhand der Charakterisierungsbegriffe der Lokalkonstanten wird deutlich, daß auch Hamanns Modell die Vorstellung beinhaltet, den Lokalstil als Ausdruck des Volkscharakters zu interpretieren, so etwa wenn er kölnisch mit plebeisch, westfälisch mit landsknechtmäßig und pariserisch mit höfisch parallelisiert. Mit dem Transformationsfaktor verschleiert Hamann die konträren Strömungen dieses Kunstkreises. Sie werden zu Zerfallsprodukten, zu Mischformen oder bestenfalls zu Wiederbelebungen des pariser-marburgischen Stils. In dieser Hinsicht könnte man Hamanns Stilverlauf als durchaus einseitig und sein Konzept als sehr bedingt bezeichnen. Läßt man die imaginäre Hülle des pariser-marburgerischen Stils fallen, so zeigt gerade dieser Kunstkreis ein facettenreiches Bild nebeneinander wirkender und sich gegenseitig bedingender Kräfte. Hamanns Erklärungsmodell basiert auf dem eng begrenzten Faktor des Individualstils seiner Künstler und auf der Vorstellung der künstlerischen Mechanik des Vermittlungsweges. Sein System zeigt deutlicher als die vorangegangenen Publikationen, wie die Begrifflichkeit an dem Individuum als Referenzpunkt entwickelt und als Hilfskonstruktion einer Stilcategory verstanden wird.¹⁰⁷ Auch wenn durch diesen Ansatz der Einheitszwang des Epochen- bzw. Zeitstils

¹⁰⁶ Als entfernte Filiationen dieses Kunstkreises nennt Hamann das Chorgestühl des Erfurter Domes, zwei Reliefs der Nonnenbergkirche in Salzburg und, was er selbst als „*kunstgeschichtliches Kuriosum*“ betrachtet die Statuen des hl. Martin und eines anderen ritterlichen Heiligen am Regensburger Dom. Hamann ebd., 259-260.

¹⁰⁷ Als Beispiel sei nur der notgetaufte *Ritterliche* genannt, der die reckenhafte und bodenständige Variante in den ursprünglich höfischen Stil einbringt.

zunächst relativiert wird, so zeigt gerade Hamanns Beitrag, daß die Idealvorstellung von der Stileinheit längst nicht überwunden ist.

Hamanns Untersuchung bildete das Fundament für die weitere Forschung. Mit seinen Fragestellungen zur Ikonographie und zur Typengeschichte des Grabmalmodus brachte er neue Ansätze und vor allem relevante Erkenntnisse zur isolierten Stellung der Grabmalgruppe. Seine stilkritischen Untersuchungen, ungeachtet der Folgerichtigkeit der Chronologie, führten zu einer intimeren Kenntnis dieses an Werken reichen Kunstkreises. Die Bewältigung eines großen Stoffes, die zur Erörterung gestellten Datierungen unbekannter Werke dieses noch wenig bearbeiteten Gebietes, zwangen die Forschung zur Gesamtschau. Vor allem sein Unterfangen, die Zusammenhänge durch ein grenzenüberschreitendes Beziehungsgeflecht begreifbar zu machen, muß als besondere Leistung zwischen den Kriegen bewertet werden. Hamanns These von der Priorität Marburgs im Verhältnis zu Köln konnte sich zu Recht nicht durchsetzen und führte zu einer für die nachfolgende Forschung unakzeptierbar späten Datierung der Kölner Plastik. Die Stellungnahme seiner Kollegen ließ nicht lange auf sich warten.

2.2.2. Kritik - Oskar Karpa

„Das Datieren von Kunstwerken kann zu einer rechthaberischen Spielerei, zu einem dialektischen Selbstzweck ausarten, wenn es sich um die zeitliche Festsetzung von einzelnen, für die Gewinnung entwicklungsgeschichtlicher Erkenntnisse belanglosen Werke handelt. Wo sie aber dem Zwecke dient, einen zeitlichen Richtpunkt zu gewinnen für den Ablauf der Kunstgeschichte, mit anderen Worten: wo sie vom Standpunkt der Kunstgeschichte aus zu einem Beitrag der Geistesgeschichte überhaupt wird, kann der Wert einer richtigen Datierung nicht hoch genug bemessen werden. Umgekehrt können unrichtige Zeitbestimmungen, zumal wenn sie in ein durch diese mitbestimmtes Entwicklungssystem eingespannt sind, das geschichtliche Bild für ganze Forschergenerationen verwirren....Bei dem verhältnismäßig geringen Bestand sicher datierter Kunstwerke aus der hier zur Behandlung stehenden Zeit glaubt die stilkritische Forschungsmethode sich oft darauf angewiesen, das, was sie erst beweisen will, nämlich den Ablauf der Stilentwicklung, schon als gegeben vorauszusetzen und danach Datierungen vorzunehmen. Die Fehlerquelle dieses Verfahrens liegt auf der Hand.“¹⁰⁸

Mit diesem Prolog eröffnet Oskar Karpa seine Untersuchung *Zur Chronologie der kölnischen Plastik im 14. Jahrhundert*.¹⁰⁹ Er äußert darin mehr als deutlich Kritik an seinen Kollegen, die durch einseitige Verfahren leichtfertige Systeme errichten, welche das Fach Kunstgeschichte untergraben. Sein Vorwurf richtet sich an erster Stelle gegen Hamanns These, zu deren Widerlegung sich Karpa herausgefordert fühlt. Karpa sieht in der rüstungskundlichen Untersuchung ein für diesen Werkkreis intersubjektiv begründbares Kriterium der Datierung.¹¹⁰ Aus seiner Analyse resultierend, legt er eine

¹⁰⁸ O. Karpa 1933/34, 53.

¹⁰⁹ O. Karpa 1933/34, 53-87.

¹¹⁰ Durch diese Methode, die außerhalb der stilkritischen Zielsetzung liegt und als neue, das heißt vom bisherigen Meinungsstreit unberührt gelten konnte, glaubt Karpa zu festen Datierungspunkten und damit zu zeitstilistischen Kriterien zu gelangen.

Typenreihe vor, deren Beginn im ersten Jahrzehnt am Niederrhein liegt und sich in der Säulenstatue des hl. Viktors im Xantener Dom manifestiert und mit dem Münstereifel-Grabmal Ende der dreißiger Jahre schließt.¹¹¹ Dieser chronologische Maßstab dient als Mittel zum Zweck, daraus zeitstilistische Kriterien abzuleiten. Karpas Gegenthese zur „Hamannschen“ Chronologie präsentiert sich ungefähr so: Das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts ist noch ganz der Tradition des 13. Jahrhunderts verhaftet. Karpa spricht von einem Noch-Naturalismus, der in dem Marburger Doppelgrab und in dem Xantener Viktor zum Ausdruck kommt. In den zwanziger Jahren dient der Naturalismus als Mittel einer idealistischen Ausdruckssteigerung. Auf diese Entwicklungsstufe stellt Karpa nicht nur die übrigen Grabmäler unseres Kreises (mit Ausnahme des Münstereifel-Grabmals), sondern auch alle von Hamann in die fünfziger und sechziger Jahre datierten Werke der Kölner Plastik. In den dreißiger Jahren vollzieht sich schrittweise die Abwandlung des idealistisch fundierten Naturalismus ins Realistische. Dieser Zeitstil wird von dem Münstereifel-Grabmal und von einer Reihe Kölner Reliquienbüsten (Abb. 115-119) präsentiert.

Mit dem Wirken des Zeitstils erklärt Karpa die horizontale Verknüpfung einzelner Werke. Sein Entwicklungsgesetz wird aus den Paragraphen Naturalismus und Idealismus gehoben. Er operiert im wesentlichen mit Max Dvoráks¹¹² antithetischen Begriffspaaren und übernimmt überdies Hans Weigerts Begriffsbildung der Stilstufen. Mit seiner Auffassung steht Karpa in der Tradition der Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, nach der die Stilentwicklung eine Folge des Wandels der geistigen Grundhaltung ist. Sein wichtigster Beitrag zur Diskussion ist, in seiner vorausgegangenen genealogischen Recherche¹¹³ die Benennungsfrage der Marburger Tumben stichhaltig und unumstößlich geklärt zu haben.¹¹⁴

Karpas Studie zur Kölner Plastik basiert auf einem anderen Leitgedanken, mit dem er Hamanns Theorie umstürzen konnte. Hamanns Auffassung von der Stilentwicklung fand weiterhin unmittelbar Kritik durch Fritz Witte und Hans Eichler.¹¹⁵ Letztgenannter trug zu dem Einsturz der „Hamannschen“ These bei, indem er Karpas Ergebnisse durch entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen der Kleinarchitektur untermauerte.

¹¹¹ Die Marburger Tumben nehmen entwicklungsgeschichtlich die Zwischenstufe in dieser Typenreihe ein.

¹¹² M. Dvorák 1918. Der Bezugspunkt, auf den Dvorák die Vergleichswerte *Idealismus* und *Naturalismus* bezieht, ist die Weltanschauung, deren Ausdruck der Stil ist. Dvoráks Konzept der *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* liegt Karpas Auffassung der Stilentwicklung zugrunde. H.B. Busse 1981, 85-105.

¹¹³ *Das Marburger Einzel- und Doppelgrab. Historische Grundlegung ihrer Zuschreibung.* O. Karpa 1933/34, 88-94.

¹¹⁴ Die Identifizierung der Marburger Tumben war aufgrund fehlender Inschriften lange Zeit umstritten, bis F. Küch 1912 aufgrund historischer Nachprüfungen, wohlgerne mit recht weit hergeholten Argumenten, zu dem Ergebnis gelang, daß das Doppelgrab die Brüder Johann (+1311) und Otto (+1328) darstelle, während das Einzelgrab deren Vater, Landgraf Heinrich I. (+1308) zugeordnet sei. Der Fakt, daß Küchs Identifizierung nach seinem eigenen Zugeständnis nur unter der Voraussetzung haltbar ist, daß das Einzelgrab zwischen dem 6.3. und dem 27. 6. 1326 entstand, läßt seine Zuschreibung äußerst zweifelhaft (!) erscheinen. Durch H. Weigert und R. Hamann, der seine Bedenken diesbezüglich auch äußert, wurden Küchs Ergebnisse in die Kunstgeschichte eingeführt. G. v. Bezold (1911) und G. Dehio (1923) hingegen schrieben das Doppelgrab dem Landgrafen Heinrich I. (+1308) und seinem Sohn Heinrich d. Jüngeren (+1298) zu, das Einzelgrab dem 1311 verstorbenen Johann. Karpa hat aufgrund seiner stichhaltigen landesgeschichtlichen Untersuchung die Zuschreibung des Doppelgrabes von Dehio und Bezold bestätigt. Für das Einzelgrab aber konnte er überzeugend nachweisen, daß Landgraf Otto, der 1328 gestorbene Sohn Heinrichs I., der „Grabinhaber“ ist.

¹¹⁵ F. Witte 1932, 94. - H. Eichler 1933/34, 95-99.

2.3. Schlußbemerkung und „stilgeschichtlicher Ausblick“

Mit Oskar Karpa kann ein Schlußstrich unter die grundlegende Phase der Forschungsgeschichte gezogen werden. In seiner wissenschafts-theoretischen Kritik an seine Kollegen, die als *Résumé* betrachtet werden kann, klingt das durch, was in dem Methodenstreit zwischen den Kriegen so nachhaltig diskutiert wurde:¹¹⁶ Kunstgeschichte sei ein Kollektivunternehmen, keine Privatsache und deshalb müßten klar definierte Grenzen des wissenschaftlichen Diskurs gezogen werden. In der kunsthistorisch-methodischen Literatur zwischen 1920 und 1945 wird immer wieder geäußert, die Kunstgeschichte befände sich in einer Krise und habe ihre führende Position unter den Geisteswissenschaften verloren.¹¹⁷ In der Methodendiskussion versuchten die Fachvertreter, eine eigene wissenschaftliche Identität der Disziplin Kunstgeschichte wiederaufzubauen. Terminologische Probleme wurden erörtert, nach methodischen Richtlinien wurde gesucht, um das Fach auf einen mit den anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen vergleichbaren Standard zu heben. Mit der fachinternen Weiterentwicklung und den methodisch-wissenschaftlichen Normierungsbestrebungen verlagerte sich nach dem zweiten Weltkrieg die Forschungsgeschichte in eine neue Richtung, die nun gattungsspezifisch die Entwicklung, Ikonographie und Typologie der Grabskulptur untersucht. Die stilgeschichtlichen Fragestellungen der älteren Forschung lagen und blieben außerhalb der Zielsetzung dieser neuen Richtung.

In Form eines Ausblicks soll dennoch auf die Tendenzen der Art von Kunstgeschichtsschreibung eingegangen werden, die sich weiterhin darauf spezialisierte, die koexistierenden Stilströmungen der Rheinlandschaften und Lothringens zu erfassen; ein noch immer nicht vollends abgeschlossenes Unterfangen, das, um J.A. Schmolls Worte zu gebrauchen, *Stilpluralismus statt Einheitszwang*¹¹⁸ zutage brachte. War die Grabmalgruppe immer Bestandteil dieser stilgeschichtlichen Fragestellungen gewesen, so rückte sie jetzt zusehend ins wissenschaftliche Abseits. Die Stilgeschichte Lothringens und der Rheinlandschaften erfuhr schrittweise Aufhellung durch nun örtlich

¹¹⁶ Eine repräsentative Übersicht des Methodenstreits, der in vielen Publikationen unterschiedlichster Art und in Vorlesungen geführt wurde, gibt Marilite Halbertsma (1985) 1992, 84-103. Sie sieht die Ursache des Methodenstreites darin, daß die Trennlinie zwischen Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft zu schmal war. Die Fragestellungen der geisteswissenschaftlich orientierten Kunstwissenschaft, d.h. die Erforschung des Wesens der Kunst und ihrer Gesetzmäßigkeiten, bedeuteten für die Kunstgeschichte, die sich der Unzulänglichkeit ihrer positivistisch und inventarisierenden Forschungsgeschichte bewußt war, einerseits eine Herausforderung. Andererseits aber war der begriffliche Ballast der Kunstwissenschaft, die von ihr erstellten Systeme und Idealtypen, für die am Objekt arbeitende Kunstgeschichte nur schwer anwendbar. Siehe weiterhin: L. Dittmann (Hg.) 1985. - J. Hermand 1971. - M. Podro 1982.

¹¹⁷ So zum Beispiel R. Hamann *Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft* 1919. - J. Strzygowski *Die Krisis der Geisteswissenschaften, vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst* 1923.- H. Tietze *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte* 1925. Vor allem auch die Beiträge in der durch M. Dessoir im Jahre 1906 gegründeten *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* oder die Jahrgänge der von R. Kautzsch, W. Pinder, G. Swarzenski und K. M. Swoboda seit 1927 herausgegebenen *Kritischen Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* bezeugen die kritische Auseinandersetzung mit dem Fach Kunstgeschichte.

¹¹⁸ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth 1977, 9-19.

einsetzende Detailstudien. Wenn überhaupt in diesen Veröffentlichungen auf die Grabmalgruppe eingegangen wird, so ist die eindeutige Tendenz, keinen stilistischen Zusammenhang mehr zwischen den Grabmälern und der Kölner Plastik einerseits sowie der Lothringischen Skulptur andererseits zu sehen. Bereits von Alfred Stange¹¹⁹ wurde die Möglichkeit eines engeren Zusammenhanges zwischen der Kölner Domskulptur und der Gräbergruppe verworfen. Annelies Hoffmann¹²⁰ unternahm 1954 den Versuch, ein Gesamtbild der lothringischen Plastik und ihrer Ausstrahlungswege zu entwerfen. Dies war ein dringendes Desiderat, da nach der Erschütterung von Hamanns These und nach den systematischen Bestandsaufnahmen vor allem durch William H. Forsyth¹²¹ noch immer unklar war, welche entwicklungsgeschichtliche Bedeutung dieser Skulpturengruppe zukommt. Hoffmann zog eine scharfe Trennlinie zwischen Gräbergruppe und Kölner Hochaltar und machte erstere von Paris abhängig, während sie den Hochaltar zu Lothringen in Beziehung setzte. J.A. Schmolls umfangreiche Studien zur lothringischen Plastik ergaben dieselbe Erkenntnis.¹²²

Ab den sechziger Jahren intensivierte die Kölner Forschung ihre Untersuchungen zur Domausstattung und zur lokalen Plastik.¹²³ Auf dem wissenschaftlichen Kolloquium zur Architektur und Ausstattung des Domchores im Jahre 1978¹²⁴ versuchten die Fachvertreter, die bis dato noch immer geringen Kenntnisse über die Werkstattzusammenhänge der Dombauhütte zu klären. 1987 entwickelte Ulrike Bergmann in ihrer Monographie über *Das Chorgestühl des Kölner Domes*¹²⁵ die These, die Gräbergruppe entstamme dem Werkkreis der Kölner Dombauhütte. Diese habe unmittelbar nach Vollendung von Chorgestühl und Hochaltar, nach 1311, die Grabmalprojekte in Angriff genommen. Obwohl auf dem Domkolloquium eine direkte Beziehung zwischen Domchorplastik und Gräbergruppe noch für abwegig gehalten wurde, fand Bergmanns Theorie als Faktum Eingang in die lokale Kunstgeschichtsschreibung. Das jüngste Schrifttum zur Kölner Skulptur scheint dieser jedoch zunehmend den Boden zu entziehen.¹²⁶ Daß sich dieses Theorem trotz Ungereimtheiten zeitweilig gehalten hat, liegt an zwei Gründen, die Hand in Hand gehen. Erstens wurde das willkommene Erklärungsmodell seitdem nicht mehr einer stilkritischen Prüfung unterzogen, und zweitens lagen stilgeschichtliche Fragestellungen außerhalb der Zielsetzung der neueren Forschungsrichtung, namentlich der Grabmalforschung.

¹¹⁹ A. Stange 1932, 122 f.

¹²⁰ A. Hoffmann 1954.

¹²¹ W.H. Forsyth 1936, 235-258.

¹²² J.A. Schmoll gen. Eisenwerth 1962, 119-148, 1965, 49-99 und 1969, 60-77. Während er neben der Kölner Plastik auch den Marburger Lettner und die Cappenberger Sitzmadonna in den Kreis der lothringisch beeinflussten Werke aufnahm, klammerte er die Gräbergruppe aus diesem entschieden aus.

¹²³ Eine Zusammenstellung der jüngeren Forschungen im Ausstellungskatalog *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*, 2 Bde., Bd. 2, Köln 1980.

¹²⁴ Der Bericht des vom 2.-3. November stattgefundenen Kolloquiums ist in der *Kunstchronik* 32, Heft 7, 229-238, veröffentlicht.

¹²⁵ U. Bergmann 1987, 2 Bde. Zur These siehe Bd. 1, 142-153.

¹²⁶ So W. Geis 2000, 387-410, bes. 400 ff. Geis konnte fundiert nachweisen, daß die Entstehung der Neun Helden des Kölner Rathauses die Kenntnis französischer Literaturvorlagen voraussetzt. Während Bergmann (1987) die Helden und die Grabmäler als Nachfolgewerke der Dombauhütte kurz nach 1311 datiert, setzt Geis sie aufgrund ikonographischer Vorlagen um 1330 an und widerspricht entschieden ihrer Herkunft aus der Kölner Hütte.

2.4. Tendenzen der neueren wissenschaftlichen Rezeption

Ab den sechziger/siebziger Jahren wurden „Hamanns Rittergrabmäler“ infolge des zunehmenden Interesses an Sepulkralkunst wieder vereinzelt zur Kenntnis genommen. In einigen umfassenden Werken zum mittelalterlichen Grabbild sind sie innerhalb eines großen Bestandes aufgenommen. Typologisierung und Klassifizierung der Grabdenkmalsformen stehen im Mittelpunkt dieser Untersuchungen. Das Grabdenkmal erhielt als Kunstgattung einen eigenen Stellenwert. Einen zeitlich weit gespannten Zeitraum bietet Erwin Panofskys¹²⁷ Vorlesungsreihe über die Grabplastik, in der der Wandel der Grabmalsformen in den jeweiligen kulturellen und geistesgeschichtlichen Hintergründen dargelegt wird. Kurt Bauchs¹²⁸ Werk zum mittelalterlichen Grabbild liefert eine grundlegende Typologisierung europäischer Grabmalsformen. An diese klassifizierenden Untersuchungen zum Grabdenkmal als Kunstgattung können eine Reihe weitere, allerdings nicht mehr so umfassende Studien, angegliedert werden.¹²⁹ „Hamanns Rittergrabmäler“ finden jedoch nur bei Bauch Betrachtung. Aus ihrem kollektiven Zusammenhang herausgerissen, sind einige der Grabmäler in die Rubriken wie Doppel-, Stifter- und Kriegergrabmal aufgenommen.

In diesem Zusammenhang sind auch jene Untersuchungen zu nennen, die sich innerhalb der Gattung Grabdenkmal auf rein typologisch definierte Grabmalsformen beschränken. Judith W. Hurtigs Monographie *The armored Gisant before 1400*¹³⁰ bietet nach wie vor den umfangreichsten Corpus zum Typus des Rittergrabmals in Europa. Eine Fallstudie stellt Alexander von Reitzensteins Aufsatz *Der Ritter im Heergewäte. Bemerkungen über einige Grabsteine der Hochgotik*¹³¹ dar. Auch in diesen Arbeiten bleibt das Problem der Datierung und der Chronologie der Grabmalgruppe bestehen.¹³² Die isolierte Stellung der Gruppe innerhalb der Grabskulptur des 14. Jahrhunderts läßt auch die Frage nach der Nationalität dieser nach wie vor aktuell erscheinen. Für Reitzenstein besteht kein direktes Verhältnis zur französischen Grabskulptur, lediglich das Rüstungsmodell der französischen Chevalerie sei übernommen worden: „*Keines dieser Denkmäler ist, bei aller Pflichtigkeit französisch.*“¹³³ Hurtig und Bauch konstatieren hingegen einen unzweifelhaften Einfluß französischer Grabskulptur in der hessisch-westfälischen Gruppe, die jedoch trotz französischer Prägung aus einer deutschen Werkstatt stammt.

Kunstgeographisch begrenzte Studien zur Grabmalkunst einzelner Regionen streben eine möglichst quantitative Bestandsaufnahme der erhaltenen Denkmäler in einem geschlossenen Kunstraum an. Ziel dieser Arbeiten ist, einerseits den Bestand in ein

¹²⁷ E. Panofsky 1964.

¹²⁸ K. Bauch 1976.

¹²⁹ Eins der ersten Werke dieser Art legte E. Borgwardt 1939 vor. Um den Bogen zu spannen sei auch die jüngste Veröffentlichung genannt: H. Körner 1997.

¹³⁰ J.W. Hurtig 1979.

¹³¹ A. von Reitzenstein 1965, 73-91.

¹³² So sehen Reitzenstein und Hurtig den Anfang der Gräberreihe am Niederrhein in Kleve liegen, das Bielefelder und Cappenberger Grabmal folgen in den zwanziger Jahren; den Abschluß bilden die Marburger Tumben und das Münstereifel-Grabmal. Für Bauch - er datiert die Gruppe in die vorgerückten dreißiger Jahre - ist wiederum traditionell Marburg der Ausgangspunkt.

¹³³ A. Reitzenstein 1965, 73-91, hier Anm. 10.

Bezugssystem einzugliedern, Entwicklungslinien zu erstellen und regionale Charakteristika aufzuzeigen, andererseits aber auch die meist unbekanntere Vielfalt der Grabskulptur einer Region in katalogisierender Form dem Interessierten zugänglich zu machen. Die meisten regionalspezifischen Untersuchungen zur Sepulkralkunst haben jedoch gezeigt, daß die Bestandsaufnahme einer Zufallsauswahl obliegt und manche Denkmäler erst gar nicht aufgenommen werden. So übergeht Christa Schaum-Benedum in ihrer kunsttopographischen Untersuchung zu *Figürlichen Grabsteinen des 14. und 15. Jahrhunderts in Hessen*¹³⁴ die Marburger Tumben. Gabriele Böhm nimmt in ihrer Arbeit über *Mittelalterliche figürliche Grabmäler in Westfalen von den Anfängen bis 1400*¹³⁵ aus unserem Kreis lediglich die Bielefelder Tumba auf. Peter Hilger grenzt hingegen seine sepulkrale Bestandsaufnahme in dem 1984 erschienenen Katalog *Land im Mittelpunkt der Mächte*¹³⁶ auf die rheinischen Fürstenhäuser aus.

In jüngerer Zeit zielt die Untersuchung zur Sepulkralskulptur und -kultur verstärkt auf die Klärung der funktions-, landes- und kirchenrechtsgeschichtlichen Hintergründe, die zur Entstehung aufwendiger Memorien führten.¹³⁷ Einen interdisziplinären Ansatz in der spezifisch Marburger Forschung stellt Joan A. Holladays¹³⁸ Untersuchung zur Elisabethkirche als Begräbniskirche dar. Von dem Bestattungsort der Landesheiligen ausgehend, werden die Anfänge der Begräbnisstätte zunächst *ad sanctam*, der Prozess der Erweiterung zum Familienmausoleum der hessischen Landgrafen und die kontinuierliche Entwicklung der Familiengrabstätte nachgezeichnet. Einen rein funktionsgeschichtlichen Ansatz verfolgt Andreas Köstler,¹³⁹ der die Ausstattung der Deutschordenskirche als Fallstudie zum Thema der Ästhetisierung des Kultraumes im Mittelalter bearbeitet und in diesem Kontext die Landgrafennekropole als einen der drei bestimmenden Funktionsbereiche des Bauwerks betrachtet. Köstlers Studie zum Landgrafenchor stellt grosso modo ein Résumé von Holladays Ergebnisse dar, die jedoch in den Kontext der Ausstattungskampagne der Deutschordenskirche eingebunden werden. Solche interdisziplinären Ansätze, die den ortsgebundenen Kontext der Memorien erhellen, sind für die westfälischen und rheinischen Grabmäler unserer Gruppe bislang noch nicht in Angriff genommen worden. Hier bewegt sich alles im Rahmen der Kunstdenkmälerverzeichnisse, in denen die Memorien als Ausstattungsbestand der Kirchen Erwähnung finden.¹⁴⁰

¹³⁴ C. Schaum-Benedum 1969.

¹³⁵ G. Böhm 1993.

¹³⁶ H.P. Hilger 1984, 181-208. Vgl. auch H.P. Hilger 1993, 223-248.

¹³⁷ Eine Übersicht über die interdisziplinären Untersuchungsstränge, die den Forschungsgegenstand „Grabdenkmal“ neuerdings umso interessanter erscheinen lassen, würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, zumal sie auch außerhalb des Rahmens der Forschungsgeschichte liegt.

¹³⁸ J.A. Holladay 1982 und 1983, 323-338.

¹³⁹ A. Köstler 1995.

¹⁴⁰ Siehe diesbezüglich die Einzeluntersuchungen der Grabmäler.

II. Erster Teil: Kontextuelle Einbindung der Memorien in ihr historisches, topographisches und soziales Umfeld

1. Marburg: Die Landgrafentumben in St. Elisabeth

Der sogenannte Landgrafenchor der Elisabethkirche (Abb. 1-3) war bis zur Reformation die Grablege der hessischen Landgrafen. Von den insgesamt achtzehn Memorien bestimmen acht Hochgräber, nach dem linearen Ordnungsprinzip in zwei Reihen aufgestellt, das Raumgefüge des Südchores. Die östliche Reihe umfasst die ältesten Grabmemorien,¹ darunter auch die Pleurant-Tumben des 14. Jahrhunderts: das Doppelgrab der Landgrafen Heinrich des Älteren (+1308) und Heinrich des Jüngeren (+1298) und das Einzelgrab des Landgrafen Otto (+1328). Bei der westlichen Tumbenreihe handelt es sich ausschließlich um Grabmemorien aus dem 15. und 16. Jahrhundert.² Die heutige Aufstellung und Binnenstruktur der Hochgräber geht zwar auf die nach der Hochwasserkatastrophe von 1847 unmittelbar erfolgte Restaurierung und Neuaufstellung zurück, reproduziert aber im wesentlichen einen schon im Mittelalter bestehenden musealen Zustand.³

1.1. St. Elisabeth: Ordens-, Wallfahrts- und Begräbniskirche

Das Grab der Landgräfin sei nach ihrer Heiligsprechung eine „*aufblühende Wallfahrtsstätte*“⁴ - vergleichbar mit „*dem Grab des hl. Jakob in Santiago de Compostela*“⁵ - gewesen, über welcher der Deutsche Orden als Hüter ihrer Reliquien „*den Bau der großen Ordens- und Wallfahrtskirche*“⁶ verwirklichte. Die Inanspruchnahme der

¹ Von Norden aus gelesen ergibt sich folgende Abfolge: 1.) Landgraf Konrad von Thüringen (+ 1240), 2.) Adelheid von Braunschweig (+1274), 3.-4.) Doppel- und Einzelgrab, 5.) Landgraf Ludwig I. (+1458), 6.) Margarete von Nürnberg und ihr Sohn Hermann (+1406).

² Eine Auflistung bei E. Leppin 1983, 48-49. Zehn weitere Memorien, vorwiegend aus dem 16. Jh., sind an die Wand des Polygons montiert. Siehe E. Leppin ebd., 51.

³ Infolge der Überschwemmung des Ketzerbaches 1847 wurde der Boden des Landgrafenchores so stark unterspült, daß die mangelnde Fundamentierung ein Absinken der Tumben bewirkte. Da man unter dem Südchor ein Grabgewölbe vermutete und dessen Einsturz befürchtete, wurden die Hochgräber auf Veranlassung des Archivars G. Landau demontiert und provisorisch in dem Hochchor untergebracht. Das Doppelgrab wurde in 15 Stücke, das Einzelgrab in 24 Teile zerlegt. Durch den Gebrauch von Brecheisen erfolgten Beschädigungen in Form von Absprengungen und Abbruchstellen, die bei der Restaurierung rekonstruiert wurden. Die Befunde der von F. Lange unternommenen Grabung ergaben folgende Situation: Anstelle eines Grabgewölbes zeigten sich ca. 5 Fuß unter dem Boden einfache in Steinplatten eingeschlossene Gräber aus Eichenholzsärgen. Die 1854 erfolgte Neuaufstellung richtete sich vor allem nach den Aufzeichnungen W. Bückings (1884 publiziert), der seine Erinnerung über den Zustand vor der Wiederherstellung schriftlich niedergelegt hatte. Bückings Lokalisierung entspricht dem vor 1600 entstandenen kommentierten Skizzenbuch des Chronisten W. Dilichs. Daraus ergibt sich, daß in der Zeit vom Ende des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts keine Veränderungen in dem Raumgefüge vorgenommen worden sind. Ein Unterschied zu dem heutigen Zustand ist, daß die Tumben in ihrer Binnenstruktur wesentlich dichter aneinander gerückt waren. Zur Grabung und Neuaufstellung siehe G. Landau 1850, 184-195. - F. Küch 1903, 145-215. - L. Müller 1905. Der Grabungsbericht F. Langes ist im Anhang bei F. Küch 1903, 215-225, veröffentlicht.

⁴ U. Braasch-Schwersmann 1989, 245.

⁵ M. Werner 1980, 121-164, hier 159.

⁶ M. Werner ebd., 153.

Heiligen „als Hauptfrau des hessischen Fürstenhauses“⁷ findet seinen memorialen Ausdruck in dem Landgrafenchor; „denn hier, gegenüber dem Grab ihrer Ahnenfrau, haben sich alle mittelalterlichen hessischen Landgrafen, von Heinrich I., dem Kind von Brabant, angefangen, bis zu Landgraf Wilhelm II., dem Vater Philipps des Großmütigen, bestatten lassen. Es gibt keine andere Grablege Deutschlands, die in dieser Geschlossenheit ein ganzes Fürstengeschlecht durch Jahrhunderte im Tode mit seiner Ahnenfrau und Hauptheiligen wieder vereinigte.“⁸

Die Zitatenselektion umschreibt die Funktionszusammenhänge der Elisabethkirche. In ihrer Tripelfunktion als Ordens-, Wallfahrts- und Begräbniskirche repräsentiert sie die unlösbare Verknüpfung zwischen dem Deutschen Orden, der Landesheiligen und dem hessischen Fürstenhaus, jener drei großen Instanzen des mittelalterlichen Marburgs. Daß die Elisabethkirche aufgrund ihres architekturgeschichtlichen Stellenwertes Objekt umfangreicher Bauforschungen war, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden.⁹ In unserem Zusammenhang interessiert lediglich die Dreikonchenanlage als eines der prägenden Strukturelemente des Baus (Abb. 1). Die ungewöhnliche Trikonchos-Lösung wurde lange Zeit programmatisch aufgefasst:¹⁰ Das Konzept von der zeitgleichen Belegung der drei Apsiden mit den drei Funktionen Ordensliturgie, Wallfahrt und Laiengrablege habe der Planung zugrunde gelegen. Seit Joan A. Holladays¹¹ Untersuchung zu den Anfängen der Elisabethkirche als Begräbniskirche müssen wir dieses idealtypische Modell ad acta legen. Abgesehen von dem historischen Fakt, daß zum fraglichen Zeitpunkt die hessische Landgrafendynastie noch nicht existierte, konnte Holladay nachweisen, daß die ersten Laienbestattungen in der Nordkonche *ad sanctam* stattfanden.¹² Für die Erbauungszeit bleiben folglich nur zwei, wenn auch die wesentlichen Funktionszusammenhänge des Trikonchos bestehen: Die Ordensliturgie im Osten und die Heiligenverehrung im Norden.¹³ Damit sind zugleich jene Komponenten genannt, die für die spätere Einrichtung einer Familiengrablege den elementaren Kontext darstellen. Die enge Verknüpfung dieser Zusammenhänge macht es notwendig, die Sonderstellung des mittelalterlichen Marburgs zu beleuchten¹⁴ und die Elisabethkirche zunächst in ihrer Funktion als Wallfahrts- und Ordenskirche zu betrachten.

⁷ K.E. Demandt 1980, 1-10, hier 5.

⁸ K.E. Demandt ebd., 5.

⁹ Eine repräsentative Auswahl der umfangreichen Literatur: K. Wilhelm-Kästner 1924. - R. Hamann 1929. - W. Meyer-Barkhausen 1925 und 1930. - F. Wachtsmuth 1930. - W. Gross 1933. - J. Michler 1969 und 1977. - H.-J. Kunst 1968 und 1971. - W. Schenkluhn/P.v. Stipelen 1983. - L. Helten 1985.

¹⁰ So zum Beispiel: M. Backes 1966, 557-558. - H.-J. Kunst 1968, 138-139. - J. Michler 1984, 10. - W. Schenkluhn/ P. v. Stipelen 1983, 26, 42-44.

¹¹ J.A. Holladay 1982. Siehe auch die gekürzte und überarbeitete Fassung ihrer Untersuchung: J.A. Holladay 1983, 323-338.

¹² J.A. Holladay 1982, 48-63.

¹³ A. Köstler 1995, 54-79. Köstler vermutet, daß der Südchor als erweiterter Bezirk der Ordensliturgie diene.

¹⁴ Die Dichte der Ereignisse, von denen die Sonderstellung des mittelalterlichen Marburgs ausgeht, spielt sich im wesentlichen innerhalb der kurzen Zeitspanne zwischen der Ankunft Elisabeths in Marburg 1228 und der Übernahme ihrer Grablege durch den Deutschen Orden im Jahre 1234 ab. Das Wirken Elisabeths, ihre Hospitalgründung sowie den Aspekt der Wunder- tätigkeit an ihrem Grabe nochmals zu schildern, hieße Eulen nach Athen tragen. Eine repräsentative Übersicht aus der Fülle der Literatur gibt M. Werner 1980, 121-164.

Nach dem frühen Tod der Landgräfin im November 1231 handelte ihr Vormund Konrad von Marburg schnell und diplomatisch, um die Heiligsprechung seiner Schutzbefohlenen zu erreichen.¹⁵ Die Beisetzung der präsumptiven Heiligen erfolgte zwar noch in ihrem gegründeten Hospital, dieses wurde aber alsbald mit einer steinernen Wallfahrtskirche überformt. Die für die Kanonisationsakten erforderlichen Wunder an ihrem Grabe und die für den Besuch der Grabstelle ausgestellten Ablässe¹⁶ bezeugen einen programmatisch initiierten Heiligenkult. Nach der Ermordung Konrads von Marburg im Jahr 1232 kam es zur Stagnation des Heiligsprechungsverfahrens. Die thüringischen Landgrafen, ihnen voran Konrad von Thüringen, ließen im Sommer 1234 das Hospital mit dem Grab ihrer Schwägerin durch Papst Gregor IX. an den mächtigen, ihnen eng verbundenen Deutschen Orden übertragen, welcher sich sodann verstärkt der geplanten Kanonisation annahm. Die Anfänge der Marburger Ordensniederlassung standen unter dem Zeichen weitreichender Pläne. Beabsichtigt war, den Deutschen Orden mit dem aufblühenden Heiligenkult zu verknüpfen und in Marburg ein organisatorisches Zentrum des Ritterordens zu etablieren.¹⁷

Am Pfingstsonntag 1235 wurde Elisabeth im Zuge glänzender Feierlichkeiten von Papst Gregor IV. heiliggesprochen. Nahezu parallel zur Kanonisation nahm der Deutsche Orden den kompletten Neubau seiner Kirche über dem Grab der Heiligen in Angriff. Glanzvolle Ereignisse prägten die ersten Jahre der Ordensniederlassung: Grundsteinlegung am 14. August 1235; feierliche Erhebung der Gebeine Elisabeths durch Kaiser Friedrich II. am 1. Mai 1236; Wahl Konrads von Thüringen zum Hochmeister des Deutschen Ordens Ende 1239 / Anfang 1240.¹⁸

Die Elisabeth-Wallfahrt erlebte nach der Kanonisation, der Translation und der Verkündung zahlreicher Ablässe für den Besuch des Heiligengrabes noch einmal einen großen Aufschwung. Daß die Ordensbrüder die Wallfahrt aktiv propagierten und durch geschickte Inszenierung und Vermarktung der Wunder weitere Baumittel erwirtschafteten, ist mittlerweile erkannt.¹⁹

Das Datum der Translationsurkunde 1249 fügt sich reibungslos in die Baugeschichte ein.²⁰ Mit der Fertigstellung des liturgischen Zentrums wurde der Umzug der Reliquie vollzogen, was aber zugleich eine endgültige Trennung von Grab und Heiliumsschatz bedeutete. Der angefertigte Reliquienschrein gelangte samt Inhalt in die sichere Verfügungsgewalt des Ordens und fand seine Aufstellung im Ostchor, während das

¹⁵ Der komplexe Sachverhalt des Heiligsprechungsverfahrens samt seines Hintergrundes ist oft beschrieben worden. Siehe M. Werner 1980, 135-147. - U. Geese 1981, 1983/1 und 1984.

¹⁶ Aufzählung der Ablässe bei U. Geese 1981, 136.

¹⁷ Die erwähnten Vorgänge gehören zu den am gründlichsten erforschten der Marburger Geschichte. Siehe M. Werner 1980, 148-154. - H. Bockmann 1981/1, 45-55 und 1981/2, 141-144. - U. Geese 1984, 134-142. - M. Bierschenk 1991, 146-148 und 199-203.

¹⁸ Eine ausführliche Übersicht der Ereignisse bei M. Werner 1980, 121-164.

¹⁹ Siehe hierzu M. Frases Untersuchung zum sogenannten Ölwunder als das Hauptwunder der Heiligen. M. Frase 1983, insbesondere 48-51. Das Öl, welches an Elisabeths Gebeinen nach der Translation 1236 entdeckt wird, stellt eine willkommene Einnahmequelle zur Baufinanzierung dar. Bezeichnender Weise versiegt die Ölspende 1249, als der Trikonchos fertiggestellt ist und nun die Elisabethreliquien in den Ostchor überführt werden.

²⁰ Der Trikonchos ist nach den dendrochronologischen Untersuchungen durch A. Fowler und U. Klein 1883, 165 und 172, gegen 1243 einschließlich Vierung fertiggestellt worden.

Grab der Heiligen in der Nordkonche, in den 1280er Jahren durch das Mausoleum tektonisch überformt, dem Laien weiterhin zugänglich blieb.²¹

Der Topos von einer der großen mittelalterlichen Wallfahrtsstätten, vergleichbar mit Santiago de Compostella, ist in seiner Gültigkeit mittlerweile relativiert worden. Seit Karl E. Demandts Aufstellungen zum Heiltumsamt wissen wir, daß die Elisabeth-Wallfahrt spätestens seit der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts nahezu bedeutungslos wurde und die Einnahmen aus der Wallfahrt nur noch mit 1,3% an den Gesamteinkünften des Hauses beteiligt waren.²² Andreas Köstler hat auf anderem Wege an dem harmonischen Bild einer beständig großen Massenwallfahrt gekratzt.²³ Zum einen ernüchtern die unzureichenden Erschließungsmöglichkeiten der Nordkonche den Topos eines dichten Pilgerverkehrs: Drei Zugänge besaßen nichtöffentlichen Charakter, und der offizielle, über die Vierung, war seit dem Einbau des Chorgestühls samt Chorschranke in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts versperrt. Zum anderen weisen die überlieferten Archivalien zu der in der Nordkonche stattgefundenen Liturgie auf keine besondere Wallfahrt hin.²⁴ Eine Untersuchung des Ablasswesens der Marburger Kommende erhellt eher den Baufortgang der Ordenskirche, zu dessen Gunsten die über 40 Ablässe wohl ausgestellt wurden, als daß man hieraus Rückschlüsse über die Wallfahrtsquantität machen könnte.²⁵ Wurde in den ersten Ablassurkunden noch vom Bau „*in honorem sancte Elisabeth*“²⁶ gesprochen, so wich dieser Titel ab den 1250/60er Jahren der Angabe: Kirche der Brüder des Deutschen Hauses in Marburg.²⁷ Das Bild einer großen Elisabeth-Wallfahrt kann demnach nur für den Zeitraum von etwas mehr als einem Jahrhundert nach Elisabeths Tod beansprucht werden, als der Deutsche Orden eine gut funktionierende Wallfahrtsstätte übernahm und, nicht ohne finanziellen Verwertungsinteresse, sich der Nutzbarmachung des ererbten Kultes bediente.²⁸

Bereits acht Jahre nach seiner Gründung vor Akkon im Jahre 1190 wurde der ursprüngliche Krankenpflegerorden zum Ritterorden erweitert, dessen folgende Geschichte in erster Linie eine Geschichte der Erwerbspolitik ist. Etwa zur Zeit der Marburger Übernahme kristallisierten sich seine Territorialisierungsbestrebungen im Burzenland, im Heiligen Land sowie in Preußen heraus. Daß Marburg in dieser Hinsicht ein überaus strategisch günstiger Stützpunkt in der Mitte des Reichs war, vor allem in organisatorischer Hinsicht, gehört zu den gut erforschten Kapiteln der Deutschordensgeschichte.²⁹ Weniger gut bestellt ist es um den geistlichen Aspekt,

²¹ Vgl. U. Geese 1983/1, 18 und 1984, 159-160. - A. Köstler 1995, 21-23.

²² K.E. Demandt 1972/2, 136-139, insbesondere Anhang II.

²³ A. Köstler 1995, 54-80.

²⁴ Die einzigen Quellen, die sich mit der Nordkonche in Zusammenhang bringen lassen, sind vier Altardotationen aus den Jahren 1258, 1265, 1294 und 1298. A. Wyss 1879, Nr. 153, 210, 634, 583. Vgl. A. Köstler 1995, 66-70.

²⁵ U. Braasch-Schwersmann 1989, 11, Anm. 40, stellt fest, daß die ausgestellten Ablassurkunden in Entsprechung zum Baufortgang auftreten und nach Fertigstellung der Ordenskirche deutlich nachlassen. Eine Liste der Ablässe bei U. Braasch-Schwersmann ebd.

²⁶ A. Wyss 1879, Nr. 53.

²⁷ M. Werner 1980, 160.

²⁸ Vgl. M. Werner 1980, 160.

²⁹ Zur frühen Ordensgeschichte siehe vor allem die jüngste Darstellung von U. Arnold 1990 Kat., 1 ff. Zum Selbstverständnis ders. 1983, 163-185. Weiterhin H. Boockmann 1981/1 und 1981/2 sowie die einzelnen Beiträge im Kat. 5 *Der Deutsche Orden in Hessen*, bearb. von H.P. Lachmann/ H. Langkabel 1983.

welcher zugleich den primären Funktionszusammenhang des Neubaus konstituiert: die Liturgie der Ordensgemeinschaft.³⁰

Die Etablierung eines geistlichen Ordens bringt naturgemäß einen neuen Standard an liturgischen Grundbedingungen mit sich, die sich quantitativ eindrucksvoll belegen lassen: Allein schon die Festlegung der Marburger Kommende auf dreizehn Klerikerpfründe, davon sieben Priesterstellen, stellt eine außerordentlich hohe Zahl dar, zumal die Ordensregel für eine Niederlassung nur eine Priesterstelle vorsah.³¹ Diese imposante liturgische Erstausrüstung wurde durch die Dotation des späteren Hochmeisters Konrad von Thüringen noch vor seinem Ordenseintritt realisiert. Bis 1319 wuchs die Zahl der Priesterstellen durch Stiftungen auf elf an.³² Nicht nur die Quantität der Pfründe spricht für eine großzügig dimensionierte Liturgie, sondern auch die Qualität, zieht man das Stundengebet als das gottesdienstliche Standardprogramm der Ordensgemeinschaft in Betracht. Das Chorgebet wird allerdings nur durch das Gestühl und die Reste zweier Sonnenuhren³³ bezeugt, weshalb keine ortsspezifischen Aussagen diesbezüglich zu machen sind.

Seit Fertigstellung des Trikonchos unternahm der Konvent eine kontinuierliche Ausstattungskampagne des Chorbereichs, deren einzelne Maßnahmen eine zunehmende Abschottung des liturgischen Zentrums darstellten.³⁴ Das in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datierte Chorgestühl markiert eine wesentliche Etappe in dem Hermetisierungsprozeß. Bezeichnend ist nicht nur die Größe beziehungsweise die hohe Anzahl der Stallen,³⁵ sondern vor allem die Positionierung des liturgischen Mobiliars, welche einen erheblichen Eingriff in die Raumstruktur des Trikonchos darstellt. Bis an die westlichen Pfeiler ist das Gestühl in seiner rechteckigen Grundrißform in die Vierung eingezogen und zergliedert dadurch rigoros den Ostbereich in einzelne Kompartimente, in einzelne Funktionsbereiche (Abb. 1). Die Positionierung verhindert nicht nur vollends die Kommunikation zwischen Nord- und Südkonche, sondern markiert, durch die Chorschranke verstärkt, die Barriere zwischen Laien- und Ordensliturgie. *„Der Vorstoß der Choristen ins Zentrum - die militärische Sprache mag beim Ritterorden nicht unangebracht erscheinen - spaltet den Bau, er schneidet für sie das Herzstück heraus und läßt keinen Zweifel mehr an der primären Funktion der Ordenskirche.“*³⁶

Die Betrachtung der ursprünglich konzeptionellen Funktionszusammenhänge des Neubaus ergibt das Bild, daß die vom Orden aktiv propagierte Elisabeth-Wallfahrt zunehmend an Bedeutung verlor, zugunsten des mit dem Ausbau ihrer Wirkungsstätte

³⁰ Ansätze bei H. Langkabel 1983/1, 44 und A. Köstler 1995, 88 f.

³¹ H. Langkabel 1983/1, Kat. 5, 43.

³² H. Langkabel 1983, 43. - U. Braasch-Schwersmann 1989, 195, 250-251.

³³ A. Köstler 1995, 131, Anm. 135.

³⁴ A. Köstler, 1995, 91-112, beschreibt die einzelnen Schritte der Nachjustierung der Chorausstattung: Eine erste Chorschranke muß frühzeitig einer in den 1280er Jahren urkundlich belegten weichen. Zur Zeit als diese errichtet wird, ersetzt ein neuer Hochaltar (Weihe am 1. Mai 1290) den seit 1249 mit dem Elisabethschrein in Verbindung stehenden Hauptaltar. Diese Ausschmückung hält noch nicht einmal ein halbes Jahrhundert. In den zwanziger Jahren des 14. Jhs. wird eine neue, höhere Chorschranke mit umfangreichem Bildprogramm errichtet, die den hölzernen Arkadenbogen der zweiten Schranke immerhin als Relikt integriert.

³⁵ Mit 55 Sitzplätzen und einem später aufgefundenem weiteren Sitz zeigt das Gestühl für eine Ordensgemeinschaft eine beträchtliche Größe, die wohl am ehesten mit den in Marburg stattfindenden Generalkapiteln erklärt werden kann. So K.E. Demandt 1972/2, 132. - U. Geese 1983/2, 55.

³⁶ A. Köstler 1995, 96.

wachsenden Selbstverständnisses der Ordensgemeinschaft. Dies wird noch einmal ganz deutlich, wenn man sich die architektonischen Rahmenbedingungen vergegenwärtigt. Der Deutsche Orden wählte für seinen großzügig dimensionierten Neubau eine Gotik allerersten Ranges und vertrat ein Anspruchsniveau, das sich zu dieser Zeit nur der Trierer Erzbischof und die Babenberger erlaubten. Mit der architektonischen Überformung und Inszenierung der ererbten Kultstätte brachte der Konvent als offizieller „Hüter der Reliquien“ gleichermaßen seinen reichspolitischen Status als mächtigster Ritterorden zum Ausdruck. Das Grab der Heiligen - in den Vorgängerbauten das Zentrum schlechthin - wurde zwar integriert, befand sich nun aber in der Nordkonche und hier noch nicht einmal zentral, sondern an der nordöstlichen Wand (Abb. 1). Die Neupositionierung der Heiligen zeigt, daß der Orden von Anfang an auf eine strenge Separation der Funktionen zielte und sich in der Folgezeit durch zunehmende Ausgrenzung und Ausstattung seines liturgischen Zentrums von der Wallfahrtskirche distanzierte.

Die Funktion des Bauwerks als Stifter- bzw. Landgrafengrablege bildet den chronologisch abschließenden Funktionsbereich der Ordenskirche. Daß es sich diesbezüglich um eine Verlagerung der Begräbnisfunktion von der Nordkonche in die Südkonche handelt, hat Joan A. Holladay³⁷ in ihrer Untersuchung fundiert dargelegt. Erst rund ein Jahrhundert nach der Grundsteinlegung ist von einer Landgrafennekropole in der Südkonche zu sprechen. Holladay stützt ihre These von den ersten Bestattungen *ad sanctam* auf drei Quellen: 1.) Ein Appendix zu der 1293 im Kloster Rheinhardsbrunn verfassten *Vita St. Elisabethae* des Dominikaners Dietrich von Apolda;³⁸ 2.) Ein Eintrag in der Chronik des Erfurter Petersklosters, die *Chronica S. Petri Erfordensis* von 1274;³⁹ 3.) Ein im Januar 1235 aufgenommenes Protokoll über die Wunder Elisabeths.⁴⁰ Aus diesen Quellen wird ersichtlich, daß um 1274 sowohl Hochmeister des Deutschen Ordens und lokale Kleriker, als auch Mitglieder der Landgrafenfamilie in der Nordkonche bestattet waren.⁴¹ Der Apolda-Text liefert mit der Auflistung der Grabmäler relative Positionsangaben, die auf folgende Reihenfolge der Bestatteten schließen lassen: die beiden Hochmeister Konrad von Thüringen (+1240) und Anno von Sangerhausen (+1273) - Konrad von Marburg (+1233), der Beichtvater Elisabeths - Landgräfin Adelheid von Braunschweig (+1274) - Bruder Gerhard (+1233), der Sozios Konrads von Marburg. Holladay konnte nachweisen, daß um 1298 der

³⁷ Siehe Anm. 11.

³⁸ In: P. Lambecii *Commentariorum de Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi II*, Wien 1669, 878-886. Eine weitere Fassung in J.F.C. Retter *Hessische Nachrichten, darinnen allerhand zur Historie und Litteratur von Hessen und der Nachbarschaft*, 2. Sammlung, Frankfurt 1739, 32 ff. Der Apolda-Text wurde datiert von O. Holder-Egger 1895, 623.

³⁹ In: O. Holder-Egger (Hg.): MGH SS 30, 1, Hannover 1896, 410.

⁴⁰ A. Huyskens 1908, 97 und 225, Nr.21.

⁴¹ Der Apolda-Text gibt eine Auflistung der in der Begräbniskirche befindlichen Grabmäler samt „Grabinhaber,“ verschweigt dafür aber die Ortsangabe. Aus der Erfurter Chronik und aus dem Protokoll wird deutlich, daß alle diese Grabmäler in den Nordchor verwiesen werden können. Die Erfurter Chronik stellt das Grabmal der Adelheid von Braunschweig neben das der Heiligen, während in dem Protokoll die unmittelbare Nähe der Gräber Elisabeths und Konrads von Marburg betont wird. Vgl. J.A. Holladay 1982, 48-55. Der Zustand der Gisante Adelheids von Braunschweig untermauert den ursprünglichen Standort des Grabmals in der Nordkonche. Das polierte und abgegriffene Gesicht als Resultat zahlreicher Küsse und Berührungen entspricht der Überlieferung, daß ihr ein heiligenähnlicher Status nach ihrem Tod zu kam. E. Leppin 1983, 46.

erwähnte Zustand verändert wurde, eine Verlegung der in der Nordkonche situierten Gräber erfolgte und die Südkonche als Begräbnisstätte eröffnet wurde.⁴² Lediglich zwei Grabmäler, nicht umsonst den Mitgliedern des Landgrafenhauses reserviert, sind erhalten:⁴³ die Tumben der Landgräfin Adelheid von Braunschweig und des Landgrafen und späteren Hochmeisters Konrad von Thüringen (Abb. 3). Als Hauptindiz für die Eröffnung der neuen Grablege fungiert Friedrich Langes Bericht über die 1854 in der Südkonche vorgenommene Grabung (Abb. 2).⁴⁴ Unter Adelheids Tumba fand Lange kein Grab, während unter Konrads Grabmal ein Bleisarkophag aufgedeckt wurde, der aber in seiner Lage von den übrigen, späteren Gräbern abwich. Erstgenannter Fakt kann mit der Fragilität mittelalterlicher Gräber erklärt werden, die, wie in Marburg, aus einer mit Steinplatten ausgelegten Kammer bestehen und eine Verlegung demnach äußerst schwierig gestalteten. In Konrads Fall handelt es sich um einen Überführungssarg, was sich mit den chronikalen Nachrichten deckt, nach denen der 1240 in Rom gestorbene Hochmeister in einem Bleisarg nach Marburg überführt wurde.⁴⁵ Vier weitere Originalgräber entdeckte Lange, die sich in ihrer Lage wie auch in ihrem Typus als Gruppe auswiesen und ihrer Lage entsprechend teilweise den Pleurant-Tumben des 14. Jahrhundert zugeordnet werden konnten. Überraschenderweise brachte die Grabung eine bislang unbeachtet gebliebene Ritzgrabplatte unter dem Doppelgrab zutage, die sich per Inschrift auf Heinrich den Jüngeren (+1298) bezieht (Abb. 33). Aufgrund sicherer archäologischer Fakten konnte diese Grabplatte dem nördlichsten der Originalgräber zugeschrieben werden.⁴⁶ Es handelt sich um die nachweislich erste im Südchor erfolgte Bestattung. Die Grabplatte befand sich genau an der Stelle, die kurze Zeit später von dem Doppelgrabmal überformt wurde und Heinrich den Jüngeren in einem neuen Memorien-Kontext, nämlich mit seinen Vater, bildlich übernahm (Abb. 18).

Die Befundlage ergibt eine radikale Verlagerung des sepulkralen Funktionsbereichs. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts wurde die Nordkonche von den dort befindlichen Grablegen geräumt und der Südchor als Begräbnisstätte eröffnet. Mit der erstmaligen Bestattung eines Angehörigen der hessischen Landgrafendynastie zeichnet sich die Absicht ab, eine Familiengrablege einzurichten. Man übernahm aus der Nordkonche diejenigen Tumben, wenn möglich samt Grablege, welche in dem neuen Kontext nicht fehlen durften.⁴⁷ Der Umzug aus der Nordkonche mag damit begründet werden, daß die Hochgräber den Pilgerverkehr gehindert hätten und ein weiterer Ausbau der Grabstätte aufgrund des Platzmangels nicht unter Dach und Fach zu bringen gewesen wäre,⁴⁸ oder aber, daß die Bindekraft der Heiligen, und damit das Bedürfnis, *ad sanctam*

⁴² J.A. Holladay 1982, 48-63.

⁴³ Über den Typus der restlichen ursprünglich im Nordchor befindlichen Grabdenkmäler ist keine Angabe mehr zu machen. Auch zu den Positionen der Grablegen im Nordchor kann man keine Aussage treffen, da hier nur der Bereich des Mausoleums ergraben wurde. Meines Erachtens kann der Erhalt dieser zwei Tumben durchaus programmatisch verstanden werden, das heißt, die Eröffnung des Südchores als Begräbnisstätte sollte von Anfang an den Familienangehörigen vorbehalten bleiben.

⁴⁴ Vgl. im folgenden F. Langes Grabungsbericht, wie Anm. 3.

⁴⁵ J.A. Holladay 1983, 326-328.

⁴⁶ Das Grab war nach Langes Aufzeichnungen mit vier mal neun Fuß das größte unter den vieren. Die geborgene und an der Südwestwand der Konche aufgestellte Grabplatte weist sich mit 3,11 mal 8,10 Fuß als zu diesem Grab zugehörig aus.

⁴⁷ Siehe Anm. 43.

⁴⁸ So J.A. Holladay 1983, 332.

bestattet zu werden, zu dieser Zeit bereits nachgelassen habe.⁴⁹ Offensichtlicher fügt sich die Verlegung der Nekropole in den gesamten Umstrukturierungsprozess des Ostbereichs ein. Die fast simultane Errichtung des Mausoleums über Elisabeths Grab, des Hochaltares und vor allem des Gestühls samt der trennenden zweiten Chorschranke, alle in den 1280er Jahren, dazu die Eröffnung des Südchores Ende der Neunziger, sprechen für eine ordnende Auszeichnung der einzelnen Funktionen des Ostbereichs.⁵⁰ Die Trennung der Seitkonchen in einen religiösen und profanen Sepulkralbereich fügt sich demnach in ein umfassendes Ordnungssystem des gesamten Raumgefüges ein. Der Südchor bot als Laiengrablege vor allem räumliche Vorteile. Zum einen erlaubte die Lokalität einen Wachstum des Zyklus, zum anderen konnte der Raum, da er niemals so stark frequentiert würde wie die Nordkonche, künftig als Privat-Kapelle der Familie dienen. Die zentrale Motivation, ein Familienmausoleum zu etablieren, ist demnach bei jener herrschaftlichen Instanz zu suchen, die in memorialer Hinsicht davon profitierte.

1.2. Beginn einer Dynastie: Die Landgrafen von Hessen

Mit dem Erlöschen des Thüringer Landgrafenhauses im Mannestamm 1247 wurden die ludowingischen Besitzungen Objekt eines Dreierkampfes.⁵¹ Das Erzbistum Mainz sah die Verwirklichung älterer Pläne greifbar nah, die in Thüringen und Hessen gelegenen mainzischen Lehen, insbesondere die Grafschaft Hessen, einzuziehen und dem eigenen Territorium anzugliedern. Auf der anderen Seite standen die Territorialbestrebungen des Markgrafen Heinrich von Meißen, Thüringen und Meißen zu einem großen mitteldeutschen Territorium zu vereinigen. Als dritter Anwärter trat Herzog Heinrich II. von Lothringen und Brabant auf den Plan, der aufgrund der direkten Abstammung seiner Gemahlin Sophie von der hl. Elisabeth seine Legitimationsansprüche erhob und die Besitzungen für seinen unmündigen Sohn Heinrich zu erwerben suchte. Erst in den Jahren 1263/64 erfolgte die endgültige Beilegung des Streites zugunsten des letztgenannten Anwärters. Die strittigen mainzischen Lehen verblieben Heinrich, dem Enkel der hl. Elisabeth, während die Markgrafschaft Meißen die thüringischen Besitzungen zugesprochen bekam. Auch wenn Landgraf Heinrich und seine Mutter Sophie ihr Ziel, das gesamte Erbe zu gewinnen, nicht restlos verwirklichen konnten, so sicherten sie immerhin mit den ludowingischen Besitzungen in Hessen einen eigenen Herrschaftsbereich, der in den folgenden Jahren kontinuierlich, wenn auch nicht ohne Schwierigkeiten, zur Landeshoheit ausgebaut wurde.⁵² Die Regierungszeit Landgraf Heinrichs I. erreichte ihren Höhepunkt mit seiner Erhebung in den Reichsfürstenstand am 11. Mai 1292.

⁴⁹ So vor allem A. Köstler 1995, 144.

⁵⁰ Vgl. A. Köstler 1995, 88-112, 149.

⁵¹ Die Entstehung Hessens im thüringisch-hessischen Erbfolgekrieg gehört zu den gut erforschten Kapiteln der hessischen Geschichte. Vgl. im folgenden K.E. Demandt 1972/1, 178-180. - W. Heinemeyer 1983, Kat. 4, 65-68 und 1986, 185-186 und mit neuester Literatur im Katalog Hessen und Thüringen 1992, 106.

⁵² Der folgende Ausbau zur Landeshoheit wurde immer wieder durch die mainzische Gerichtsbarkeit in Hessen, durch die konkurrierende geistliche Macht, stark beeinträchtigt. Siehe K.E. Demandt 1972/1, 185 ff.

Architektonischen Ausdruck fand der Aufstieg der Landgrafschaft zum Fürstentum und damit zur weltlichen hessischen Führungsmacht in dem von Heinrich I. schon bald nach seinem Regierungsantritt begonnenen Ausbau der Marburger Burg zum Fürstenschloß.⁵³ Wenig später setzte Heinrich I. jedoch die Auflösung des Fürstentums selbst in Gang. Ab 1294 wird sein Vorhaben deutlich, Hessen unter seinen Söhnen aus erster und zweiter Ehe aufzuteilen. Heinrich und Otto, aus erster Ehe, bekamen Oberhessen mit Marburg zugewiesen, während den Söhnen aus zweiter Ehe, Johann und Ludwig, laut Teilungsurkunde Niederhessen mit Kassel zufiel. In den folgenden Jahren kam es zu Auseinandersetzungen unter seinen Söhnen.⁵⁴ Die endgültige Teilung erfolgte mit Heinrichs I. Tod im Jahr 1308. Aufgrund des frühzeitigen Todes des Erstgeborenen, Heinrich des Jüngeren (+1298), erbte Landgraf Otto Oberhessen, während Landgraf Johann vertragsgemäß Niederhessen erhielt. Als Johann 1311 starb, fiel sein Herrschaftsbereich an Landgraf Otto, der nun wieder ein vereintes Hessen regierte. Johanns jüngerer Bruder Ludwig, Bischof von Münster, erhielt als Entschädigung für seinen Verzicht auf Niederhessen Stadt und Amt Marburg auf Lebenszeit. Die hessische Dynastie mußte sich in dem folgenden Jahrzehnt erneut dem größten Gegner der Landgrafschaft, dem Erzbistum Mainz, stellen, das nun, da Johann ohne männliche Nachkommen gestorben war, seine alten Ansprüche erneut zur Geltung brachte und Niederhessen forderte. Der Streit um die Mainzer Lehen zog sich in jahrelangen, entscheidungslosen Fehden hin. Landgraf Otto gelang es, in zwei erfolgreichen Perioden seine Interessen gegen Mainz zu verteidigen. Der entscheidende Sieg durch seinen Erben Heinrich II. im Jahr 1328 und der plötzliche Tod des Mainzer Erzbischofs bildeten den Anfang einer bis in die vierziger Jahre andauernden Friedensperiode.⁵⁵

Überblickt man die Ereignisse, die in der erforderlichen Komprimierung skizziert wurden, so zeigen sich folgende Etappen: 1.) Die Entstehung der „*terra Hassie*“ und der Dynastie im thüringisch-hessischen Erbfolgekrieg; 2.) Der Ausbau der hessischen Landgrafschaft von 1265 bis zum Reichsfürstentum 1292; 3.) Der Teilungsstreit unter Heinrichs I. Söhnen und die Wiedereinrichtung der Primogenitur unter Otto I. im Jahr 1311; 4.) Die existenzielle Gefährdung der Landeshoheit durch das Mainzer Erzbistum; 5.) Friedensperiode von ca. 1228-1344. Erst mit der Konsolidierung der hessischen Landgrafschaft, die mit der Erlangung der Reichsfürstenwürde 1292 ihren legitimierenden Abschluß fand, ist mit dem Interesse nach einer dynastischen Grablege zu rechnen.

Einer der Hauptanlässe für das Streben nach Grablegen in Konventskirchen bestand in der Heiligenverehrung und der damit verbundenen Vorstellung von der stellvertretenden Fürbitte des Heiligen bei Christus als dem künftigen Richter des Jüngsten Gerichts.⁵⁶

Die Präsenz der Reliquien suggerierte die Idee einer aktiven Gegenwart des Heiligen, einschließlich der „*Fähigkeit, hier und jetzt zu helfen und zu strafen.*“⁵⁷ Das Interesse der hessischen Landgrafen, mit der Heiligen im Tod visuell verbunden zu sein, muß als ein dem Seelenheil besonders förderlicher Aspekt angesehen werden. Kam ihr als

⁵³ Zum Schloß: K. Justi 1942. - W. Görich 1980, 117-119. - D. Großmann 1980/2, 782-786.

⁵⁴ Siehe im folgenden zum Teilungsstreit G. Landau 1837, 33-42. - K.E. Demandt 1972/2, 187-189.

⁵⁵ Vgl. Anm. 51.

⁵⁶ R. Kroos 1985, Kat. Bd. 3, 25-49. - B. Schwinekörper 1988, 491-541, 496 ff.

⁵⁷ R. Kroos 1985, Kat. Bd. 3, 25-49, hier 38.

Landesheilige ohnehin schon der Status einer erstrangigen Fürbitterin zu, so stellte sie als Familienheilige *pro remedio animae* eine noch stärker bindende Figur dar. In politischer Hinsicht fungierte die Ahnin als Prüfstein für die Familienidentität. Als höchstes Bindeglied zwischen Vorfahren und Nachfahren, als Stammutter des neuen Herrschergeschlechts, legitimierte sie die Existenz der Landgrafen in Hessen. Bereits unter Herzogin Sophie von Brabant, der Tochter Elisabeths, werden die ersten Anzeichen sichtbar, die Heilige zu einer Symbolfigur des Herrscherhauses zu erheben.⁵⁸ Der „legitimierende Gebrauch“ der Ahnin zeigt sich geradezu demonstrativ in den Siegeldarstellungen der jungen Dynastie. Jedes Siegel nennt den Grad der Abstammung von der Heiligen, von Heinrich I. als Enkel *filius nate sancte Elizabet* bis hin in den fünften Verwandtschaftsgrad, zum Urururenkel *proabnepos*.⁵⁹ Landgraf Ottos Siegel weist überdies auf die königliche Abstammung der Heiligen hin, indem es die gekrönte Büste Elisabeths zeigt.⁶⁰ Solche Herrschaftssymbole sind ein empfindlicher Gradmesser für die Selbsteinschätzung eines Geschlechts. Durch die legitimierende Referenz auf ihre „Spitzenahnin“ wird zugleich die „Gebürtsheiligkeit“ ihrer Sippe suggeriert.⁶¹ Der direkten Gegenüberstellung der Familiengrablege zur Grabstätte der Heiligen in der Nordkonche kommt demnach neben liturgisch relevanten Vorteilen auch eine sakralpolitische Bedeutung zu: „*Ein Blick auf das Querhaus als Einheit bringt die Parallelen zwischen der Gründerin und ihrer Familie, zwischen der Heiligen und den rechtgläubigen Herrschern und zwischen Vergangenheit und der Gegenwart deutlich hervor.*“⁶²

Mit der Bestattung des Erstgeborenen und Teilerben Heinrichs des Jüngeren (+1298) im Südchor zeichnet sich das Vorhaben ab, den Raum als Familiengrablege zu eröffnen. In diesem Kontext trifft es sich gut, daß die Tumba der 1274 verstorbenen Landgräfin Adelheid von Braunschweig, die das erste verstorbene Mitglied der neuen Dynastie darstellt, überlebt und in den Südchor versetzt wird (Abb. 4). Ihr heiligenähnlicher Status wird die Entscheidung befürwortet haben.⁶³ Auch die Übernahme der Tumba samt Grablege Konrads von Thüringen erscheint plausibel (Abb. 3). Auch wenn er nicht offiziell als *fundator* ausgewiesen ist, so ergänzt ein Nekrologfragment⁶⁴ den Namen Konrads um diesen Titel, was dafür spricht, daß er in der Ordensgemeinschaft aufgrund seiner reichen Erstdotation als *fundator* verehrt wurde. Der Einbezug Konrads in den Grabzyklus und vor allem die Positionierung seiner Tumba an den Anfang der Reihe kann doppelt gedeutet werden. Zum einen kann man davon ausgehen, daß dem herausragenden Stifter intensive liturgische Handlungen an seinem Grab vorbehalten waren.⁶⁵ So konnte die unmittelbare Präsenz seiner Memorialstätte in liturgischer Hinsicht nur von Vorteil sein. Zum anderen personalisierte Konrad in seiner Funktion als Hochmeister des Deutschen Ordens, als

⁵⁸ Zur *Verfremdung und Umstilisierung* der Heiligen siehe K.E. Demandt 1972/2, 112-161.

⁵⁹ W. Heinemeyer 1983, Kat. 4, 68-72.

⁶⁰ A. Wyss 1884, Nr. 438, anno 1323.

⁶¹ K. Hauk 1950, 187-240 und 1954, 121-145, hier 126, verwendet diese Begriffe in ähnlichem Zusammenhang.

⁶² J.A. Holladay 1983, 336.

⁶³ Vgl. Anm. 41.

⁶⁴ A. Wyss 1899, Nr. 246.

⁶⁵ Zur Liturgie an Fundatorengräbern siehe: B. Schwinekörper 1988, 491-541, 502. - C. Sauer 1993, 149-152.

Schwager der Heiligen und als Thüringer Landgraf, die unlösliche Verknüpfung dieser drei Instanzen. Seine Präsenz und dazu die Position seines Grabmals am Anfang der Reihe kann als prägendes Element für das Bewußtsein historischer Kontinuität angesehen werden: Man würde sich nicht nur in die Tradition des rechtmäßigen Herrschers stellen, sondern zugleich als Gefolgschaft des Wohltäters angesehen werden. Die Übernahme seiner Tumba verleiht dem Raum nicht nur Prestige, sondern auch den Status einer Erbbegräbnisstätte, einer Familiengrabstätte des Gründergeschlechts, die genaugenommen auf die Heilige zurückgeht.

Es gibt also hinreichend Gründe, die erklären, warum gerade diese zwei Grabmäler in den Kontext der neuen Familiengrablege eingebunden wurden. Ihre Übernahme und die Ende des 13. Jahrhunderts erfolgte Bestattung im Südchor stellen die ersten Etappen in der Einrichtung des Familienmausoleums dar.⁶⁶ Mit der Bestattung weiterer Familienmitglieder, und das heißt konkret, spätestens mit der Errichtung des Doppel- und Einzelgrabmals im frühen 14. Jahrhundert, ist ein Zustand erreicht, der den Südchor bis ins Spätmittelalter als Nekropole der hessischen Dynastie auszeichnet.

1.3. Das Doppel- und Einzelgrabmal: Identifizierung und Ikonographie

Die Pleurant-Tumben des 14. Jahrhunderts (Abb. 5 und 18) vertreten den liturgischen Typus des Rittergrabmals, zu dessen Charakteristika der Betsgestus des gewappneten Gisants, begleitende Assistenzfigürchen in Form von Klerikern und Engeln sowie Leidtragende unter Arkaden an den Tumbenwänden gehören.⁶⁷ Die Identifizierung der Grabmemorien war aufgrund fehlender Inschriften und der Uniformität der drei Gisants lange Zeit umstritten, bis Oskar Karpa⁶⁸ die Benennungsfrage in seiner genealogischen Untersuchung unumstößlich klären konnte. Demnach stellt der Gisant des Einzelgrabes den 1328 verstorbenen Landgrafen Otto dar (Abb. 5), während das Doppelgrab Landgraf Heinrich I. (+1308) und seinem Sohn Heinrich dem Jüngeren (+1298) zugeordnet ist (Abb. 18). Die Unsicherheitskomponente dieser Dechiffrierung besteht darin, daß die unter dem Doppelgrab aufgefundene Ritzgrabplatte (Abb. 33) sich durch Inschrift eindeutig auf Heinrich den Jüngeren bezieht.⁶⁹ Karpas Vermutung, daß die Grabplatte dem aufwendigen Doppelgrabmal weichen mußte, kann bestätigt werden. Nach Joan A. Holladays quellenkundlicher Untersuchung zu urteilen, spricht alles dafür, daß die Ritzplatte spätestens mit der Aufstellung des Doppelgrabes, das Heinrich den

⁶⁶ Die beschriebenen Vorgänge und Absichten setzen voraus, daß das Verhältnis zwischen weltlicher und geistlicher Instanz eine intakte Basis aufweist. Die frühesten Verhandlungen der Landgrafen mit dem Deutschen Orden, vor allem auch die Übertragung der Patronatsrechte über örtliche Kirchen, scheinen darauf ausgerichtet zu sein, einen Raumteil der Ordenskirche für ihre Familiengrablege zu beanspruchen. Zum Deutschen Orden und der Landgrafschaft Hessen siehe: K. Heldmann 1895, 32 f., 40-45, 62-68. - H.P. Lachmann/ H. Langkabel 1983 Kat. 5, 84 f. Zu landgräflichen Gunstbezeugungen siehe: A. Wyss 1979, 1298 Nr. 634, 1298 Nr. 635, 1299 Nr. 646. Auf die landgräflichen Seelgerätstiftungen wird in Kapitel 1.4. ausführlich eingegangen werden.

⁶⁷ Eine zusammenfassende Interpretation der Ikonographie des liturgischen Grabtypus erfolgt in Kapitel III. 1.

⁶⁸ Siehe Kapitel I.2, Anm. 113 und 114.

⁶⁹ Die Inschrift in gotischen Majuskeln nennt Name, Titel, Anniversartag und Todesjahr. F. Küch 1903, 168, ergänzt die durch geringe Abbruchkanten beschädigte Inschrift wie folgt: ANO DOMINI MCCXC VIII IN VIGILIA BARTHOLOMEI APOSTOLI obiit HENRICUS DOMICELLUS LANTGRAVIUS IUNIOR.

Jüngeren in einem neuen Kontext aufnimmt, verschwand und erst aufgrund der Grabung im 19. Jahrhundert wieder zutage kam.⁷⁰ Daß es im Fall einer Fundatorensépulture keineswegs eine Ausnahme darstellt, eine vorhandene und meist einfachere Grabplatte durch ein aufwendigeres Grabmal zu ersetzen, um auf bestimmte Rechte und Privilegien einer geistlichen Institution hinzuweisen, haben einige Detailstudien verdeutlicht.⁷¹ In Marburg aber handelt es sich um die nachträgliche Auszeichnung der Grablege eines verhältnismäßig unbedeutenden Familienmitgliedes. Der Anlass für den Ersatz der Grabplatte ist demnach in den Absichten der landgräflichen Dynastie zu suchen, und das heißt konkret, in der von ihr gewählten Ikonographie der neuen Pleurant-Grabmäler.

Betrachtet man das Doppel- und Einzelgrabmal als einheitliches Programm (Abb. 5 und 18), so zeigen sich drei bewaffnete, ritterliche Gisants in nahezu gleichförmiger Eintracht, lediglich durch Attribute, die den Herrschertitel vor Augen führen, unterschieden. Bereits Oskar Karpa⁷² wies darauf hin, daß der heraldisch rechts und standesgemäß durch Fürstenhut und Prachtmantel ausgezeichnete Gisant des Doppelgrabes den 1292 in den Reichsfürstenstand erhobenen Landgrafen Heinrich I., den *pater familiae*, darstellt. Die Präsentation Heinrichs des Jüngeren ohne Fürstenhut entspricht den geschichtlichen Fakten, daß der Erstgeborene aufgrund seines frühzeitigen Todes nie die Regentschaft besaß, sondern lediglich Mitregent seines Vaters war, weshalb man in der bildlichen Vereinigung von Vater und Sohn den sinnbildlichen Ausdruck des gemeinsamen Regierens beider sehen möchte.⁷³ Die Grabfigur des Einzelgrabes weist wiederum durch das Attribut des Fürstenhutes auf den Herrschertitel und damit auf die legitime Nachfolge des Verstorbenen in der Regentschaft hin. Die Memorialbilder repräsentieren die Kontinuität eines vereinten Hessens. Durch die Darstellung Heinrichs des Älteren als erster Fürst der *terra Hassie*, Heinrichs des Jüngeren als Anwärter auf diese Würde und Ottos als rechtmäßiger Erbe wird mittels der Grabfiguren die Familiengenealogie durch die ersten Jahrzehnte der hessischen Geschichte durchgeführt. Als unumgängliches Mittel der herrschaftlichen Selbstdarstellung und zur Sicherung des Nachruhms dient die Heraldik auf dem Schild der Gisants, welche den thüringischen Löwen samt Krone zeigt.

Neben diesen biographischen und standesgemäßen Inhalten, welche die Gisants bei aller Konformität nuanciert individualisieren, scheinen die liturgischen Inhalte auf einen Nenner gebracht. Je zwei Mönchs- bzw. Beginenfigürchen beten am Fußende der Tumben für das Seelenheil der Verstorbenen (Abb. 10 und 23), während

⁷⁰ Dafür spricht, daß sämtliche chronikale Quellen das Todesdatum Heinrichs des Jüngeren durchweg verschweigen und ein Nekrolog lediglich einen Eintrag am 23. August verzeichnet, obwohl auf der Grabinschrift Todestag und -jahr gewissenhaft vermerkt sind. Auch W. Dilichs Skizzenbuch von ca. 1600, welches den Sepulturbestand in St. Elisabeth aufführt, ignoriert die Existenz Heinrichs Grabplatte. Weiterhin belegt der ungewöhnlich gute Zustand der Grabplatte - die eingeritzten Linien sind scharf und klar ohne Abnutzungen - ein baldiges Entfernen der Platte. J.A. Holladay 1982, 30-48.

⁷¹ So zum Beispiel die Untersuchung zu den Maulbronner Stiftergrabmälern von R. Neumüllers-Klauser 1978, 27-45. In dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts wird in dem Zisterzienserkloster eine neue Grabplatte mit einer bildlichen Darstellung des Bischofs Günther (+1161) angefertigt, welche die ältere, eine einfache Ritzgrabplatte mit Hügelkreuz, ersetzt. - Ähnlicher Sachverhalt bei M.W. Mosel 1970, 28-34, zum Fundatorengrabmal des Grafen Eberhard in Schlaffhausen. Weitere Beispiele bei C. Sauer 1993, 128-148.

⁷² O. Karpa 1933/34.

⁷³ O. Karpa 1933/34, 89.

seelenempfangende Engelsfigürchen an den Köpfen der Gisants den überirdischen Totendienst bezeugen (Abb. 8 und 22). Die Aufforderung zum Gebet wird durch den Betsgestus der Grabfiguren unmittelbar geäußert, während die betenden Mönchsfigürchen an die liturgischen Verpflichtungen der Ordensbrüder erinnern. Das Figurenprogramm der Klagenden an den Tumbenwänden ergänzt das sepulkrale Bildthema (Abb. 6 und 19). Indem sie den liturgischen Inhalt der Trauerzeremonie mit dem repräsentativen Inhalt des Geschlechterstolzes verbinden, stellen sie ein Paradebeispiel der höfischen Sepulkralkultur dar. Durch variierende Körperhaltung, Mimik und Gesten wird die standesgemäße Trauer in diversen Erscheinungsformen zum Nachvollzug animierend vorgeführt (Abb. 11-17, 24-32). Neben der weltlichen Todesklage wird an den Schmalseiten der Tumben durch die Präsenz einer Bischofsfigur auf die Totenmesse hingewiesen (Abb. 14 und 28). Daß ein solcher Figurenzyklus auch biographisch gelesen werden kann, verdeutlichen folgende Beispiele. So sind die Klagefiguren an dem Grabmal der Marie de Bourbon (+1274) in Braine durch Inschriften und Wappen als die Familienmitglieder der Verstorbenen ausgewiesen.⁷⁴ Auch die Pleurants des Münstereifel-Grabmals sind mit Wappenschilder, deren Heraldik ursprünglich aufgemalt war, dargestellt.⁷⁵ Demnach ist es nicht auszuschließen, daß an den Marburger Tumben ebenfalls Inschriften aufgemalt waren, eventuell an der ungegliederten Platte über jedem Bogen.⁷⁶

In zwei Fällen kann aufgrund eines Details eine Identifizierung wahrscheinlich gemacht werden.⁷⁷ Es handelt sich um die Figuren der Bischöfe, die durch das Attribut des Palliums, welches als liturgisches Amtszeichen⁷⁸ dem Erzbischof vom Papst verliehen wurde, unterschieden sind. Der Bischof des Doppelgrabes (Abb. 28) darf wohl als Landgraf Heinrichs I. Sohn Ludwig gedeutet werden, der von 1311 bis 1357 das Bischofsamt in Münster bekleidete. Der durch Pallium gekennzeichnete Erzbischof des Einzelgrabes (Abb. 14) kann als Landgraf Ottos Sohn Otto identifiziert werden, der am 2. März 1327 durch Papst Johann XXII. zum Erzbischof von Magdeburg providiert wurde.⁷⁹ Während die mittelalterliche Sepulkralplastik das Attribut des Palliums als Unterscheidungskriterium von Bischof und Erzbischof nicht immer standesgemäß ampliziert,⁸⁰ scheint das in Marburg der Fall zu sein. Demnach muß die bewußte Differenzierung dieser Figuren programmatisch verstanden werden.⁸¹ Daß der jeweilige

⁷⁴ R. Gaignières I, 280-281. Gaignières Notiz zu dem Grabmal lautet: „*Ce tombeau est environné de petites figures de tous ses parents, dans des niches, et au dessus de chacune estoient leurs armes dont il en reste encore quelques unes et sur les bords du tombeau leurs noms escrit en or sur des fons rouges et bleus.*“

⁷⁵ Zum Münstereifel-Grabmal siehe Kapitel II.4.

⁷⁶ Eine Benennung der Pleurants, wie sie F. Küch 1922, 26-37, unternommen hat, ist allerdings problematisch. Küch schreibt das Einzelgrab Landgraf Heinrich I. zu und versucht, die große Anzahl der Familienmitglieder durch Selektion in die 8 Nischen unterzubringen, während das Johann und Otto zugeschriebene Doppelgrab mit 18 Stellplätzen weitaus mehr Nischen als Familienmitglieder aufweist.

⁷⁷ Vgl. F. Küch 1922, 34 und 35. - J.A. Holladay 1982, 40.

⁷⁸ Zur liturgischen Gewandung siehe: J. Braun 1907, 622.

⁷⁹ O. Grotefend 1929, Bd. I, Nr. 766.

⁸⁰ Die Grabfigur des Erzbischofs Walram von Jülich (+1349) im Kölner Dom zeigt kein Pallium, während zum Beispiel die Grabfigur des Bischofs Otto von Wolfskehl (+1343) in Würzburg das Motiv zeigt.

⁸¹ Zwei päpstliche Urkunden, am 8. August 1327 ausgestellt, halten die rechtliche Entgegennahme des Palliums fest. Die Bischöfe von Münster, Osnabrück und Merseburg sollen nach der Konsekration das von Otto erbetene Pallium, welches durch den Prokurator Heinrich von Jülich, Dechant von Halberstadt, übersendet wird, mit dem beurkundeten Wortlaut des Eides „*cum palleum*“ Otto überreichen. O. Grotefend 1929, Bd. 1, Nr. 784 und 785.

geistliche Würdenträger an dem Grabmal seines Vaters zumindest als Bildthema erscheint, fügt sich nicht nur in die liturgische Inhaltsseite der Memorie ein, sondern weist zudem in eine andere, repräsentative Richtung: Familientitel auch geistlicher Art werden unmißverständlich demonstriert.

Die annähernd simultane Errichtung und die konforme Ikonographie des Doppel- und Einzelgrabmals erlauben beziehungsweise fordern geradezu eine gemeinsame Lesbarkeit der sepulkralen Thematik. Die serielle Darstellung dreier Familienmitglieder, das Wiederholen der tektonischen und liturgischen Zutaten und der ausgedehnte Zyklus der trauernden Verbliebenen spricht für das memoriale Vorhaben, sich als solidarischer Familienverband darzustellen. Daß gleich drei Landgrafen einem solchen memorialen „Gruppenzwang“ unterworfen werden, weist darauf hin, daß eine wesentliche Funktion dieser Grabmäler die Selbstdarstellung der Dynastie ist. Durch die Wahl des bewaffneten Rittertypus wird das Bild der legitimen Herrscher, die gemäß ihrer Verbindung zum Deutschen Orden durch den Betsgestus zu christlichen Herrschern umstilisiert sind, deutlich geäußert. Die Trauergemeinschaft als Fundament der jungen Dynastie fungiert gleichermaßen als Skizze des Familienstammbaums, und das dezente, aber stetige Wiederholen liturgischer Momente fördert darüber hinaus die Totenliturgie, die man von den Ordensbrüdern erwartet. Dementsprechend sind auch die klerikalen Standfiguren des Doppelgrabes (Abb. 30 und 31) in stereotyper Ausführung genau dort angesiedelt, wo sie richtungsweisend Bezug auf das liturgische Zentrum der Ordensbrüder nehmen, und zwar auf der Nordseite der Tumba.

Die in ikonographischer Hinsicht entschiedene Abkehr von den Tumben Adelheids und Konrads und die erneute Auszeichnung der Grablege Heinrichs des Jüngeren markieren einen Wendepunkt in der Familienkonzeption. Mit den Pleurant-Grabmälern wird ein neues Kapitel der hessischen Geschichte auf sepulkraler Ebene eingeleitet, indem Familienbewußtsein in seiner historischen wie auch liturgischen Relevanz demonstriert wird. Die nächsten Kapitel markieren die sich bis zur Reformationszeit fortsetzende Belegung der nun als Landgrafennekropole unverkennlich ausgezeichneten Begräbnisstätte. Mit dem Doppel- und Einzelgrabmal ist zugleich der ortsspezifische Grabmalmodus vorgegeben, an dem sich die folgenden Tumben des 15. und 16. Jahrhunderts grosso modo orientieren (Abb. 3).⁸²

⁸² So zeigen auch die folgenden Hochgräber den architektonisch umrahmten ritterlichen Gisant, doch befinden sich jetzt anstelle der Klagefiguren an den Tumbenwänden heraldische Wappenschilder. So die Grabmäler der hessischen Landgrafen Ludwig I. (1471 errichtet), Ludwig II. (1478 errichtet) und Heinrich III. (1484 errichtet). Abbildung bei H.-J. Kunst 1983, Kat. 1, Abb. 31, 61.

1.4. Memoria und Liturgie

Die „*Gegenwart der Toten*“⁸³ umfasst neben der liturgischen, historischen und sozialen Memoria einen rechtlichen Aspekt. In das liturgische Totengedenken, und das heißt, in die dauerhafte Memorialüberlieferung eines geistlichen Instituts zu gelangen, setzte eine materielle Leistung des Bedachten voraus.⁸⁴ „*Die Memoria, die sich im Rahmen der Liturgie vollzieht, ist somit nur ein Element in einem Gabentausch mit quasi rechtlicher und den Tod überdauernder Bindungskraft zwischen zwei Vertragspartnern.*“⁸⁵ Im folgenden soll diese Bindungskraft zwischen dem hessischen Landgrafenhaus und dem Ordenskonvent in ihrer liturgischen Relevanz beleuchtet werden. Das bedeutet einerseits, die Familie in ihrem Stiftungsverhalten zu untersuchen, andererseits, die Ordensgemeinschaft in ihrem seelsorgerischen Aufgabenbereich zu betrachten. Ein erster Zugang, sich Vorstellungen über das Totengedächtnis an den Grabmemorien zu verschaffen, besteht darin, die Bedeutung des Bestattungsortes zu untersuchen.

Als bevorzugte Grablege galt im Mittelalter die Bestattung *ad sanctos*, also in Nähe zu den Reliquien, deren Präsenz die *elevatio animae* erheblich förderte.⁸⁶ Diesbezüglich scheint mit der Trennung von Heiligengrab im Norden und Laiengrablege im Süden zunächst ein hoher Preis bezahlt zu werden, der jedoch insofern relativiert wird, als daß aufgrund der Reliquienaufbewahrung im Chor die Südkonche ebenso nahe dem Heilium lokalisiert ist wie die Nordkonche. Schwerwiegendere Konsequenzen mußte die Belegung der Südkonche für die Öffentlichkeitsfunktion der Grabmemorien bedeuten. Laienbesuche kamen nicht nur dem Seelenheil des Bedachten zugute, sondern sie wurden zugleich als Jenseitsfürsorge der Fürbittenden gepriesen, was die zu diesem Zweck nicht selten ausgestellten Ablässe beweisen.⁸⁷

Mit den anfänglichen Bestattungen in der Nordkonche war auf natürliche Art die Verbindung zwischen Wallfahrt und dem Besuch der Tumben hergestellt. Durch die Trennung in einen sakralen und profanen Begräbnisbereich wurden der Besuch der Heiligen und der Verstorbenen zwei isolierte Handlungen. Die Öffentlichkeitsfunktion der Südkonche wurde ferner durch den Bau der dritten Chorschranke bzw. des Lettners in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts erheblich eingeschränkt (Abb. 34-37). Durch die undurchdringlich hohe und ursprünglich skulpturenreiche Chorschranke⁸⁸ wurden nicht nur die Vierung und der Hochchor drastisch abgeschirmt, sondern aufgrund der seitlichen Schrankenteile ebenso die Seitenkonchen. Der Südchor lag nun, wie der Grundriß zeigt (Abb. 1), im abgeschrankten Chorbereich. Die öffentliche

⁸³ O.G. Oexles Begriffsbildung bezeichnet die Vergegenwärtigung und die dadurch suggerierte Existenz physisch abwesender Personen. O.G. Oexle 1983, 19-77 und 1985, 74-85.

⁸⁴ O.G. Oexle 1976, 70-95, besonders 85.

⁸⁵ C. Sauer 1993, 23.

⁸⁶ B. Schwinekörper 1988, 496-498.

⁸⁷ Mit Beispielen C. Sauer 1993, 178-183, insbesondere 179.

⁸⁸ Die Nischenarchitektur der Westseite besteht aus einem viergeschossigen Aufriß mit 23 Achsen. Das Figurenprogramm setzte sich ursprünglich aus über vierzig vollplastischen Figuren zusammen, von denen nur zwölf schwer beschädigt überlebt haben. Von dieser Chorschranke, oft auch als Lettner bezeichnet, ist aufgrund des Bildersturms 1619, des Abrisses der seitlichen Schrankenteile und der Restaurierungen des 19. und 20. Jahrhunderts samt Einbau der Lesekanzel nur noch wenig originale Substanz erhalten. Zur Geschichte und Rekonstruktion der Schranke: J. Michler 1984, 225-232. Vgl. auch A. Köstler 1995, 105 f.

Erschließung war nur noch über das südliche Seitenschiff möglich, während der Zugang über die Vierung durch eine enge Aussparung der seitlichen Schrankenwand den Ordensbrüdern vorbehalten blieb (Abb. 34).⁸⁹ Neben dem Bau der Chorschranke erfolgten weitere, speziell die Südkonche betreffende Aktionen. In den zwanziger Jahren wurden die dort befindlichen Altäre, ein Johannes- und ein Georg-Martin-Altar,⁹⁰ durch eine Altarfigur Johannes des Täufers und eine Martinsgruppe skulptural ausgeschmückt (Abb. 40-42). Bereits Ende des 13. Jahrhunderts wurden die Altarnischen ausgemalt.⁹¹ Mit diesen baulichen wie auch schmückenden Veränderungen ist ein Zustand erreicht, der dem Südchor als Landgrafengrablege sichtbaren Ausdruck verleiht und ihn zu einer fast privaten Bestattungskapelle umstrukturiert. Die gesamte Neuordnung des Trikonchos bedeutete für die Grablege eine drastische Einschränkung der öffentlichen Funktionen zugunsten einer sichtbar gemachten Integration in den abgeschrankten Chorbereich der Gemeinschaft. Der „*Gegenwart der Toten*“ kam somit ein zentraler Platz innerhalb der Ordenskirche zu. Die folgende Betrachtung gilt den liturgischen Vorgängen in der Ordenskirche, die sich mit der landgräflichen Familie in Verbindung bringen lassen. Als aussagekräftiges Material dienen die als Rechtsakte urkundlich fixierten Seelgerätstiftungen wie auch die Nekrologien.⁹² Spezifische Meßbücher, die Aufschlüsse über die konkrete Durchführung von Privatmessen geben könnten, sind nicht vorhanden.⁹³ Inventare, die Meßbücher oder liturgisches Gerät aufführen, stehen außerhalb der Betrachtung, da sie erst im Spätmittelalter einsetzen.⁹⁴

Eine erste urkundliche Nachricht, die das Stifterverhalten der landgräflichen Familie betrifft, datiert aus dem Jahr 1258. Sophie von Brabant, die Mutter des Landgrafen Heinrich I., dotierte einen Altar „*in ecclesia beate virginis in choro beate Elysaabeth*“⁹⁵. Aus dem Text wird jedoch nicht ersichtlich, für welchen der beiden in der Nordkonche lokalisierten Altäre, für den Elisabeth- oder den Katharinen-Altar, diese Schenkung gilt. Am 6. April 1265 stiftete der Hochmeister des Ordens eine achte Priesterpründe für das Seelenheil der Landgrafenfamilie mit der Verpflichtung, täglich eine Messe für die verstorbenen Familienmitglieder zu feiern.⁹⁶ Im September desselben Jahres bestätigte Landgraf Heinrich I. die Altardotation seiner Mutter.⁹⁷ Im Jahr 1298 schenkte er dem Deutschordenshaus eine Kapelle mit der Auflage, an dem in der Elisabethkirche dotierten Altar täglich eine Messe für seine Vorfahren und Nachfahren lesen zu

⁸⁹ Daß der Südchor durch temporäre Absperrungen problemlos unzugänglich gemacht werden konnte, verdeutlicht die heutige Situation: Die Zugänge sind durch einfache Eisengestelle mit gespannten Kordeln versperrt.

⁹⁰ Die Weihe des Johannes-Altars erfolgte am 1. Mai 1257, die des Georg-Martin-Altars am 18. September 1283. E. Leppin 1983, Kat. E, 42-43.

⁹¹ W. Meyer-Barkhausen 1936, 72 f., datiert die Malereien in die neunziger Jahre des 13. Jhs.

⁹² Der Urkundenbestand ist bei A. Wyss 1879, 1884, und 1899 editiert. Als Regesten bei O. Grotefend 1929.

⁹³ Ausnahme bildet ein Fragment eines Missale aus dem frühen 15. Jahrhundert, welches die älteste überlieferte Messe zur hl. Elisabeth enthält. Siehe Kat. *Sankt Elisabeth* 1981, Nr. 149, 528 und H.-P. Lachmann/ H. Langkabel 1983, Kat. 5, Nr. 60, 49.

⁹⁴ Inventare sind erst seit 1480 überliefert, Meß- und Stundenbücher werden erst 1488 aufgeführt. U. Braasch-Schwersmann 1989, 281 und 288 f. - F. Küch 1932, 2 und 8.

⁹⁵ A. Wyss 1879, 1258 Nr. 153. Sie schenkt dem Orden die Patronatsrechte der Pfarrkirche von Oberwalgern zur Ausstattung des Altars, den zuvor ihr Gemahl gestiftet hat.

⁹⁶ A. Wyss 1879, 1265 Nr. 210.

⁹⁷ A. Wyss 1879, 1265 Nr. 214.

lassen.⁹⁸ Eine die Gegenleistung betreffende Urkunde des Konvents datiert von 1302, in der sich die Ordensbrüder zur Einlösung der Seelenmessen und der Anniversarfeiern verpflichten.⁹⁹ Die Stiftungsserie verdeutlicht, daß spätestens seit der Jahrhundertwende mit dem täglichen Meßgedenken für die landgräfliche Familie zu rechnen ist. Darüber hinaus gibt die letztgenannte Quelle den Ort der abzuhaltenen Seelenmessen an, namentlich der Katharinen-Altar in der Nordkonche.¹⁰⁰ Anno 1325 stiftete Landgraf Otto, der Sohn Heinrichs I., dem Orden Grundbesitz in Schiffenberg zu uneingeschränktem Eigentum. Als Gegenleistung verpflichtete er die Ordensbrüder am Tag von Peter und Paul, dem Jahrestag der Stiftung, morgens eine Seelenmesse für den Stifter zu halten. Der Ordenskomtur soll den Brüdern an diesem Tage zwei Pfund Heller aus dem Ertrag für Wein und Fisch auszahlen. Nach dem Tod des Landgrafen soll die Seelenmesse an dessen Anniversartag stattfinden, an dem gleichermaßen die zwei Pfund Heller für die Pietanz der Brüder fällig sind.¹⁰¹

Mit dieser Quellenlage erschöpft sich das, was man an sicherem Wissen über die liturgischen Vorgänge, die sich auf die Memorien der landgräflichen Familie beziehen, beitragen kann. Daß die täglichen Seelenmessen an dem Katharinen-Altar in der Nordkonche, nahe ihrer kanonisierten Verwandten, gefeiert wurden, stellt einen nachvollziehbaren Sachverhalt dar, bedeutet aber zugleich eine Trennung von Seelgerät im Norden und Grablege im Süden. Leider äußern sich keine Quellen zu dem Gebrauch der in der Südkonche lokalisierten Altäre, jedoch spricht die unmittelbare Anbindung der Tumben an den Johannes- und Georg-Martin-Altar dafür, daß dort entsprechende Memorialmessen zelebriert wurden.¹⁰² Wie prägnante Beispiele¹⁰³ aus der mittelalterlichen Memorialüberlieferung belegen, stand bei der Verbindung von Grabmal und Altar das Bestreben im Vordergrund, den beim Altar Bestatteten ein intensives liturgisches Gedenken zu sichern und die Meßfeier durch einen eigens mit dieser Aufgabe betrauten Priester zu ermöglichen. Es ist davon auszugehen, daß die örtliche Trennung von Seelgerät und Sepulkrum zumindest am Tag der Anniversarfeier aufgehoben war.¹⁰⁴

Ende des 13. Jahrhunderts erfolgte die Ausmalung der Altarnischen, die genaugenommen eine flächendeckende Ausmalung der hinter den Altären liegenden Polygonfelder ist. Da die farbliche Fassung mit den ersten Belegungen der neuen Grabstätte zeitlich zusammenfällt, ist es naheliegend, diese Ausschmückung der landgräflichen Familie zuzuweisen. Ähnliches könnte für die in den zwanziger Jahren

⁹⁸ A. Wyss 1879, 1298 Nr. 634, „...ut...habeant cottidie missam in altari dotato...in remissionem peccaminum patrum, matrum, pregenitorum, successorum ac heredum nostrorum specialiter...“. Vgl. O. Grotefend Bd.1, 1929, Nr. 378.

⁹⁹ A. Wyss 1884, Nr. 44, 1302. Vgl. O. Grotefend Bd.1 1929, Nr. 420.

¹⁰⁰ A. Wyss 1884, „...quoddam altare, videlicet sancte Katherine...“.

¹⁰¹ A. Wyss 1884, 1325 Nr. 479.

¹⁰² Der einzige Beleg für eine auf die Sepulkren bezogene Nutzung der Altäre ist eine 1394 erfolgte Seelmeßstiftung an den Johannes-Altar. A. Wyss 1899, Nr. 1293. Auch wenn die Quellen schweigen, so gibt es keine triftigen Einwände bereits vor 1394 ähnliche Memorialleistungen dort anzunehmen.

¹⁰³ Siehe zu urkundlich belegten Memorialhandlungen an Grab und Altar die Beispiele bei C. Sauer 1993, 149-152, 164-167.

¹⁰⁴ Zu Grabbräuchen: R. Kroos 1984, 325-331.

hinzukommenden Altarfiguren angenommen werden (Abb. 41 und 42).¹⁰⁵ Daß eine Beisetzung vor einem Altar in der Regel auf eine entsprechende Stiftung verweist, belegen genügend Beispiele aus der Sepulkralforschung.¹⁰⁶ Diese nachjustierenden Ausschmückungen der Nekropole mit der Landgrafenfamilie in Zusammenhang zu bringen, bleibt jedoch aufgrund mangelnder Quellen reine Spekulation.¹⁰⁷

Die erhaltenen Fragmente dreier Nekrologien verzeichnen die Namen der Landgrafen unter denen der Verstorbenen *benefactores*.¹⁰⁸ Allgemein kann man aus den unvollständig überlieferten Nekrologeinträgen der Ballei schließen, daß die Anniversarmessen innerhalb der Meßliturgie eine zentrale Rolle einnahmen. Um 1340 sind bereits 148 Anniversarien verzeichnet, um 1400 sind bis zu vier Memorien täglich zu halten.¹⁰⁹ Innerhalb dieses Seelmessenumfanges kommt den Landgrafen als Großstifter mit einer eigenen vom Orden gestifteten Priesterpfründe ein besonderer Status zu. Auch die Anniversarstiftung des Landgrafen Otto, die zugleich eine Mahl-Stiftung für die Ordensbrüder *in memoriam* des Stifters beinhaltet, spricht für gewissenhafte, aber hier nicht näher bestimmbare Memorialhandlungen der Ordensbrüder. Der Urkundenbestand zu Anniversarstiftungen gibt jedoch Hinweise, die es erlauben, sich ein Bild von dem Ablauf der Jahrgedächtnisfeiern zu machen. Bei einer vom Deutschen Orden vierzehn Tage nach Michaelis mit Vigilien, Kerzenlicht, Glockengeläut und Seelenmesse zu begehenden Jahrzeitfeier sollten zusätzlich ein Schülerchor singen und die Ordensbrüder eine Extra-Ration Wein erhalten.¹¹⁰ Für die Familie des landgräflichen Rentmeisters war ebenfalls ein besonders aufwendiges Jahrgedächtnis abzuhalten.¹¹¹ Solche konkreten Angaben zu Anniversarfeiern wie auch zu Seelenmessen¹¹² sind erst ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts überliefert. Die Tatsache aber, daß von elf Ordenspriestern¹¹³ eine Priesterpfründe der landgräflichen Familie reserviert ist, spricht dafür, daß ihr ein intensives liturgisches Gedenken zukam.

Mit den Seelmeßstiftungen in der Ordenskirche ist die Jenseitsfürsorge der Landgrafen jedoch keineswegs erschöpft. Aus den Jahren 1289, 1292 und 1316 datieren drei Ablaßurkunden, die einen vierzig-tägigen Ablass den Besuchern der Schloßkapelle zu Marburg gewähren, mit der Auflage, ein Gebet mit dem englischen Gruß für das Seelenheil des Bauherren Landgraf Heinrich I. und seiner Familie zu sprechen.¹¹⁴ 1300

¹⁰⁵ Sie stehen sowohl zeitlich wie auch stilistisch mit den Pleurant-Grabmälern in Zusammenhang. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel III.2.3. eingegangen.

¹⁰⁶ Siehe hierzu die Beispiele bei E. Gierlich 1990.

¹⁰⁷ Dafür spricht weiterhin, daß diese beiden Altäre - mit Ausnahme des Hochaltars - die einzigen sind, die figürlich ausgestattet wurden.

¹⁰⁸ Editiert bei A. Wyss 1899, Nr. 1290-1292. Sie stammen aus der zweiten Hälfte des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

¹⁰⁹ A. Wyss 1899, Nr. 1292. Die fragmentarische Überlieferung beinhaltet den Zeitraum vom 5. Mai bis zum 3. Dezember. A. Köster 1995, 115, Kap. III Anm. 145.

¹¹⁰ A. Wyss 1899, Nr. 1086, April 1368. Vgl. U. Braasch-Schwersmann 1989, Anm. 312, 47.

¹¹¹ A. Wyss 1899, Nr. 1115, Dezember 1370.

¹¹² Diese sollten „*myt der vigillie und mit der messe, also gewonlich ist,*“ gefeiert werden. So zwei Seelgerüststiftungen von 1357. A. Wyss 1884, Nr. 951 und 963.

¹¹³ 1319 ist das Stiftungsdatum der letzten, elften Priesterstelle. A. Wyss 1884, Nr. 364. Vgl. A. Köstler 1995, 113, Kap. III Anm. 131.

¹¹⁴ O. Grotefend 1929 Bd.1, Nr. 284, Nr. 321, Nr. 604. Der letztgenannte Ablass ist von Heinrichs Sohn Ludwig, Bischof zu Münster, ausgestellt.

erfolgte eine Seelgerätstiftung des Landgrafen an den Karmeliterkonvent zu Kassel mit der Verpflichtung, eine tägliche Messe zu Lebzeiten wie auch nach dem Tod für sich und seine Familie lesen zu lassen.¹¹⁵ Im August 1304 ist eine imposante Stiftungsserie zu beobachten: Landgraf Heinrich I. unternahm gleich sieben Seelmeßstiftungen an verschiedene Klöster, die alle über seinen Tod hinaus vertraglich gebunden sind und auch den Anniversartag seiner Gemahlin einbeziehen.¹¹⁶ Auch sein Sohn und Nachfolger betrieb eine nicht weniger wirksame Jenseitsfürsorge. Eine Urkunde von 1326 nennt die Absicht des Landgrafen Otto, ein Kollegiatsstift in Grünberg zu stiften.¹¹⁷ Aus einer posthum ausgestellten Gegenurkunde erfährt man, daß der Konvent eine tägliche Seelenmesse für den Landgrafen Otto feiert und zur ewigen Erinnerung an die Stiftung und an das Jahrgedächtnis eine Tafel an den Altar zu befestigen beabsichtigt.¹¹⁸ Genau denselben Sachverhalt bekunden zwei weitere Urkunden von 1328, ausgestellt von dem Karmeliterkonvent in Kassel und von dem Minoritenkonvent in Marburg.¹¹⁹ Um welche vorangegangene Stiftung des Landgrafen es sich im jeweiligen Fall handelt, geht aus den Urkunden nicht hervor.

Die Quellen sprechen für sich. Die hessischen Landgrafen betrieben eine topographisch flächendeckende Jenseitsfürsorge, die ihnen eine sowohl quantitative als auch in Anbetracht der durchweg monastischen Institutionen qualitative liturgische Memoria jenseits ihrer Begräbniskirche garantierten. Die Memorialleistungen für die Landgrafenfamilie gehörten zum täglichen Standardprogramm der Marburger Ordensbrüder, und sie bildeten einen festen Aufgabenbereich des Konvents mit einer eigens zu diesem Zweck eingerichteten Priesterstelle.

1.5. Zeitpunkt der Errichtung und potentieller Auftraggeber

Die überlieferten Quellen geben keine Hinweise auf den Auftraggeber und den Zeitpunkt der Errichtung der Tumben. Die Datierung des Marburger Doppel- und Einzelgrabmals ist äußerst problembehaftet. Einerseits geht man ausnahmslos von der Werkstattidentität beider Grabmäler aus, andererseits liegen die Todesdaten der Verstorbenen, 1298, 1308 und 1328, soweit auseinander, daß die Werkstattzusammenhänge und die Datierungsspanne von rund dreißig Jahren nur schwer unter einen Hut zu bringen sind und die Ergebnisse dementsprechend hypothetisch konstruiert ausfallen.¹²⁰ Es gibt vier wesentliche Möglichkeiten, die Frage der Datierung in Angriff zu nehmen. Die kunstwissenschaftlich traditionelle ist die Methode der Stilkritik. Die Forschungsgeschichte verdeutlicht aber mit ihren divergierenden Datierungsvorschlägen, daß die einseitig angewandte stilkritische Methode zur Klärung der Problematik nicht ausreicht.¹²¹ Die zweite Möglichkeit ist die

¹¹⁵ O. Grotefend 1929, Bd.1, Nr. 402.

¹¹⁶ O. Grotefend 1929, Bd.1, 158-160. Es handelt sich um die Klöster Blankenheim Nr. 439, Breitenau Nr. 440, Kapell Nr. 441, Hasungen Nr. 442, Homberg Nr. 443, Kornberg Nr. 444 und Nordshausen Nr. 445.

¹¹⁷ Aussteller der Urkunde ist Papst Johann XXII. O. Grotefend 1929, Bd.1, Nr. 749.

¹¹⁸ O. Grotefend 1929, Nr. 798.

¹¹⁹ O. Grotefend 1929, Bd.1, Nr. 799 und Nr. 800.

¹²⁰ Zur Forschungsgeschichte siehe Kapitel I.2.

¹²¹ Das gilt insbesondere für die Forschungsbeiträge der ersten Jahrhunderthälfte. Siehe Kapitel I. 2.1-2.3.

Frage nach den motivgeschichtlichen Voraussetzungen des Grabmaltypus. Ein relativer Anhaltspunkt zur Datierung kann damit zwar erreicht werden, nicht aber der konkrete Zeitpunkt der Errichtung der Tumben. Der Zugang, der im folgenden angewandt wird, untersucht primär die familiengeschichtliche Situation, in der die Auftragsvergabe und die Errichtung der Grabmäler in Frage kommt. Die Ikonographie als weiterer Zugang gibt vorweg bereits relevante Fixpunkte für die zeitliche Eingrenzung der Grabmäler. Die zentrale Tumbenfigur des Doppelgrabes wurde als Landgraf Heinrichs I. Sohn Ludwig, der das Bischofsamt des Bistums Münster bekleidete, identifiziert (Abb. 28). Seine Weihe zum Bischof im September 1310¹²² kann als terminus post quem für die Entstehung des Doppelgrabes gelten. Demnach hätte die Ritzgrabplatte Heinrichs des Jüngeren (+1298) nur rund ein Jahrzehnt Bestand gehabt (Abb. 33). Damit ist aber noch nicht die Frage beantwortet, wer der Auftraggeber des Doppelgrabes ist, und das heißt, wer die Entscheidung traf, unter Einbüßen der älteren Grabplatte ein aufwendiges Monument für Vater und Sohn zu errichten. Eine Auftragsvergabe Heinrichs des Älteren zu Lebzeiten ist unwahrscheinlich, da ihm die Entstehung der Ritzgrabplatte zugeschrieben wird¹²³ und eine ungefähr gleichzeitige Bestellung der neuen Memorie kaum anzunehmen ist. Es liegt daher auf der Hand, in dem Sohn und Nachfolger, Landgraf Otto, den Auftraggeber zu sehen.¹²⁴ Die Ikonographie der Gisants untermauert diese These. Durch die gemeinsame Darstellung des ersten hessischen Landesfürsten und seines frühzeitig verstorbenen Nachfolgers wird zugleich Ottos landesherrschaftliche Legitimation als Zweitgeborener und somit die genealogische und rechtliche Erbfolge unmittelbar vor Augen geführt.

Damit ist zugleich die politische Situation angedeutet, in der sich Landgraf Otto bis in die zwanziger Jahre behaupten muß. Dem 1311 wiederauflebenden Streit um die Mainzer Lehen folgte eine Zeit kriegerischer Auseinandersetzungen insbesondere zwischen dem Mainzer Erzbistum und der hessischen Dynastie, welche größte diplomatische Anstrengungen aufbringen mußte, die gegnerischen Ansprüche abzuweisen.¹²⁵ Das Fehlen chronikaler Nachrichten zu Verhandlungen zwischen dem Deutschen Orden und dem Landgrafenhaus untermauert die Relevanz der politischen Situation und läßt eine Auftragsvergabe des Grabmals in dieser Zeit unwahrscheinlich erscheinen.¹²⁶ Erst im November 1324 erfolgte eine politische Konsolidierung.¹²⁷ 1323 erhielt Landgraf Otto die hessischen Reichslehen und damit die Anerkennung der Fürstenwürde durch König Ludwig den Bayern.¹²⁸ Seit 1325 pflegte Fürst Otto eine äußerst strategische Beziehung zu König Ludwig und zu Papst Johannes XXII., die er beide als Verbündete in der Mainzer Angelegenheit auf seiner Seite hatte.¹²⁹ Auch

¹²² O. Grotefend 1929, Bd. 1, Nr. 531 und Nr. 535.

¹²³ J.A. Holladay 1982, 29 ff.

¹²⁴ So auch O. Karpa 1933/34, 90 und J.A. Holladay 1982, 122 ff.

¹²⁵ Zur politischen Situation vgl. Kap. II.1.2.

¹²⁶ In der Zeitspanne von 1311-1318 sind keine Verhandlungen zwischen dem Deutschen Orden und dem Landgrafen überliefert. Siehe die Regesten bei O. Grotefend 1929, Bd. 1, 197-270.

¹²⁷ O. Grotefend, ebd. Ministerialien des Landgrafen und des Mainzer Erzbischofs besiegeln eine Reihe von Streitpunkten mit partieller Einigung am 10. November; Nr. 717-723.

¹²⁸ O. Grotefend, ebd., Nr. 684.

¹²⁹ O. Grotefend, ebd. Im Mai 1325 tritt König Ludwig in ein Schutzbündnis mit dem Landgrafen ein, welches gegen den Mainzer Erzbischof gerichtet ist; Nr. 735 und Nr. 729. In den päpstlichen Urkunden von 1326-1328, welche den Streit zwischen Mainz und Hessen betreffen, wird der Landgraf als treuer Anhänger des Papstes bezeichnet; Nr. 755, 772a, 774, 775, 778- 781 und 787. Im Mai 1326 zieht

wenn die endgültige Beilegung des Streites erst 1328 erfolgte, so zeichnet sich ab 1323 eine kontinuierliche politische Festigung des hessischen Fürstentums ab.

Das Bedürfnis, dieser Konsolidierung bildlich Ausdruck zu verleihen, wird an zwei Dokumenten offensichtlich. Das erwähnte Siegel von 1323 mit der gekrönten Büste der Heiligen stellt den Landgrafen als *pronepos* in die Nachfolge der königlichen Abstammung der Ahnin. In dieselbe Richtung weist der Figurenzyklus des 1326 errichteten Sakristeigitters in der Deutschordenskirche.¹³⁰ Die aus Blech geschnittenen Figuren an den verzierten Wimpergaufsätzen thematisieren das 1326 in Marburg stattgefundene „Gipfeltreffen“, welches nach politischer Absprache die Koalition deutscher Fürsten besiegelte. Der Figurenzyklus zeigt Fürst Otto und seinen Erben Heinrich II. in Begleitung des Landkomturs des Deutschen Ordens, des Königs Ludwig des Bayern, des Gegenkönigs Friedrich von Österreich und weiterer Fürsten des Reichgebietes. Mit dem rein politischen Inhalt, der keinerlei liturgischen Bezug zu dem in der Sakristei aufbewahrten Reliquiar aufweist, ist die Lesbarkeit deutlich formuliert: eine beispiellose Versammlung deutscher Fürsten bildet das politische Rückgrad des rechtmäßigen Herrschers, der überdies als Nachfahre der Heiligen in engster Verbindung zu dem Deutschen Ritterorden steht. Die Verewigung des Bundgelübdes läßt keinen Zweifel an den weltlichen und geistlichen Referenzen des Landgrafenhauses. Die nicht überlieferte Auftraggeberschaft des Sakristeigitters wird aufgrund des profan-politischen Tonus der Landgrafenfamilie zugeschrieben.¹³¹

Mit der politischen Konsolidierung sind seit Anfang der zwanziger Jahre wieder verstärkt Verhandlungen zwischen dem Landgrafen und dem Deutschen Orden festzustellen, die unter anderem eine Bestätigung aller an den Orden erfolgten Schenkungen und Privilegien durch die Vorfahren des Landgrafen beinhalten.¹³² Bezeichnenderweise setzt ab 1325 auch die umfangreiche Jenseitsfürsorge und Stiftungstätigkeit des Landgrafen ein. Das Zusammenspiel von Ereignissen in den zwanziger Jahren, die Legitimierung des Fürstentums, die politische Konsolidierung und vor allem die gut gepflegten Beziehungen zum Deutschen Orden sprechen für eine in diese Zeit fallende Auftragsvergabe der Memoria. Landgraf Otto kümmerte sich jetzt nicht nur verstärkt um seine Jenseitsfürsorge, sondern verlieh auch seiner historischen Memoria durch eine entsprechende Ikonographie bildlichen Ausdruck. Die Siegeldarstellung und der

Landgraf Otto nach Avignon und erlangt vom Papst Johannes XXII. das Erzbistum Magdeburg für seinen Sohn Otto; Nr. 754. Dies stellt insofern einen unerwarteten Sachverhalt dar, als daß das Kapitel bereits einen Nachfolger gewählt hatte. Zugleich dispndiert Papst Johannes Otto von dem Mangel der Weihen und von der Unerfahrenheit seines jungen Alters von 25 Jahren; Nr. 766. Ottos Erhebung zum Erzbischof ist demnach dem diplomatischen Geschick seines Vaters zu verdanken, der auch für seine Söhne Ludwig und Hermann lukrative geistliche Positionen erreicht; Nr. 748 und 748a. Weiterhin erhält die Landgrafenfamilie in dieser Zeitspanne vom Papst eine Reihe religiöser Privilegien, so die Erlaubnis, einen Beichtvater zu wählen, Nr. 761, die Indulgenz, an Orten, die mit einem Interdikt belegt sind, stillen Gottesdienst halten zu können, Nr. 788, und das Privileg eines tragbaren Altares, Nr. 792.

¹³⁰ Zur Ikonographie und Datierung des Sakristeigitters siehe die Untersuchungen von H.-J. v. Brockhusen 1963, 42-46 und 1983, Kat. 7, 13-16.

¹³¹ H.-J. v. Brockhusen ebd. - A. Köstler 1995, 36-41. Die Annahme, daß Landgraf Otto der Auftraggeber des Gitters ist, wird dadurch ikonographisch untermauert, daß seine Figur die einzige ist, welche durch flankierende Musiker hervorgehoben ist.

¹³² O. Grotefend 1929, Bd. 1, Schenkungen: 1318 Nr. 633, 1322 Nr. 665, 1325 Nr. 738; Übertragung von Nutzungsrechten: 1320 Nr. 645, 1323 Nr. 681, 1323 Nr. 682, 1326 Nr. 752; Privilegienbestätigung: 1320 Nr. 648.

Figurenzyklus des Sakristeigitters zeigen das Bedürfnis des Landgrafen, durch Referenzen zur Heiligen in dem einen Fall, zu den deutschen Fürsten und zum Orden in dem anderen Fall, seine (sakral-) politische und soziale Stellung zu dokumentieren. Das Doppelgrab führt diese Idee auf memorialer Ebene perfekt weiter, indem durch den Dualismus der Grabfiguren historische Kontinuität und politische Legitimation vor Augen geführt wird. Für eine Datierung der Memorie in die fortgeschrittenen zwanziger Jahre spricht weiterhin die zeitgleiche Errichtung der Chorschranke und die Aufstellung der Altarfiguren, welche der Südkonche den Status einer Begräbniskapelle verleihen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich nun auch die Existenz eines heraldischen Totenschildes, der um 1308 zum Gedächtnis an Heinrich den Älteren angefertigt wurde. Da es sich um eine frühe und überdies sehr aufwendig gearbeitete Form des Gedächtnisschildes handelt, kann diese Memorie als temporäre Lösung das vorläufige Fehlen eines Grabmals erklären.¹³³ Der Brauch, eine Memorialstätte durch einen Gedächtnisschild zusätzlich oder auch ersatzweise für ein Grabmal auszuzeichnen, läßt sich quellenkundlich belegen.¹³⁴ Vor allem aber die Tatsache, daß dieser Brauch im 14. Jahrhundert zunächst nicht fortgeführt wurde, sondern sich erst seit dem späten 15. Jahrhundert in der Elisabethkirche etablierte,¹³⁵ bekräftigt die Annahme, Heinrichs Totenschild als temporäre Memorie zu betrachten. Demnach wäre die Grablege Heinrichs I. vorübergehend durch den Totenschild ausgezeichnet gewesen, bis sein Sohn und Nachfolger in den zwanziger Jahren den Plan realisierte, ein aufwendiges Doppelgrab für Vater und Bruder errichten zu lassen.

Die zeitliche Eingrenzung des Einzelgrabes stellt sich vergleichsweise unproblematisch dar. Es gibt keine Einwände, die Fertigstellung unmittelbar mit Landgraf Ottos I. Todesjahr im Januar 1328 in Verbindung zu bringen. Die Darstellung seines geistlichen Sohnes (Erzbischof Otto von Magdeburg) im Figurenprogramm der Tumba liefert einen entsprechenden terminus post quem: Die Erhebung zum Erzbischof erfolgte im März 1327.¹³⁶ In Anbetracht der an das Doppelgrab exakt anknüpfenden Ikonographie kommt Landgraf Otto selber als Auftraggeber des Monuments verstärkt in Frage.¹³⁷ Die serielle Repräsentation dreier Familienmitglieder und die sich durchweg repetierenden Motive lassen sich programmatisch verstehen: die Tumben sollten als einheitliches Programm,

¹³³ Der Schild ist aus Lindholz, beiderseits mit Pergament, auf der Rückseite zusätzlich mit Leder bezogen. Auf einem vergoldeten Kreidegrund ist auf der Vorderseite das farblich gefasste Relief gebildet. Der Schild wird aus stilistischen Gründen ins beginnende 14. Jahrhundert datiert. Während F. Warnecke 1884 ihn noch als Kampfschild wertete, konnte F. Küch 1903, 204-215, nachweisen, daß es sich um eine sehr frühe Form des Totenschildes handelt, zumal der Schild keine Spuren einer Benutzung im Kampf zeigt. Im Spätmittelalter ist der Brauch in St. Elisabeth fest etabliert. 62 Totenschilde sind überliefert. Sie wurden im Leichenzug mitgeführt, bei der Bestattungsfeier zu Häuptern der Toten aufgestellt und nachher in der Kirche aufgehängt. Vgl. W. Heinemeyer, Kat. 4, 1983, 122-123. - E. Leppin, 1983, 49.

¹³⁴ Der Marburger Urkundenbestand gibt Belege für diesen Brauch. Zwei Nachrichten beziehen sich auf landgräfliche Totenschilder: Nachdem im Juli 1478 Landgraf Ludwig gestorben war, fasste im Dezember Meister Erhard (Gerhard) einen Schild, der über dem Grabe aufgehängt wurde. Auch der Gedächtnisschild des 1483 verstorbenen Landgrafen Heinrich III. wurde ein Jahr später anlässlich seiner Anniversarfeier angefertigt. F. Küch 1903, 206-207.

¹³⁵ Aus dem späten 14. Jahrhundert existiert nur ein einfacher Löwenschild aus Holz, während ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aufwendige Prunkschilder überliefert sind. Siehe F. Küch 1903, 204-215 und L. Bickell 1884.

¹³⁶ O. Grotefend 1929, Bd. 1, Nr. 766.

¹³⁷ So auch J.A. Holladay 1982, 142 f.

als Grabzyklus wahrgenommen werden. Die Absicht, dem Bestattungsort durch eine spezifisch gewählte Sepulkralikonographie nachhaltigen Ausdruck einer Familiengrablege zu verschaffen, muß als prägendes Element für das Bewußtsein genealogischer Legitimation und historischer Kontinuität angesehen werden. Mit Landgraf Otto ist ein Auftraggeber benannt, der die neuesten Modelle französischer Sepulkralkunst heranzog, um eine angemessene Ikonographie für sein Memorialkonzept zu finden.

1.6. Ein Muster der landgräflichen Kunstaufträge ?

Daß sich die Landgrafen auch in anderen künstlerischen Aufträgen bewußt an Frankreich orientierten, dokumentieren zwei Unternehmen, die zu den aufwendigsten ihrer Zeit gerechnet werden können. In dem einen Fall handelt es sich um den unter Landgraf Heinrich I. begonnenen Ausbau der spätromanischen Burg zum hochgotischen Fürstenschloss mit der bereits 1288 geweihten Schlosskapelle. Jürgen Michler¹³⁸ hat in seinen Studien zur Schloßkapelle die These aufgestellt, daß der ungewöhnlichen Marburger Raumlösung im Großen wie im Kleinen die Idee der Pariser Sainte-Chapelle, der 1248 geweihten Palastkapelle des französischen Königiums, zugrunde liegt. Besonders frappant seien die Übernahme der Fürstenloge¹³⁹ und das Ornamentzitat: Analog zur Fassung der Sainte-Chapelle kann das Lilienmotiv im Fußbodenornament und an den Rippen der Marburger Schloßkapelle *„möglicherweise als Hinweis auf das „Sacrum Imperium“ aufgefasst werden.“*¹⁴⁰ Ein solcher Anachronismus, der die Architekturform und Ornamentik als Fingerzeig auf die imperial-sakrale Bezugnahme wertet, muß mit Vorsicht genossen werden. Erstens entzieht sich die Marburger Raumlösung trotz französischer Vorbildbauten einer uniformen, typologischen Klassifizierung und zweitens überdeckt sich das Lilienmotiv mit der sakralen Mariensymbolik.¹⁴¹ In der Architektur kommt demnach nicht zwingend ein gezielt sakralpolitischer, sondern vielmehr ein allumfassender höfisch-repräsentativer Anspruch zur Geltung, mit dem das hessische Landgrafenhaus an die vorbildliche Prachtentfaltung französischer Bauten anknüpft, und diese auf sein eigenes Repräsentationsbedürfnis anwendet.

Bei dem zweiten künstlerischen Unternehmen handelt es sich um den „Willehalm-Codex“, eine 1334 verfertigte Prunkhandschrift einer höfischen Dichtung Wolframs von Eschenbach, welche von Landgraf Heinrich II. in Auftrag gegeben wurde.¹⁴² Die Präsenz einer Kopie der altfranzösischen Wilhelms-Epik in der landgräflichen Bibliothek

¹³⁸ J. Michler 1974, 33-84 und 1978, 37-52.

¹³⁹ J. Michler 1974, 73-74.

¹⁴⁰ J. Michler 1974, Anm. 69. Das Lilienmotiv als Wappenzeichen der französischen Könige beherrscht die Gewölbe- und Stützensmalung der Unterkirche der Sainte-Chapelle. B. Klein 1998, 83-85.

¹⁴¹ Der typologischen Konzeption liegt einerseits das hochgotische Raumsystem zugrunde, andererseits zeigt sich ein Festhalten an klassischen Normen und an Architekturformen der Elisabethkirche. Vgl. J. Michler ebd., 33-84. Zur Liliensymbolik vgl. zum Beispiel die Westportalmadonna der Elisabethkirche mit Lilienkrone und Lilienzepter.

¹⁴² Pergamenthandschrift, 369 Blätter: Bl. 1-68: die einleitende Ergänzung des Ulrich von dem Türlin; Bl. 70-163: das Willehalm Epos Wolframs von Eschenbach; Bl. 163-394: die Fortsetzung des Ulrich von Türlin. Landesbibliothek Kassel 2° Ms. poet et roman. fol.1.

stellt eine außergewöhnliche Sachlage dar, da der Wilhelmszyklus erst im frühen 13. Jahrhundert in Deutschland bekannt wurde.¹⁴³ Die Anfangsinitiale des reich illustrierten Manuskripts zeigt den knienden Auftraggeber mit Betsgestus und ritterlichen Attributen. Der inhaltlichen Thematik des Heldenepos entsprechend bildet er das perfekte Abbild der christlichen Ritterschaft im Dienste Gottes. Nach Joachim Bumke¹⁴⁴ wurde der französische Literatureinfluß im Reich nur punktuell, an den einzelnen großen Fürstenhöfen, wirksam. In den literarischen Idealen von Ritterschaft und höfischer Liebe fand der Hochadel die Idee einer vorbildlichen Gesellschaftsstruktur verwirklicht. Entstanden Epen nach französischer Vorlage, so geschah dies aus persönlichen Beweggründen der fürstlichen Auftraggeberschaft. Landgraf Heinrichs II. besonderes Interesse an der Schaffung und Erhaltung des „Willehalm-Codex“ ist auf der letzten Seite schriftlich fixiert: Er ließ das Manuskript 1334 zu Ehren des heiligen Ritters Wilhelm schreiben, mit der Bestimmung, daß es für immer bei seinen Erben verbleiben müsse.¹⁴⁵ Die Präsenz eines nach französischen Vorlagen geschriebenen Heldenepos, welches mit Sicherheit als Schlüsselwerk der landgräflichen Bibliothek angesehen wurde, ist ein sprechendes Beispiel für das höfisch-kulturelle Repräsentationsbedürfnis der Dynastie.

Die Grabmäler reihen sich reibungslos in das Muster der landgräflichen Kunstaufträge ein. Man möchte fast schon von einem „Masterplan“ reden. Jedes der künstlerischen Unternehmen zeugt von repräsentativer Exklusivität, beansprucht innerhalb seiner Gattung einen besonderen Stellenwert und greift auf französische Vorbilder zurück. Auch in ikonographischer Hinsicht läßt sich derselbe Grundgedanke festmachen. An jedem Werk, sei es architektonischer, literarischer oder sepulkraler Art, wird die Idee des christlichen und rechtmäßigen Herrschers dokumentiert. Wie die erhaltenen Kunstwerke des 13. und 14. Jahrhunderts belegen, lassen sich die Landgrafen als Auftraggeberschaft charakterisieren, die für ihre künstlerischen Unternehmen neuartige Entwicklungen, die dem französischen Königtum und Hochadel vorbehalten sind, sowie programmatische Inhalte aufgreift und diese gezielt auf ihre repräsentativen Bedürfnisse anwendet. Die Marburger Grabmemorien fügen sich als zentrale Zeugnisse in dieses ideale Muster der Auftragsvergabe.

Die Aussagen eines Grabdenkmals bestimmen sich wesentlich durch den Kontext. Das betrifft nicht nur den Aufstellungsort innerhalb des Kirchengebäudes, sondern auch die Frage, ob das Grabmal den Status eines Einzelmonuments beansprucht oder als Teil einer Grabmalgruppe konzipiert ist. Die Lesbarkeit der sepulkralen Bildthematik spricht

¹⁴³ Gattungsspezifisch wie auch nach der Herkunft des Stoffes zu urteilen, bilden die altfranzösischen Chansons de Geste die Vorlage für den höfischen Roman des Wolfram von Eschenbach. Auftraggeber dieser ursprünglichen Version des „Willehalm“ war der thüringische Landgraf Hermann, dessen Hof sich zum bedeutendsten Mittelpunkt der Rezeption französischer Dichtung entwickelte. Die Erwähnung Hermanns Tod (+1217) in dem Manuskript bildet den terminus post quem der Datierung. Es wird jedoch angenommen, daß die Vollendung unter seinem Sohn Ludwig, dem Gemahl der hl. Elisabeth, geschah. Der „Willehalm“ gilt heute als eines der bedeutendsten Werke der mittelalterlichen Literatur. Überliefert ist der „Willehalm“ in mehr als 70 Handschriften, unter denen der Kasseler-Codex von 1334 eine besonders aufwendige und reich illustrierte Version darstellt. H. Brunner 1997, 220-223. - J. Bumke (1986) 1997, 122 ff., 657 ff. - R. Freyhan 1927.

¹⁴⁴ J. Bumke (1986) 1997, 122 ff.

¹⁴⁵ Fol. 395: „Anno Domini millesimo trecentesimo tricesimo quarto illustris princeps henricus landgravius terre hassie Dominus volumen istud in honore (sic) sancti Wilhelmi marchionis scribi fecit a sua curia nunquam aliendum sed apud suos heredes perpetuum permandendum.“ R. Freyhan, 1927, 4.

stark dafür, daß die Pleurant-Grabmäler als einheitliches Programm, als konzipierter Zyklus einer bewußt auszuzeichnenden Familiengrablege, aufgefasst werden müssen. Parallelphänomene aus der mittelalterlichen Sepulkralplastik zeigen einen ähnlichen Sachverhalt. Ein frühes Beispiel stellen sowohl die Stiftergrabmäler der Nellenburger in Schaffhausen¹⁴⁶ als auch die Äbtissinnengrabplatten in Quedlinburg¹⁴⁷ dar. In beiden Fällen waren die Memorien ursprünglich als Dreiergruppe konzipiert und aufgestellt. Das gemeinsame Familienmonument in Nellenburg erinnerte an die grundlegende Stiftungstätigkeit der Nellenburger und diente damit zugleich als Rechtsauskunft zur Sicherung des klösterlichen Besitzes. Die Quedlinburger Äbtissinnen hielten durch ihre kollektive Memorie unisono die 936 erfolgte Gründung des Damenstifts in Erinnerung. Im 13. Jahrhundert ließ das normannische Kloster in Jumièges eine memoriale Bildnisreihe seiner Äbte anfertigen, von der zehn nahezu austauschbare Fliesengrabmäler bei Gagnières überliefert sind.¹⁴⁸ Auch hier wird man eine ähnliche didaktische Absicht in der Vereinheitlichung der Memorien vermuten dürfen.

Das unzweifelhaft prägnanteste Beispiel stellt nach wie vor das Memorialunternehmen in Saint-Denis dar, wo um die Mitte des 13. Jahrhunderts zwei durch Typisierung vereinheitlichte Grabmalgruppen entstanden.¹⁴⁹ Die eine Gruppe war vier bedeutenden Äbten des Klosters zugeordnet. Die ikonographische Vereinheitlichung der Grabmäler und die Verschmelzung je zweier Grabmäler zu einer Art Doppelgrabmal sind sichtbare Zeichen für die historische Kontinuität der Abtei. Wie in Jumièges kann ihnen der Status von Rechtsdenkmälern zugesprochen werden.

Das repräsentativste und exklusivste Memorialvorhaben des Mittelalters wird von der höchsten weltlichen Instanz Frankreichs realisiert. König Ludwig IX. ließ 1263/64 für die in Saint-Denis bestatteten karolingischen und kapetingischen Herrscher sechzehn aufwendige Grabdenkmäler schaffen. Das Unternehmen entsprach einem zweifachen Anliegen.¹⁵⁰ Ludwig IX. betonte die hervorgehobene Stellung des französischen Königtums innerhalb der europäischen Monarchien, indem er seine Herrschaft und die seiner Nachfolge auf das Fundament dieser Ahnenreihe stellte. Saint-Denis erhielt mit dieser Herrscherreihe ein imposantes Dokument seines Monopolrechts, Nekropole des französischen Königtums zu sein. Das Sichtbarmachen der historischen Kontinuität wurde mittels der Uniformität des Grabmaltypus erzielt. Daß die Grabskulptur des französischen Königtums für die Marburger Memorien das primäre Rezeptionsmilieu darstellt, fügt sich wieder einwandfrei in das Muster der landgräflichen Kunstaufträge. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel III eingegangen werden.

Ein weiteres Parallelphänomen im Reichsgebiet ist in der unmittelbaren Familiengenealogie des hessischen Landgrafenhauses festzumachen. Ihre Vorfahren, die thüringischen Landgrafen aus dem Haus der Ludowinger, waren im Kloster Rheinhardbrunn bestattet, welches Landgraf Ludwig der Springer (+1123) fundiert hatte.¹⁵¹ Im beginnenden 14. Jahrhundert, lange nach dem Aussterben der Thüringer Landgrafen, wurde für die bedeutensten Angehörigen Gedächtnisgrabsteine errichtet.

¹⁴⁶ Siehe zu dem Schaffhauser Stiftergrab: A. Reinle 1971, 7-15.

¹⁴⁷ Zu den Quedlinburger Äbtissinnengrabplatten: E. Schubert 1989, 164-178.

¹⁴⁸ H. Körner 1997, 134.

¹⁴⁹ Siehe zu Saint-Denis als Grablege vor allem A. Erlande-Brandenburg 1975 und 1976.

¹⁵⁰ A. Erlande-Brandenburg 1975, 75 ff. - M.V. Schwarz 1986, 62 ff. - W. Sauerländer 1970, 171.

¹⁵¹ Die ausführlichste Besprechung der Landgrafengrablege bei E. Schubert 1987, 211-242.

Auch hier sind wieder zwei ikonographisch homogene Memoriengruppen zu unterscheiden. Die erste, um 1300, bezieht sich auf den Klosterstifter (+1123) und die Landgrafen Ludwig III. (+1190) und Ludwig IV. (1227), wobei letzterem als Gemahl der hl. Elisabeth ein heiligenähnlicher Status zukam. Die zweite um circa 1330 entstandene Gruppe war der Gemahlin des Fundators (+1110), den Landgrafen Ludwig I. (+1140), Ludwig dem Eisernen (+1172) und Hermann II. (+1241), dem Sohn der hl. Elisabeth, zugeeignet. In Rheinhardtsbrunn wurde ebenso mit der seriellen und homogenen Anfertigung der Memorien eine didaktische Absicht verfolgt, die nach Ernst Schubert dem wirtschaftlichen Aufschwung des Klosters dienen sollte.¹⁵² Die großzügige Auszeichnung der Thüringer Familiengrablege im beginnenden 14. Jahrhundert wird vielleicht das Marburger Memorialvorhaben beeinflusst oder sogar einen Konkurrenzanspruch evoziert haben.

Der Exkurs verdeutlicht, daß hinter der seriellen Errichtung von Memorien eine programmatische Absicht der Auftraggeberschaft steht. Durch die Vereinheitlichung der Memorien wird eine kollektive Aussage des Grabzyklus erzielt, welche zumeist die historische Kontinuität einer Institution oder eines Geschlechts zum Ausdruck bringen sollte. Dabei werden dieselben Darstellungsmodi angewandt und das Einzelmonument dem Gruppenzwang untergeordnet. Typisierung, Stilisierung und Schematisierung werden als adäquate Mittel für eine gemeinsame Lesbarkeit eingesetzt. Die Marburger Tumben müssen demnach nicht als Einzelmonumente betrachtet werden, sondern als konzipierte Grabdenkmalgruppe. In ihrer ursprünglichen Aufstellungsdisposition waren sie wesentlich dichter aneinandergerückt, als dies heute der Fall ist.¹⁵³ Die drei Gisants rückten somit zu einem gemeinsamen Monument zusammen, was den Status und die Lesbarkeit als Familienmemorie erheblich verstärkt haben wird. Mit der Zuschreibung des Doppel- und Einzelgrabmals an Landgraf Otto I. ist eine These aufgestellt, die eine annähernd simultane Entstehung beider Tumben in den fortgeschrittenen zwanziger Jahren impliziert. Weiterhin ist davon auszugehen, daß die Memorie des potentiellen Auftraggebers erst nach seinem Tod errichtet wurde. Dies untermauert auch die Reihenfolge der Aufstellung, die der Chronologie der Bestatteten entspricht. Die Auftragsvergabe durch Landgraf Otto würde überdies den qualitativ höheren Anspruch des Einzelgrabmals erklären. Mit dieser Untersuchung ist der Zeitraum angegeben, in dem eine Entstehung der Tumben aufgrund des familiengeschichtlichen Kontextes verstärkt in Frage kommt.

¹⁵² E. Schubert sieht die Anschaffung der Grabmäler in Zusammenhang mit dem nach einem Brand (1292) erfolgten Wiederaufbau des Klosters. Von der Aufstellung der Grabmonumente versprach sich das Kloster vor allem materielle Vorteile. Dem Gemahl der Elisabeth kam ein heiligenähnlicher Status zu, und so resultierte aus dem Besuch der Gläubigen die Möglichkeit, die Klosterkasse aufzufüllen. E. Schubert 1987, 238 f.

¹⁵³ Siehe Anm. 3.

2. Cappenberg: Das „neue“ Stifterdenkmal der Prämonstratenser

In der ehemaligen Prämonstratenserstiftskirche zu Cappenberg erinnern zwei Memorien an den 1127 verstorbenen Fundator Gottfried von Cappenberg. Eine figürliche Grabplatte mit der vollplastischen Figur des Stifters befindet sich auf einem Betonsockel montiert im südlichen Querhaus, im sogenannten Gottfriedschor (Abb. 51). Die zweite Memorie, das der Grabmalgruppe zugehörige Stifterdenkmal der Brüder Gottfried und Otto von Cappenberg (Abb. 47 und 52), ist als Hochrelief mit einer barocken Akanthusumrahmung in die Südwand des Chores eingemauert.

Während das Stifterdenkmal mit der Forschungsgeschichte der Grabmalgruppe, aus seinem ortsgebundenen Kontext weitgehend herausgelöst, in der Kunstgeschichtswissenschaft bekannt wurde, war die Grabplatte im Zusammenhang mit der historischen Person Gottfrieds fast ausschließlich für die lokale Geschichtsforschung von Interesse.¹ Die isolierte Betrachtung beider Memorien führte dazu, „daß die Frage, wie das Nebeneinander der Grabplatte des hl. Gottfried und des Doppelgrabes der beiden Grafen zu erklären sei,“² nie näher berührt wurde. Eine Antwort stellt nach wie vor ein Desiderat dar, zumal auf das Curiosum der Doppelsepultur auch in der jüngeren Geschichtsschreibung Cappenbergs immer wieder hingewiesen wird.³ Daß ein Erklärungsversuch ausblieb, mag daran liegen, daß die grundlegenden Fragen der Datierung und Chronologie, der Rekonstruktion und des ursprünglichen Aufstellungsortes beider Memorien noch nicht geklärt sind. Ein Abriss der Forschungslage verdeutlicht den Dissens hinsichtlich dieser Fragestellungen.

Während Stephan Schnieder,⁴ Horst Apphun⁵ und Kurt Bauch⁶ die Grabplatte Gottfrieds von Cappenberg ins späte 13. Jahrhundert datierten, stellte Rolf Fritz⁷ eine These auf, der sich jüngst auch Gabriele Böhm⁸ anschloss: die Grabplatte, datiert um 1340, sei eine Kopie nach einer Tumba aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Einvernehmen besteht darüber, daß die Grabplatte wohl ursprünglich im Hochchor über dem Stiftergrab stand. Fritz rekonstruierte die Platte hypothetisch als ein auf Säulchen ruhendes Hochgrab, während Apphun und Böhm eine Tumba als Sockel vermuteten. Schnieder lieferte genauere Angaben über die Versetzung der Grabplatte. Nachdem die Platte anscheinend dem „neuen“ Stifterdenkmal im Chor weichen mußte, sei sie über der äußeren Eingangspforte zum Kloster angebracht worden und 1936 an ihren heutigen Platz versetzt worden. Dieser Behauptung muß - wenn sie auch gerne als Faktum übernommen wird⁹ - aus zweierlei Gründen mit Skepsis entgegengetreten werden. Zum einen ist die ohnehin zweifelhafte Quelle, auf die sich Schnieder bezog,

¹ Die einzige monographische Abhandlung legte R. Fritz 1948 in einem kurzen Aufsatz vor.

² R. Fritz 1948, 223. In diesem Zusammenhang muß erwähnt werden, daß die Doppelsepultur der Memorien in der Forschungsgeschichte der Grabmalgruppe durchweg ignoriert wird.

³ So z.B. H. Apphun 1989, 15, und M. Gerwing (1989) 1990, 109.

⁴ S. Schnieder 1949, 56.

⁵ H. Apphun 1973, 157 f. und 1989, 12.

⁶ K. Bauch 1976, Anm. 31.

⁷ R. Fritz 1948, 221-223 und 1961, 2 ff.

⁸ G. Böhm 1993, 141-146.

⁹ So G. Böhm ebd.

von der nachfolgenden Forschung nicht wiedergefunden worden,¹⁰ zum anderen sprechen Zeugnisse aus dem 19. Jahrhundert gegen diesen Sachverhalt. Wilhelm Lübke beschrieb 1853 die Grabplatte bereits in der Kirche und A. Ludorff bildete in seiner Bestandsaufnahme der regionalen Denkmäler 1893 die Platte auf einer Tumba ab.¹¹ Das Stifterdenkmal beider Grafen von Cappenberg wird unisono in die Zeitspanne von 1315 bis 1330 datiert. Nach Fritz und Böhm entstand das Doppelgrabmal vor der Fundatorengrabplatte, während Schnieder und Apphun die Memorie nach der Grabplatte ansetzten. Der heutige Aufstellungsort im Chor reproduziert Fritz zufolge den ursprünglichen Zustand, das Denkmal sei folglich von Anfang an als aufrechtstehende Wandplatte konzipiert worden. Schnieder und Apphun hingegen rekonstruierten das Stifterdenkmal als Deckplatte einer Tumba. Im 17. Jahrhundert sei die Platte zusammen mit der Barockumrahmung an die heutige Stelle versetzt worden. Die „neue“ Memorie beider Brüder habe - aus welchen Gründen auch immer - die ältere Fundatorengrabplatte substituiert.

Der Forschungsstand, der sich mit diesem Resümee erschöpft, läßt bereits ahnen, daß mit der Untersuchung der Cappenberger Sepultur schwankender Boden betreten wird. Manfred Gerwings Feststellung, *„daß das Geschichtsbild Cappenbergs noch manch weiße Flecken aufweist, die allzu oft mit leichter Feder übertüncht, nicht aber kritisch gesichtet und korrekt kolibriert wurden,“*¹² läßt sich auf das „Memorialbild“ der Fundatoren übertragen. Die Quellen geben uns weder Einblicke in die Entstehungsbedingungen, noch in die Zusammenhänge der Memorien. Doch gibt es außerquellenkundliche Ansatzpunkte, die die offenstehenden Fragen der Memorien konkretisieren können. Die lokale Geschichtsforschung hat sich bisher ausschließlich auf die frühe Stiftsgeschichte im beginnenden 12. Jahrhundert konzentriert. Eine umfassende Geschichte Cappenbergs, welche die Entwicklung, die wirtschaftlichen Grundlagen und die innere Struktur des Stifts berücksichtigt, ist bisher noch nicht in Angriff genommen worden. Sie kann erst geschrieben werden, wenn auch die späteren Quellen aufgearbeitet sind. Hier liegt noch ein weites und fruchtbares Untersuchungsgebiet brach. Bevor die genannte Problematik der Chronologie, Rekonstruktion und des Zusammenhanges beider Denkmäler aufgegriffen wird, muß zunächst ihr ortsgebundener Kontext erhellt werden. Da die Todesdaten der Stifter im frühen 12. Jahrhundert liegen, handelt es sich bei den Memorien gleichermaßen um eine nachträgliche Auszeichnung der Grablegen und um eine sichtbar gemachte Rückbesinnung auf die Stifter. Der Frage, warum fast zwei Jahrhunderte posthum in doppelter Ausführung der Memorialbilder auf die Stifter aufmerksam gemacht wird, kann man sich erst dann nähern, wenn ihre Bedeutung für das mittelalterliche Cappenberg erfasst ist.

¹⁰ S. Schnieder äußert sich weder über die Art noch über den Inhalt der Quelle, die er in Anm. 31 ungenau mit *Pfarr-Archiv Cappenberg* titulierte. H. Apphun 1973, Anm. 90, konnte bei seiner umfangreichen Quellenrecherche die angeführte Quelle im Pfarrarchiv nicht wiederfinden.

¹¹ W. Lübke 1853, 378. - A. Ludorff 1893, Taf. 14.

¹² M. Gerwing (1989) 1990, 2.

2.1. Die Grafen von Cappenberg: Vita, Fundatio und Verehrung

Friedrich W. Saal hat die geschichtliche Bedeutung Cappenbergs für den Gesamtorden der Prämonstratenser treffend dargelegt:

*„Mit der Gründung des Stiftes Cappenberg im Südteil des Bistums Münsters beginnt 1122 die siebenhundertjährige Geschichte der Prämonstratenser in Westfalen. Gleichzeitig war dies die erste Niederlassung des von Norbert von Xanten 1120 in Prémontré in Frankreich gegründeten Ordens auf deutschem Boden. Zu verdanken war dies einer der politisch wie wirtschaftlich einflußreichsten westfälischen Dynastien, der Grafen von Cappenberg. Sie machten ihre mächtige Burg für viele Zeitgenossen überraschend zum Kloster und begannen sogleich mit dem Bau einer Kirche...“*¹³

Der komplexe Sachverhalt der Geburt des Prämonstratenserordens einerseits und der Stiftswerdung Cappenbergs andererseits ist samt seines globalgeschichtlichen Hintergrundes, der sich mit den Stichworten Reformbewegung, Kreuzzugs-idee und Investiturstreit umschreiben läßt, intensiv ausgelotet worden.¹⁴ Mit den Anfängen des von Gottfried von Cappenberg gegründeten Prämonstratenserstifts beginnt die quellenkundliche Überlieferung Cappenbergs.¹⁵

Gottfried und Otto von Cappenberg entstammten einem territorialpolitisch einflussreichen, in Westfalen, Hessen und Schwaben begüterten Grafengeschlecht. Ihre Verwandtschaft mit dem salischen und staufischen Kaiserhaus hat Herbert Grundmann¹⁶ im Einzelnen dargelegt. Insbesondere in der lokalgeschichtlichen Forschung hat sich durchgesetzt, im Zusammenhang mit der Stiftsgründung von einer „Bekehrungsgeschichte“ der Cappenberger Brüder zu sprechen, da sie selbst in den Prämonstratenserorden eintraten und somit ihrer territorialpolitischen Stellung als Machtfaktor Westfalens ein Ende setzten. Die „*conversio*“ der Cappenberger Grafen wird durchweg in den politischen Kontext der spannungsreichen Jahre vor dem Wormser Konkordat gestellt.¹⁷ Die Ereignisse vor der Stiftsgründung zeigen sie tief in die Reichspolitik verstrickt, genauer in die weitverzweigten Aufstände gegen Heinrich V., deren Exponenten Erzbischof Adalbert von Mainz, Herzog Lothar von Sachsen und zeitweise Erzbischof Friedrich von Köln gewesen sind. Es wird sogar davon gesprochen, daß sie in dem wechsellvollen Streit zwischen Papst- und Kaisertum um die Investitur der Bischöfe „eine bedeutende Rolle“ spielten.¹⁸ Dieses Urteil kann jedoch nur insofern akzeptiert werden, als daß sie in den Münsteraner Bistumsstreit verwickelt waren, der die Beendigung des Investiturstreites beschleunigte.¹⁹

¹³ F.W. Saal 1983, 12.

¹⁴ Die Literatur läßt sich in gewisser Weise dreiteilen, und zwar in eine allgemeine Ordens-, in eine spezielle Norbert- und in eine lokale Gottfriedforschung. Was den geschichtlichen und (kirchen-) politischen Hintergrund der Ordensentstehung anbelangt, kann auf die umfassende Prämonstratenserliteratur hingewiesen werden. Siehe mit weiteren Literaturangaben die Beiträge in: K. Elm (Hg.) 1984, in: J. Meier (Hg.) 1983 und insbesondere den Rezensions- und Berichtteil der *Analecta Praemonstratensia*.

¹⁵ Mit den ältesten Urkunden Cappenbergs haben sich insbesondere H. Grundmann 1959 und M. Petry 1972, 143-289 und 1973, 29-150, beschäftigt.

¹⁶ H. Grundmann 1959, 13-16.

¹⁷ H. Grundmann 1959, 17-26. - G. Niemeyer 1967, 420-424. - N. Beyerling 1981, 66-68. - M. Gerwing (1989) 1990, 39-58.

¹⁸ M. Gerwing (1989) 1990, 46.

¹⁹ Zu den westfälischen Bischöfen im Investiturstreit: K. Löffler 1903, 34 ff. und 51 ff.

Als Papst Kalixt II. im Jahr 1119 auf der Synode zu Reims erneut den Bann gegen Kaiser Heinrich V. aussprach, stellte sich Bischof Dietrich II. von Münster und mit ihm die Cappenberger Grafen auf die Seite des Papstes. Das Resultat war die Vertreibung des Bischofs aus der kaisertreuen Stadt, in die Heinrich V. noch in demselben Jahr einzog. Im Februar 1121 setzten Gottfried und Otto von Cappenberg im Lager der kaiserfeindlichen Allianz ihre militärische Macht gegen die Stadt Münster ein, um Bischof Dietrich in sein Bistum zurückzuführen. Am 2. Februar wurden der Dom und ein Teil der Stadt in einer verheerenden Feuerbrunst weitgehend zerstört.²⁰

In der Kölner Königschronik, die die Zerstörung des „*templum nobiliter constructum*“ beklagt, heißt es, die Cappenberger seien die eigentlichen Urheber der Dom- und Stadtzerstörung, weshalb sie von Bußgesinnung gepackt ihre Stammburg in ein Kloster verwandelten und zur Sühne dem Dom zu Münster 105 Ministeriale stifteten.²¹ Diese Dotation der Cappenberger an das Bistum wird in späteren Urkunden bestätigt.²² Im Oktober 1121 söhnte sich der Kaiser auf dem Reichstag zu Würzburg mit den deutschen Fürsten, unter denen auch Gottfried von Cappenberg anwesend war, aus, und 1122 kam es schließlich in dem Wormser Konkordat zur Verständigung zwischen Papst und Kaiser. In dem von Heinrich V. ausgestellten Bestätigungsprivileg für das Stift Cappenberg wird den Brüdern Gottfried und Otto von Cappenberg die „*regia offensa*“ von 1121 verziehen und auf jede Rechtsforderung verzichtet.²³ Die jüngste Forschung ist sich darüber einig, daß die aus der verhängnisvollen Gewalttat zu Münster resultierende Bußgesinnung ausschlaggebend war für die Bekehrung und Klostergründung der Cappenberger Brüder.²⁴

Im Herbst 1121 befand sich Norbert von Xanten in Köln, um Reliquien für seinen Kirchenbau in Prémontré zu erwerben und Anhänger für seinen Reformorden zu suchen. Zwar belegt keine Quelle die Begegnung Norberts und Gottfrieds von Cappenberg in Köln, doch wird allgemein angenommen, daß der Ordensgründer tiefen Eindruck auf den jungen Grafen machte und so den Grundstein für dessen Bekehrung und Stiftung legte.²⁵ Am 31. Mai 1122 übertrug Gottfried die Burg Cappenberg mit dem dazugehörigen Allodialbesitz dem Orden der Prämonstratenser. Am 15. August weihte Bischof Dietrich von Münster den Burgbereich zum Stift und legte den Grundstein zur Stiftskirche. Im Jahre 1123 erhielt Gottfried den kaiserlichen Bestätigungs- und Schutzbrief, drei Jahre später konnte er auch das päpstliche Bestätigungsprivileg seiner Fundatio erwirken.²⁶

²⁰ Siehe Anm. 17.

²¹ *Chronica regia Coloniensis*, ed. G. Waitz (SS rer. Germ. 1880), 60. Siehe dazu H. Grundmann 1959, 20, Anm. 10.

²² Eine Auflistung der Urkunden bei H. Grundmann 1959, 20, Anm. 11.

²³ Die Untersuchungen von M. Petry haben ergeben, daß es sich bei der Urkunde um eine partielle Fälschung aus dem Jahre 1200 handelt, der jedoch eine echte Urkunde von 1123 zugrunde liegt. M. Petry 1972, 143-289 und 1973, 29-150.

²⁴ Vgl. M. Gerwing (1989) 1990, 57 f.

²⁵ Neben der „Cappenberger“ Literatur wie Anm. 17 siehe F. Felten 1984, besonders 108 ff.

²⁶ Die erwähnten Vorgänge sind durch die Urkunden Bischof Dietrichs von 1125 (WUB 2, Nr. 190), Kaiser Heinrichs V. von 1123 (WUB 1, Nr. 195), Papst Honorius II. von 1126 (WUB 2, Nr. 197) und Bischof Werners von 1139 (WUB 2, Nr. 231) belegt. Im Anschluß an H. Grundmann hat sich M. Petry nach seiner paläographischen und diplomatischen Untersuchung für die weitgehende Echtheit des Inhalts ausgesprochen, auch wenn die Bischofsurkunde als Produkt um 1200 erkannt wurde und das kaiserliche Diplom eine Neufassung einer älteren Vorlage darstellt. Siehe H. Grundmann 1959, 69-87 und M. Petry 1972, 143-289 und 1973, 29-150.

In der Folgezeit entstanden weitere Prämonstratenserstifte auf dem Grundbesitz der Cappenberger Grafen, zunächst in Ilbenstadt im Erzbistum Mainz und dann in Valar bei Coesfeld. Die Stiftung dieser Ordensniederlassungen und ihre rechtliche Sicherung zogen sich über mehrere Jahre hin.²⁷

Der Entschluß der Cappenberger Grafen, ihren gesamten Besitz an den Prämonstratenserorden zu tradieren, hatte für die Machtkonstellation Westfalens weitreichende Folgen und war von erheblichen Widerständen begleitet.²⁸ Gottfried und Otto von Cappenberg traten vermutlich noch im Jahre 1124 in den Orden ein und ließen sich ein Jahr später in Prémontré zu Akolythen weihen. Mit ihrem Ordenseintritt statuierten sie ein Exempel, welches aufgrund ihrer machtpolitischen Stellung großes Aufsehen hervorrief.²⁹ Ihr „*Abtreten von der politischen Bühne*“³⁰ bedeutete das unwiderrufliche Ende der Cappenberger Herrschaft, Westfalen blieb ein Konglomerat von getrennten Grafschaften. Auch von sozialgeschichtlicher Seite ist das „Modell Cappenberg“ beleuchtet worden. Cappenberg ist zu einem symbolträchtigen Bild eines christlich motivierten Infragestellens und eines Durchbrechens der mittelalterlichen Ordo-Gesellschaft geworden.³¹

Die Umwandlung Cappenbergs in das erste deutsche Prämonstratenserstift war für den jungen Orden Norberts, dem sich bis dato höchstens zwei nordfranzösische Kanonikergemeinschaften angeschlossen hatten, der entscheidende Durchbruch, der Beginn eines großen Aufschwungs. Von Cappenberg aus, das von Anfang an den organisatorischen Mittelpunkt der westfälischen Niederlassungen bildete, wurden 1133 und 1143 die Klöster Clarholz und Scheda gegründet. Der Boom an Prämonstratenserniederlassungen in der unmittelbaren Folgezeit läßt sich zahlenmäßig eindrucksvoll belegen: Versammelte der Orden beim ersten Generalkapitel in Prémontré bereits mehr als 120 Stifte, so war ihre Zahl im Jahr 1230 schon auf über 1000 angewachsen. Die Stiftsgründungen konzentrierten sich zunächst auf die europäischen Zentrallandschaften aus dem Erbe der Karolinger, auf Nordfrankreich und das westliche Deutschland, erst später verbreiteten sie sich im mittel- und osteuropäischen Raum.³² Der Stellenwert Cappenbergs als erste Adresse und als Motor der Reformbewegung Norberts in Deutschland hat sich auf dessen Fundator

²⁷ Von Ilbenstadt weiß man aus der am 19. Oktober 1123 von Erzbischof Adalbert von Mainz ausgestellten Urkunde, daß diese Stiftung der Cappenberger Brüder dem Erststift Mainz tradiert wurde. Nach der bischöflichen Bestätigungsurkunde Egberts von Münster von 1129 verdankt die Prämonstratenserniederlassung Valar ihre Dotation Otto von Cappenberg, der sie mit Zustimmung seines Bruders dem Hochstift Münster übertrug. Zu den Gründungsvorgängen Ilbenstadts und Valars: G. Niemeyer 1967, 427-437. - M. Petry 1973, 38-48.

²⁸ Die Übertragung ihres Besitzes geschah gegen die erbitterten Angriffe Friedrichs von Arnsberg, dessen territorialpolitischen Pläne, nämlich eine Zusammenlegung beider Einzelterritorien, nun auf immer durchkreuzt waren. H. Grundmann 1959, 23.

²⁹ Zu den Widerständen und zum Ordenseintritt siehe H. Grundmann 1959, 23-26 und 1976, 169-180. - G. Niemeyer 1967, 424 ff. und 444 ff. - N. Beyer 1981, 68-72.

³⁰ J. Prinz 1981, 37.

³¹ Nach M. Gerwing (1989) 1990, 63, war die *conversio* der Grafen, ihr Übergang zu reguliertem Leben, „eine Durchbrechung ständischer Schranken und existenziell gelebte Kritik an ihrer Berechtigung“. J. Ehlers 1973, 32, spricht von einer „neuen Bewußtseinsstufe“, die sich bei den „sozial führenden und wirtschaftlich potenten Kreisen“ abzuzeichnen beginnt. Nach H. Boockmann 1978, 107, zwingt das Beispiel Cappenberg dazu, von der simplifizierenden und rein interessenpolitischen „Entlarvungstheorie“ Abschied zu nehmen, nach der ein Adelige in den geistlichen Stand tritt, um an der kollektiven Macht zu partizipieren und von der lebenslangen Versorgung zu profitieren.

³² M. Heimbucher, 1933, 433 ff. - F.W. Saal 1983, 19-33. - L. Horstkötter 1982, 75-85 und 1984, 247-265.

übertragen. Norbert Bawerunge³³ zufolge hat Norbert von Xanten seinen Orden mit Hilfe Gottfrieds von Cappenbergs gegründet. Ähnlich beurteilt Ludger Horstkötter³⁴ den Sachverhalt. Manfred Gerwing³⁵ spricht von einer Vorreiterrolle der Cappenberger Grafen, die Herbert Grundmann³⁶ sogar mit jener parallelisiert, die Bernhard von Clairvaux und seine Familie in Cîteaux 1113 für den Zisterzienserorden einnahm.

Die hohe Einschätzung Cappenbergs durch die heutige Forschung ist keine bloße Erkenntnis neueren Datums. Mittelalterliche Zeugnisse belegen die exponierte Stellung der Cappenberger Fundatio für den Gesamtorden. Ein Franziskaner, der gegen Ende des 13. Jahrhunderts die „*flores temporum*“ verfasste, meinte, der Prämonstratenserorden sei 1126 gegründet worden „*auctore Godefrido comite, cooperante sancto Norberto*“, ³⁷ also von Gottfried, dem Grafen von Cappenberg, mit Unterstützung des heiligen Norberts. Gerade die Tatsache, daß es sich in dieser Quelle um eine Verdrehung der historischen Fakten handelt, exemplifiziert die hohe Bedeutung der Cappenberger Gründung und besonders ihres Stifters.

Bevor auf die Verehrung der Cappenberger Grafen eingegangen wird, muß noch einmal der rechtliche Sachverhalt ihrer Stiftung betrachtet werden, um ihren jeweiligen Status für die Prämonstratensergemeinschaft zu erfassen. Dieser Aspekt ist nicht nur für die Betrachtung der Memorialbilder von besonderer Relevanz, sondern auch, weil in der bestehenden Literatur die Stifterrolle beider Grafen weder kirchenrechtlich voneinander abgegrenzt noch spezifiziert wird.³⁸ Gottfried von Cappenberg wird weitgehend als Fundator des Cappenberger Prämonstratenserstifts angesehen. Lediglich Herbert Grundmann berücksichtigt auch Ottos Verdienst an der Stiftswerdung.³⁹

Als Fundator wurde in der Regel der Schenker des *fundus*, also des Grund und Bodens, auf dem die Kirche zu errichten und mit dem sie auszustatten war, angesehen. Für den Fundator eines Klosters - in Abgrenzung zum Kirchengründer - fielen die notwendigen Handlungen quantitativ und qualitativ wesentlich umfassender aus. Zur Sicherung des Lebensunterhaltes einer geistlichen Gemeinschaft war ein breiterer Vermögensgrundstock notwendig, weshalb sich oftmals mehrere Familienmitglieder diese Lasten teilten. Über die Ausstattung mit Grundbesitz und liturgischem Gerät war die Besorgung der Kirchweihe notwendig. Andere Kriterien waren die Auswahl der Observanz, die Bestellung des Gründerkonvents, die Sicherung des rechtlichen Status des Klosters durch die Übertragung in den päpstlichen und/oder königlichen Schutz und die Beschaffung von Reliquien.⁴⁰

Dieser Prozeß läßt sich in Cappenberg in seinen Einzelbestandteilen sehr gut rekonstruieren, so daß sich ein genaues Bild der Stifterrolle beider Grafen zeichnen läßt. Die Stiftungsurkunden der Cappenberger Niederlassung nennen namentlich beide

³³ N. Bawerunge 1981, 63.

³⁴ „Mit Hilfe Gottfrieds von Cappenberg führte Norbert die Prämonstratenser in Deutschland ein.“ L. Horstkötter 1984, 247.

³⁵ M. Gerwing (1989) 1990, 68.

³⁶ H. Grundmann 1959, 22.

³⁷ Zur Quelle: H. Grundmann 1959, 23.

³⁸ Im Zusammenhang mit der Stiftsgründung wird ohne Differenzierung entweder von dem „Gründer Gottfried“ oder von den „Cappenberger Stiftern“ gesprochen.

³⁹ H. Grundmann 1959, 103.

⁴⁰ Siehe zur Definition des *fundators* und des Stiftungsumfangs vor allem die Arbeit von P. Landau 1975. Zu den einzelnen Handlungen O. Meyer 1931, 123-201. Eine Abgrenzung der Begriffe *benefactor* und *fundator* bei C. Sauer 1993, 26-32.

Grafen als Stifter. Die Urkunde Bischof Dietrichs von Münster bestätigt, daß er am 15. August 1122 auf Ersuchen des Kölner Erzbischofs, der Grafen Gottfried und Otto von Cappenberg und der bereits dort ansässigen Kanoniker den Grundstein zur Stiftskirche legte und die frühere Burg zum Prämonstratenserstift mit Immunität und Friedhof weihte. In dem ersten Teil der Urkunde werden die Fundatoren, der Stiftungszweck, der fundierte Grundbesitz samt einer genauen Aufzählung der dazugehörenden Allodien, Güter und Höfe wie auch der bestiftete Konvent und die gewählte Observanz genannt und bestätigt:

*Theodericus Monasteriensis ecclesie dei gratia episcopus Notum fieri volumus tam presentibus quam futuris Christi fidelibus, quod comes Godefridus et Otto frater eius pro salute animarum suarum obtulerunt se et quedam sua deo et beate Marie semper virgini et beatorum apostolorum choro omnibusque sanctis, videlicet **castrum Capenberg, quod iure allodii possidebant**, cum aliis allodiis, curiis et mansis Werne, Nette, Alsteden, Heile, Capenberg cum universis usibus earum, scilicet pratis et pascuis, viis et inviis, rivis et irriguis, molendinis, nemorosis et campestribus, **tradentes hec in manus fratris Noberti ad usum et ad necessitatem fratrum tam presencium quam futurorum ibidem Deo serviencium secundum apostolica instituta et secundum regulam beati Augustini sub disciplina et magisterio prenominati fratris Noberti.***⁴¹

Die bischöfliche Bestätigungsurkunde stimmt in ihrem rechtlichen Sachverhalt weitgehend mit der Urkunde Heinrichs V., die zugleich das Stift in den kaiserlichen Schutz stellt, überein.⁴² Demzufolge besaßen beide Grafen zweifellos den Status des Fundators, doch die Tatsache, daß Gottfried an erster Stelle genannt wird und Otto an zweiter Stelle mit der Zufügung *frater eius*, läßt den rechtlichen Sachverhalt näher fassen. Gottfried disponierte als Erstgeborener über die Herrschaftsrechte und galt demzufolge als primärer *fundator* der Cappenberger Besitztümer, während sein jüngerer Bruder Otto den Status eines (*con-*) *fundators* besaß. Die Cappenberger Grafen haben nicht von Anfang an ihren gesamten Besitz entäußert, sondern ihre Fundatio von 1122 in der Folgezeit kontinuierlich durch weitere Übertragungen ausgestattet.⁴³ Nach Gottfrieds Tod im Jahr 1127 führte sein Bruder Otto, der 1156 Probst von Cappenberg wurde, die Erweiterung der Stiftung fort und sorgte dafür, daß der Besitzzuwachs und die nachjustierten Rechte Cappenbergs von Kaiser und Papst immer wieder bestätigt wurden.⁴⁴

⁴¹ Ein vollständiger Abdruck der Urkunde bei H. Grundmann 1959, 108-110. Die Tatsache, daß die Urkunde als Fälschung aus dem beginnenden 13. Jh. erkannt ist (vgl. Anm. 26), beeinträchtigt nicht den Aussagewert ihres rechtlichen Sachverhalts. Für diese Betrachtung ist sie um so relevanter, weil sie von dem rechtlichen Status der Gründung und ihrer Gründer in der fortgeschrittenen Stiftsgeschichte zeugt.

⁴² Siehe Anm. 26.

⁴³ Vgl. exemplarisch die Besitzaufzeichnungen in dem Bestätigungsprivileg Honorius II. von 1126 mit dem Privileg Eugens III. von 1153. WUB 2, Nr. 197, Nr. 286. Eine genaue Auflistung der Besitzverzeichnisse in den Cappenberger Urkunden von 1122 bis 1161 im Anhang bei H. Grundmann 1959, 114.

⁴⁴ In einer undatierten, jedoch vor 1153 ausgestellten Urkunde, führt Otto von Cappenberg die Besitzerweiterungen und Rechte Cappenbergs auf (WUB 2, Nr. 200). Das auf den neuesten Stand gebrachte Verzeichnis liegt der 1153 ausgestellten Privilegienurkunde Papst Eugens III. und der 1161 ausgestellten Bestätigungsurkunde Kaiser Friedrichs I. zugrunde (WUB 2, Nr. 286 und Nr. 325). Zum Dotationsgut und zu den weiteren Erwerbungen bis zur Bestätigungsurkunde Barbarossas von 1161 siehe: M. Petry 1973, 88-97.

Otto von Cappenberg erwies sich darüber hinaus als besonderer *benefactor*, indem er einen außerordentlichen Beitrag zur liturgischen Ausstattung des Klosters lieferte. In einer undatierten Schenkungsurkunde, die zu Recht als seine letztwillige Verfügung angesehen wird, erklärt Otto, daß er den Apostel Johannes zu seinem besonderen Patron bestimmt hat. Zur feierlichen Begehung der beiden Johannes-Feste (6. Mai und 27. Dezember) stiftet er dem Konvent aus seinen Einkünften Mahl, Wein, Geld und Kerzen. Dieser umfangreichen Dotation schließt sich eine weitere an, die der Stifter ausdrücklich dem gesamten Konvent anvertraut. Zum ewigen Schmuck der Kirche vermacht er der *congregatio* folgende Kostbarkeiten: „*crucem auream, quam sancti Johannis appellare solebam, cum gemmis et catenulis aureis, quin et capud argenteum ad imperatoris formatum, effigiem cum sua pelvi nichilominus argentea, necnon et calicem, quem mihi Treacensis misit episcopus.*“⁴⁵

Während das mit Gemmen und Goldketten verzierte Johannes-Kreuz und der Kelch aus Troyes nicht überliefert sind, stellen die anderen Stiftungsgegenstände, „das silberne Haupt, nach dem Bildnis des Kaisers geformt und die silberne Schale“, zwei der bedeutendsten Kleinode der Goldschmiedekunst dar. Sie sind als der „Cappenberger Barbarossa Kopf“ (Abb. 53) und als die „Taufschale Kaiser Friedrichs I. Barbarossa“ in die Geschichtswissenschaften eingegangen, vielfach gewürdigt worden und stellen zentrale Exponate in jeder Stauferausstellung dar. Die Geschichtsforschung hat weite Wege zurücklegen müssen, um den Zusammenhang zwischen Otto von Cappenberg, dem Bildnis und der Taufschale Friedrichs I. Barbarossa und dem Johannes-Kreuz weitgehend aufzudecken.⁴⁶ Wie Herbert Grundmann im Einzelnen dargelegt hat, waren die Cappenberger Grafen im vierten Grad mit dem Stauferherzog Friedrich II. von Schwaben verwandt. Otto von Cappenberg war der Taufpate des Herzogssohnes, des späteren Kaisers Friedrich I. Barbarossa.⁴⁷

Die Gravierung der silbernen Schale stellt die Taufe Friedrich Barbarossas dar. Der Täufling, als *FREDERIC(us) I(m)P(era)T(or)* tituiert, ist von einer Figurengruppe umstellt, von der neben Bischof und Diakon eine Figur als der Taufpate Otto ausgewiesen ist. Die Taufszene wird von zwei Inschriften umrahmt, von denen die

⁴⁵ Die Urkunde ist bei H.A. Erhard 1851, *Regesta Historiae Westfaliae* 2, Nr. 1849, veröffentlicht. Übersetzt von G. Niemeyer ist der Text im Anhang bei H. Apphun 1973, 186, wiedergegeben.

⁴⁶ Die äußerst interessante Forschungsgeschichte der Cappenberger Kunstschatze beginnt Anfang des 19. Jahrhunderts. Mit dem „Rätsel“ der Taufschale befasste sich bereits vergeblich J.W. v. Goethe in jahrelanger Zusammenarbeit mit der *Gesellschaft für die älteste deutsche Geschichtskunde*. Als die Urkunde Ottos in den *Regesta Historiae Westfaliae* 1851 erstmalig erschien, hatte der Herausgeber anstelle von *capud* das Wort *lampadem* gedruckt, so daß jahrelang nach einem silbernen Leuchter, darstellend das Bild des Kaisers (!), gefahndet wurde. Der im Cappenberger Reliquienschrein aufbewahrte Kaiserkopf wurde erst 1882 von A. Hüsing entdeckt, vier Jahre darauf durch F. Philippi in seiner Bedeutung erfasst, ohne die längst bekannte Silberschale damit in Zusammenhang zu bringen. Mit der Identifizierung Philipppis, der ebenfalls den Irrtum in der Testamenturkunde aufdeckte, begann die mittlerweile unüberschaubare wissenschaftliche Rezeption der Stauferwerke. Ihren historischen Zusammenhang mit dem Stifter Otto von Cappenberg hat erst H. Grundmann 1959 weitgehend klären können. Eine Zusammenfassung der älteren Forschung bei T. Rensing 1954, 165-183. Vgl. auch H. Grundmann 1959, 1-5.

⁴⁷ H. Grundmann 1959, 12-16. Die Fragen, wann die Taufe stattfand und besonders, warum der Schwabenherzog ausgerechnet den Cappenberger als Paten für seinen Sohn bestimmte, bleibt Spekulation. Mit der letztgenannten Frage haben sich vor allem R. Hoeps 1978 und L. Horstkötter 1978 beschäftigt. Nach dem mittelalterlichen Taufverständnis besaß Otto von Cappenberg als „*vir Dei*“ das Potential, stellvertretend und fürbittend für den Täufling einzutreten und somit als segenspendende Kraft für das Wohlergehen der Dynastie einzutreten. Zur Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild: K. Hoffmann 1968.

äußere bekundet, daß Friedrich, Kaiser und Mehrer des Reiches, diese Geschenke (*munera*) seinem Paten Otto überreicht hat, der sie sodann Gott weihte.⁴⁸ Da der Täufling *imperator* genannt und auch in der Widmungsinschrift als Kaiser bezeichnet ist, kann die Gravierung erst nach seiner Kaiserkrönung im Jahre 1156 entstanden sein.⁴⁹ Zu den erwähnten *munera*, den Geschenken des Kaisers, gehörte offensichtlich auch der Barbarossakopf, denn dieser wird in der Testamenturkunde in direktem Zusammenhang mit der silbernen Schale (*cum sua pelvi nichilominus argentia*) genannt.

Da die in Bronze gegossene Kopfplastik ebenfalls gravierte Inschriften aufweist, denen aber nicht zu entnehmen ist, daß es sich um ein Bildnis des Kaisers handelt, ging man zunächst von der Selbstaussage des Werkes aus (Abb. 53). Auf den Borten am Hals der Büste steht: *Hic q(uo)d servetur de crine loh(ann)is habetur te p(re)ce pulsantes exaudi sancte Johannes*. Offenbar in unmittelbarem Anschluß an diesen Vers gedacht, lautet die Inschrift des Untersatzes: *Apocalista datum tibi mun(us) Sus(cipe gr)atum (e)t p(i)us Ottoni succurre precando datori*. Aus diesen Inschriften ist demzufolge nur zu entnehmen, daß Otto den Kopf als Behälter einer Johannes-Haar-Reliquie dem Evangelisten Johannes geweiht und gestiftet hat. Lediglich die Testamenturkunde besagt, daß dieser Kopf nach dem Antlitz des Kaiser geformt ist, wodurch das Werk als Bildnis Kaiser Friedrichs I. beglaubigt ist. Der Cappenberger Barbarossakopf ging als die erste zweckfreie Porträtdarstellung der Abendländischen Kunst seit der Karolingerzeit in die Geschichte ein.⁵⁰ Otto von Cappenberg hat diesen Bildniskopf, den er zusammen mit der Taufschale von Barbarossa geschenkt bekam, durch die Einfügung von Haaren des Evangelisten Johannes zu einem Reliquiar gemacht und die ursprünglich profane Plastik einem liturgischem Zweck gewidmet. Die Inschriften beziehen sich also auf die zweite Phase dieses singulären Werkes und werden als spätere Ergänzungen dem Stifter Otto von Cappenberg zugeschrieben.⁵¹

Das an den Konvent vermachte Goldkreuz, das Otto als Johannes-Kreuz bezeichnet, stammt ebenfalls aus Stauferbesitz und führt „ad fontes“, zu den Anfängen der Cappenberger Stiftsgründung zurück. Gottfried von Cappenberg hatte durch Verkauf seiner schwäbischen Besitzungen an Herzog Friedrich II. von Schwaben erheblich zur Erweiterung des staufischen Grundbesitzes beigetragen. Mit dem Kaufpreis übergab der Stauerherzog den Cappenberger Grafen ein aus Byzanz stammendes Goldkreuz mit Johannes-Reliquien. Zu Recht wird angenommen, daß Otto, der in seinem

⁴⁸ *Cesar et augustus hec Ottoni Fridericus munera patrino contulit ille deo*. Die innere Inschrift bezieht sich auf den Sinn der Taufe: *Quem lavat unda foris hominis memor interioris ut sis q(uo)d n(on) es ablue t(er)go q(uo)d es*.

⁴⁹ Ob die Schale tatsächlich bei der Taufe Barbarossas benutzt worden ist, bleibt fraglich. Die Gravierung müßte dann, wie wiederholt angenommen wurde, auf Veranlassung Ottos später hinzugefügt worden sein. Eine repräsentative Auswahl aus der umfangreichen Literatur: R. Schmidt 1933, 189-198. - E. Meyer 1946, 11-14. - T. Rensing 1954, 179-181. - H. Grundmann 1959, 8-11, 30-35. - G. Bandmann 1961. - K. Hoffmann 1968, 82-85. H. Apphun 1973, 166-170. Die Zeit der Stauer 1977, Kat. 1, 394-396.

⁵⁰ Mit der ikonographischen wie typologischen Sonderstellung des Werks verbindet sich eine umfangreiche Literatur. Die nach wie vor wichtigsten Vertreter, die auch den ortsgebundenen Kontext, d.h. die Stiftskirche Cappenberg in ihre Betrachtung einbeziehen sind: E. Meyer 1946. - H. Grundmann 1959. - H. Fillitz 1963. - H. Arndt/ R. Kroos 1969. - H. Apphun 1973.

⁵¹ Vgl. Literatur Anm. 50.

Testament ausdrücklich seine Johannes-Verehrung bekundet, durch diesen Gnadenschatz die Kaiserbüste zu einem Johannes-Reliquiar umfunktionierte.⁵²

Die singulären Werke aus Stauferbesitz und die rekonstruierten Vorgänge werfen nach wie vor reichlich Fragen auf, die hier nicht aufgegriffen werden sollen.⁵³ In diesem Kontext, der das Verhältnis von Stifter und bestiftetem Konvent aufzudecken sucht, ist die zweite Phase dieser Werke von zentraler Bedeutung: Otto weihte diese ursprünglich profanen Geschenke und vermachte sie als sakrale Gegenstände dem Konvent zum liturgischen Gebrauch. Die Bedeutung, die Otto als (*con*)-*fundator* für das Stift einnimmt, muß demnach hoch veranschlagt werden. Er vollendete die gemeinsame *fundatio* durch die Ausstattung mit einem Sanctuarium. Mit dem Erwerb der Johannes-Reliquien besaß Cappenberg einen für den Gesamtorden äußerst bedeutungsvollen Heilumsschatz, denn die Verehrung des Evangelisten nahm einen zentralen Platz in der Liturgie der Prämonstratenser ein.⁵⁴ Ottos Verdienst ist, daß das Patrozinium der Cappenberger Kirche dem Evangelisten unterstellt wurde, und daß Cappenberg durch den Besitz des Sanctuariums zu einer Kultstätte avancierte.⁵⁵

Man nimmt heute weitgehend an, daß die gravierten Inschriften der Stauferwerke, die als spätere Ergänzungen erkannt sind, auf Veranlassung des Stifters hinzugefügt wurden.⁵⁶ Die nachträgliche Auszeichnung diente offenbar nicht nur dazu, den *donator* und die Bestimmung der Stiftungsgegenstände gewissenhaft festzuhalten, sondern gleichermaßen augenfällig zu machen, in welcher besonderen und keineswegs unpolitischen Beziehung Stifter und Stift zu dem staufischen Kaiserhaus stand.⁵⁷ Vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen *sacerdotium* und *imperium*, stellte die Spiritualität des jungen Reformordens eine von dem Papsttum relativ unabhängige Sakralitätsquelle dar, die sich gerade deshalb dem Selbstverständnis des hohenstauferischen Kaisertums empfahl.⁵⁸ Cappenberg fungierte als Mittler zwischen

⁵² Grundlegend zur Herkunft des Reliquienkreuzes H. Grundmann 1959, 12-16. Zur Untersuchung der noch heute in dem Kopf enthaltenen Reliquien durch den Landeskonservator von Westfalen-Lippe siehe *Einzelberichte zur Denkmalpflege* 1962-66. In: Westfalen 46, 1968.

⁵³ Die zentralen Fragen kreisen vor allem um ihre Rekonstruktion, ursprüngliche Verwendung und um ihren funktionsgeschichtlichen Zusammenhang. Die Fragen der Bestimmung und Verwendung dieser Werke aus ihren historischen Voraussetzungen sind genauso problembehaftet wie die Fragen ihrer Datierung und Werstattzuschreibung. Siehe insbesondere H. Apphun 1973.

⁵⁴ Zur Johannes-Verehrung und den Partrozinen des Ordens: G. Schreiber 1941, 5-33.- F. Petit 1947. - F.W. Saal 1983, 30-33.

⁵⁵ Während in den frühen Urkunden das Marienpatrozinium und das der Apostel Petrus und Paulus genannt wird, ist seit der Urkunde Kaiser Friedrichs I. von 1161 das Johannes-Patrozinium für das Stift Cappenberg bezeugt. Vgl. H. Grundmann 1959, 96-98.

⁵⁶ Vgl. Literatur Anm. 49 und 50. Die Gravierung könnte allerdings auch auf Veranlassung der bestifteten Gemeinschaft nachträglich hinzugefügt worden sein. Sie wäre dann ein prägnantes Zeugnis für die Selbstdarstellung des Konvents durch den (*con*)-*fundator* und Stifter.

⁵⁷ H. Grundmann 1959, 35 ff. und 45, vermutet, daß Barbarossa anlässlich seines Aufenthaltes in Münster im April 1156 seinem Paten das Kopfbildnis überreichte. M. Petry 1973, 85, hält es für denkbar, daß der Kaiser die Erhebung seines Verwandten zum Probst von Cappenberg miterlebt hat und dieses Ereignis zum Anlaß für die Überreichung des Geschenkes genommen hat.

⁵⁸ Mit dem Thema „Cappenberg im Blick des Kaisers“ in sakralpolitischer Hinsicht haben sich insbesondere R. Hoeps 1978 und L. Horstkötter 1978 beschäftigt. Infolge der veränderten Herrschaftsgrundlagen durch den Investiturstreit waren die weltlichen Herrscher darauf bedacht, zu dokumentieren, daß sie ihr Amt unmittelbar von Gottes-Gnaden empfangen hatten und nicht aus der päpstlichen Mittlerschaft ableiteten. Barbarossa greift auf jene päpstlich unabhängige Sakralitätsquelle zurück, die nach dem mittelalterlichen Taufverständnis „kanalisiert“ durch den Paten auf ihn zukommt.

Kaiser und Gott und wurde durch die kaiserliche Bild-Präsenz zu einer die Sakralität des hohenstaufischen Kaiserhauses vermittelnden Segensquelle.

Wie dargelegt, wird die exponierte Stellung Cappenbergs und besonders seiner Fundatoren bereits im Mittelalter dadurch exemplifiziert, daß Gottfried mitunter als Gründer des Prämonstratenserordens angesehen wurde und Otto als „vir Dei“ und Pate Barbarossas das Stift in den Umkreis der kaiserlichen Aufmerksamkeit stellte. Am deutlichsten zeigt sich die Bedeutung Cappenbergs jedoch in der Selbstrepräsentation des Konvents. Nicht lange nach dem Tod ihres Fundators begannen die Prämonstratenser, ihre Gründungsgeschichte in verschiedener Form schriftlich zu fixieren. Gegen Mitte des 12. Jahrhunderts entstand eine umfassende Lebensbeschreibung Gottfrieds von Cappenberg. Die *Vita Godefridi comitis Cappenbergensis* wurde in den nächsten Jahrzehnten mehrmals überarbeitet und in dreifacher Form dargeboten: Die älteste und ausführlichste Vita wurde zwischen 1138 und 1148 verfasst. Kurz darauf entstand eine in leonische Verse gesetzte Reimvita. Aus beiden Versionen wurde zwischen 1178 und 1204 eine gestraffte, dritte Vita geschaffen. Es steht heute fest, daß diese anonym überlieferten Vitae alle in Cappenberg entstanden sind.⁵⁹ Im Auftrag der Bollandisten benutzte der Jesuit Johann Gamanns den heute verschollenen Handschriftenbestand der Vitae und gab die Lebensbeschreibung Gottfrieds von Cappenberg im ersten Band der *Acta Sanctorum* im Jahr 1643 heraus.⁶⁰

Die *Vita Godefridi* schildert ausführlich die Tugenden des Stifters, seine Gründung und sein Sterben mit den unmittelbar danach einsetzenden Wunderheilungen. Bezeichnend ist, daß der Gründungsvorgang Cappenbergs in eine Gründungslegende umstilisiert ist. Göttliche Eingebung des Fundators wird zum überirdischen Anlass der Gründung und Cappenberg selbst zum Wunderzeichen göttlicher Gnade, zum Gotteswerk.⁶¹ Ein weiterer Abschnitt berichtet von dem Erwerb der Johannes-Reliquien und ihrer Stiftung durch Otto, der gleichsam als Patron des Konvents bezeichnet wird.⁶² Aussagekräftig für das Selbstverständnis des Konvents ist ferner der genealogische Teil der Vita, welcher die Abstammung des Gründers aus königlichem Geschlecht darlegt. Demnach ging das Cappenberger Grafengeschlecht nicht nur aus dem Geschlecht Widukinds hervor, sondern war überdies auch mit Kaiser Karl dem Großen verwandt.⁶³

Diese Vitae bilden nicht nur die ältesten Zeugnisse für die Verehrung Gottfrieds in dem Stift, sondern sie stellen den Beginn einer bewußt propagierten Gründermemoria dar. Ziel war offensichtlich, die Anfänge des Klosters mit einer königlichen „Ansippung“ des Fundators aufzuwerten und sie insbesondere durch seinen heiligenmäßigen Status zu sanktionieren, denn die Angleichung des Gründers an einen Heiligen approbierte die Gründung als gottgewollt.

⁵⁹ Grundlegend über die Abfassung und Überlieferung der Vitae G. Niemeyer 1967, 405-467. Zum Inhalt vgl. ergänzend N. Beyerle 1981, 63-81. Die Vitae sind editiert in AA SS (Jan.1) 1643, 834-863, die ältere Vita außerdem in MG SS 12, 1856, 513-530. Letztere wurde übersetzt von G. Hertel 1895 (Ndr. 1941).

⁶⁰ Zum Handschriftenbestand der AA SS 1643: G. Niemeyer 1967, 405-413.

⁶¹ Vita Godefridi I, MG SS 12, cap. 7, 522 f.

⁶² Vita Godefridi I, MG SS 12, 529 f.

⁶³ Vita Godefridi I, MG SS 12, 528.

Zur schriftlichen Fixierung der Gründungsgeschichte und zur Wahrung der berechtigten Ansprüche wurde seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert in Cappenberg verstärkt zum Mittel der Urkundenfälschung gegriffen. Die Urkundenkritik hat mit wenigen Ausnahmen fast alle Urkunden, die über die Anfänge des Stiftes Auskunft geben, als Fälschungen erwiesen, sich jedoch im Vergleich mit weiteren Texten, insbesondere mit den *Vitae*, weitgehend für die Echtheit des Inhaltes ausgesprochen.⁶⁴ Die nachträglichen „Besiegelungen“ der Stiftung fungierten als Verfestigung überkommener Rechtsvorstellungen und Ansprüche, während die *Vita Godefridi* einer Gründungsgeschichte nahekommt, die aufgrund des propagierten Heiligenkultes des Fundators die Gründung als Einrichtung nach Gottes Willen darstellt. Beide Zeugnisse verweisen gleichermaßen auf die Unantastbarkeit der Stiftsgründung, das eine mal in sakraler, das andere mal in rechtlicher Hinsicht.

Eine Kanonisation des „heiligen“ Gottfried von Cappenberg hat nie stattgefunden.⁶⁵ Bereits H. Kampschulte nannte in seiner Bestandsaufnahme der Seligen und Heiligen Westfalens Gottfried von Cappenberg mit der Bemerkung, daß dieser in den Prämonstratenserklöstern Westfalens „selbstverständlich“ als Heiliger verehrt wurde, allerdings seien die Prädikate „selig“ und „heilig“ nicht im kirchlich-kanonischen, sondern nur im legendären Sinne zu nehmen.⁶⁶ Die Cappenberger Forschung vertritt die Meinung, daß dem letzten Grafen ein ernstzunehmendes Zeugnis über sein heiligmäßig geführtes Leben ausgestellt wurde, daß eine Kanonisation jedoch aus dem Grund nicht erstrebt wurde, weil Cappenberg als Wallfahrtsort die kontemplative Ruhe der Prämonstratenser gestört hätte.⁶⁷ Dieses von einem lokalen Geschichtsbewußtsein geprägte Bild muß differenzierter betrachtet werden. Man kann sich dabei auf einige wertvolle Untersuchungen stützen, die dem Phänomen der Überschneidung von Gründermemoria und Heiligenkult nachgegangen sind.

Roman Michalowski⁶⁸ stützte seine Untersuchung auf Gründungsberichte als Quellen für dieses Phänomen, während Nora Gädeke⁶⁹ an einem Beispiel die Phasen des intensivierten Gründergedenkens aufzeigte und sich Ernst Schubert⁷⁰ in einer Fallstudie mit Grabmälern für „heilige“ Fundatoren auseinandersetzte. Zusammenfassend stellte Schubert fest, daß der Fundator als „*potentieller Heiliger*“ angesehen wurde, der „*himmlischer Gnade teilhaftig ist oder sein wird*“.⁷¹ Michalowski gelangte zu einem ähnlichen Ergebnis: „*avendo istituto una comunità religiosa, il fondatore si avvicina in qualquemodo alla santità.*“⁷² Die Vorstellung, daß der verstorbene Fundator der von ihm eingerichteten Gemeinschaft in denselben Funktionen verbunden blieb wie zu Lebzeiten, trug dazu bei, daß er zu einem Patronus mit den Eigenschaften eines

⁶⁴ Siehe besonders die diplomatischen Untersuchungen von M. Petry 1972, 143-289, und 1973, 29-150.

⁶⁵ Die 1614 und 1725 von dem Ilbenstädter Konvent eingeleiteten Kanonisationsverfahren schlugen fehl. Doch kam es unter den Pontifikaten Pauls V. und Benedikts XIII. zu der Erlaubnis, den Begräbnistag Gottfrieds als Fest *confessoris non pontificis* öffentlich zu begehen. Vgl. H. Howe 1987, 13 f.

⁶⁶ H. Kampschulte 1867, 31.

⁶⁷ Neben der älteren Literatur vor allem N. Beyerling 1981 und M. Gerwing (1989) 1990, 27.

⁶⁸ R. Michalowski 1984, 107-140.

⁶⁹ N. Gädeke 1992.

⁷⁰ E. Schubert 1987, 211-242.

⁷¹ E. Schubert ebd., 230, 239.

⁷² R. Michalowski 1984, 112.

Heiligen, zu einem „*mediatore tra il sacrum et il nuovo monasterio*“ wurde.⁷³ Durch seinen heiligenähnlichen Status besaß er das Potential, mit überirdischer Macht zum Vorteil des Klosters, zur Wahrung seines Besitzes oder zur Sicherung der *pax* und *stabilitas* einzugreifen oder um diesen Schutz angerufen zu werden.⁷⁴ Eine offizielle Heiligsprechung war dazu nicht notwendig. Diese Ergebnisse können mit Cappenberg nur bestätigt werden. Davon zeugt die *Vita*, in der Gottfried nach seinem Tod namentlich als Schutzheiliger des Stifts und der Gemeinschaft auftritt.⁷⁵

Die Elemente der *Vita Godefridi*, die das Kloster in eine „Hierophanie“ umdeuten, insbesondere die bis ins Märtyrerhafte gesteigerten Verdienste Gottfrieds, die Erscheinung des Toten und seine Wunder, sind *Topoi*, die mit Michalowski als Folge einer von der gegründeten Gemeinschaft getragenen und intensivierten Gründerpräsenz angesehen werden müssen.⁷⁶ Sie zeugen von dem Status, den Gottfried nach seinem Tod für Cappenberg besaß: zweifellos ein heiligenähnlicher Status, denn erst durch die ihm zugesprochenen Eigenschaften eines Heiligen konnte er als Patronus mit überirdischer Macht für den Schutz seiner *Fundatio* eintreten und angerufen werden. Daß sich in genau diesem Sachverhalt die Beziehung zwischen verstorbenem Fundator und seiner Gründung abzeichnet, reflektiert der Streit zwischen Ilbenstadt und Cappenberg um den Besitz des Gottfried-Grabes. Denn erst die Präsenz der „Körperreliquie“ ermöglichte die Aktivierung der Beziehungen zwischen dem Patronus und der Gemeinschaft.

2.2. Die Doppelgrablege des „heiligen“ Fundators in Ilbenstadt und Cappenberg

Gottfried von Cappenberg starb am 13. Januar 1127 in dem von ihm und seinem Bruder gegründeten Kloster Ilbenstadt und wurde dort beigesetzt. Da für die ersten Jahre nach Gottfrieds Tod die mittelalterlichen Quellen Cappenbergs schweigen, ist man auf die Aussage der *Vita Godefridi* angewiesen.⁷⁷ Demnach hatte Otto von Cappenberg, der in dieser Zeit als Kanoniker dem Stift angehörte, seinem Bruder Gottfried auf dem Sterbebett versprochen, ihn nach Cappenberg zu überführen. Otto bemühte sich jedoch erst im Winter 1148/49 um die Einlösung seines Versprechens,⁷⁸ stieß dabei auf heftigen Widerstand der Ilbenstädter Kanoniker und drohte nach langen Verhandlungen, sie durch den heiligen Stuhl zur Herausgabe der Gebeine zu zwingen.⁷⁹ Die *Vita* schildert ausführlich den Streit um die Körperreliquie des Fundators. Der folgende Passus - nach der Übersetzung von G. Hertel - verdeutlicht, was eine Überführung für die Ilbenstädter bedeutete: „*Ihr seit gekommen,“ sagten sie, „diesen Ort seines Trostes zu berauben, die ihr den Patron desselben von hier fortzuführen strebt; wenn das irgendwie ausgeführt wird, treibt ihr uns alle,..., gegenwärtig aus dem*

⁷³ R. Michalowski ebd., 114, 121.

⁷⁴ C. Sauer 1993, 198-208, besonders 201. Ähnlich H. Patze 1977, 89-121. - A. Schmidt 1987, 581-646.

⁷⁵ Siehe die Übersetzung der *Vita* I. MG SS 12 von G. Hertel 1941, 153, 154.

⁷⁶ R. Michalowski 1984, 113 f.

⁷⁷ Siehe im folgenden MG SS 12, 527 ff. Die Übersetzung dazu von G. Hertel 1941, 151-154. Eine interpretierende Zusammenfassung bei G. Niemeyer 1967, 452-455.

⁷⁸ Zu den möglichen Gründen für die Verschiebung des Translationstermins: G. Niemeyer 1967, 453.

⁷⁹ Nach einem Zusatz der jüngeren *Vita*, AA SS Jan. I, 858 B, wurden die Ilbenstädter in ihrer Sache von dem Mainzer Erzbischof unterstützt.

Kloster.“ Und ein weiteres mal bekräftigten sie, „*daß sie ausziehen würden, und daß es niemals durch den Schrecken irgendeiner Macht erreicht werden würde, daß sie ihm (Otto von Cappenberg) bei einer so gewaltigen Beschädigung ihres Wohnortes ihre einmüthige Zustimmung gäben.*“⁸⁰

Die Ilbenstädter Prämonstratenser, die über zwei Jahrzehnte das Privileg beanspruchten, das Gottfried-Grab zu besitzen, setzten die Herausgabe ihres Fundators mit der Auflösung ihrer Gemeinschaft gleich. Schließlich einigte man sich auf eine Teilung der Reliquien, damit weder Ilbenstadt noch Cappenberg auf die durch diese Gewähr leistete „*perpetuae stabilitatis et pacis...tuitio*“⁸¹ verzichten müsse. Am 13. Januar 1149 wurden die Gebeine des „heiligen“ Gottfried erhoben. Die obere Körperhälfte verblieb in Ilbenstadt und wurde in die noch im Bau befindliche Stiftskirche übertragen. Einen knappen Monat später erfolgte die Translation der unteren Körperhälfte nach Cappenberg, wo man am 12. Februar eintraf. Am 16. September wurden die Gebeine von Bischof Werner von Münster in einem *sacellum* in der neuen Klosterkirche feierlich beigesetzt.⁸²

Der Translationsbericht macht mit seiner genauen Datierung den Eindruck einer ungefähr gleichzeitigen Niederschrift. Nach der Untersuchung G. Niemeyers wurde der Text im Frühsommer 1149 abgefasst. Der Passus über die Beisetzung im September ist wiederum einige Wochen später angefügt worden.⁸³ Der Aussagewert des Translationsberichtes wird demnach durch eine mit den Ereignissen korrelierende Abfassung erhärtet. Die geschilderten Auseinandersetzungen zwischen Ilbenstadt und Cappenberg können folglich als relevantes Zeugnis für die mit dem Grab des Gründers verbundenen Vorstellungen herangezogen werden.

Dem Besitz der sterblichen Überreste des Gründers kam eine zentrale Bedeutung für die Existenz des Klosters zu. Die Körperreliquie des Fundators wurde zum Beweis und zum Anknüpfungspunkt der von ihm eingegangenen rechtlichen und sozialen Bindungen.⁸⁴ Die Bestattung des Gründers in seiner *fundatio* garantierte zweierlei: Zum einen sicherte sie die materiellen Rechte und Freiheiten, also die Existenz und Kontinuität des Klosters, zum anderen verbürgte sie die Einbehaltung der liturgischen Memoria durch den Konvent und umgekehrt den fürbittenden Schutz durch den Fundator. In diesem Sachverhalt zeichnet sich das Beziehungsgefüge zwischen dem Toten, seinen sterblichen Überresten und der gegründeten Gemeinschaft ab, das sich nur aus der Vorstellung der „Gegenwart der Toten“ erklären läßt.⁸⁵ Erst mit dem Grab, welches mit der Körperreliquie die Präsenz des Fundators in besonderem Maße verbürgte, konnte das komplexe Beziehungsgefüge zwischen Gründer und

⁸⁰ G. Hertel 1941, 152. Die entsprechenden Stellen: MG SS 12, 527 f.

⁸¹ MG SS 12, 528.

⁸² MG SS 12, 528.

⁸³ G. Niemeyer 1967, 459.

⁸⁴ Diese rechtssichernde Funktion des Fundators kommt in der Drohung des Ilbenstädter Konvents, die *congregatio* aufzulösen, zum Ausdruck. Die Ilbenstädter verbanden demzufolge den Verlust der Reliquie mit der Auslöschung des Klosters und des Gründungsauftrages.

⁸⁵ Wie relevant die Vorstellung von der „Gegenwart der Toten“ war, wird an einer anderen Stelle der Vita deutlich. Erst nachdem die Überreste Gottfrieds nach Cappenberg überführt sind, er also gegenwärtig ist, kann er als Schutzheiliger für seine Gründung wirken. Der Verfasser fügt an den Translationsbericht an: „*Seit dieser Zeit nun wissen wir aus eigener Erfahrung, daß wir durch den Reichtum der himmlischen Gnadengaben innen und außen mehr und mehr gewachsen sind.*“ MG SS 12, 529, nach G. Hertel 1941, 154.

Gemeinschaft in seinen liturgischen, rechtlichen, historisch-historiographischen und kultischen Komponenten erfahrbar werden. *„Das Gründergrab rückt somit in das Zentrum des Verständnisses einer monastischen Gemeinschaft von sich selbst und ihren Aufgaben.“*⁸⁶

Mit der Teilung der Reliquien erklärt sich das Vorhandensein zweier Grablegen des „heiligen“ Gottfrieds. Die Translation wäre ein Anlaß für die Errichtung eines Grabmals in Cappenberg gewesen, jedoch gibt es dafür keinerlei Hinweise. Die Quellen berichten lediglich, daß Gottfried auf dem Hochchor vor dem Hauptaltar beigesetzt wurde und neben ihm sein am 2. Februar 1171 gestorbener Bruder Otto.⁸⁷ Für die mit dem Gründergrab verbundenen Vorstellungen war ein aufwendiges Grabmal keine notwendige Voraussetzung. Wie eine Reihe Beispiele belegen,⁸⁸ stellt diese Form der Ausstattung meist eine nachträgliche Erweiterung im Auftrag der gegründeten Gemeinschaft dar. In diesen Kontext reiht sich das Cappenberger Memorialvorhaben ein, doch ist der Sachverhalt umso verstrickter, als daß nicht nur eine Memorie zur nachträglichen Auszeichnung angefertigt wurde, sondern wenig später eine Zweite den Zustand nachjustierte. Dieser Fakt läßt vermuten, daß mit den jeweiligen Auftragsvergaben konkrete Absichten erzielt wurden. Bevor auf diesen Aspekt eingegangen wird, muß eine wesentliche Frage geklärt werden, über die größte Unstimmigkeit in der Literatur besteht: Welche der beiden Memorien wurde zuerst errichtet? Oder anders formuliert: Welches Grabmal bedurfte aus welchen Gründen auch immer einer Nachjustierung?

2.3. Datierung und Chronologie der Cappenberger Memorien

Als Ausgangspunkt für die Frage der Chronologie soll die These von Rolf Fritz⁸⁹ zur Grabplatte Gottfrieds von Cappenberg (Abb. 51) aufgegriffen werden, da sie die einzige stilkritisch begründete Studie darstellt⁹⁰ und überdies jüngst übernommen wurde.⁹¹ Fritz' These zufolge ist die Sandsteinplatte eine Kopie aus der Zeit um 1340-50 nach einer fast hundert Jahre älteren Tumba. Ein figürlicher Vorläufer aus der Mitte des 13. Jahrhunderts ist nicht belegt. Die Datierung der Memorie ins vorgerückte 14. Jahrhundert basiert einzig auf der Begründung, daß die Platte in ihrem Aufbau kompositorische wie auch stilistische Mischformen aufweist. Demnach gehöre der Typus der Grabfigur noch dem 13. Jahrhundert an, während die Architekturformen und besonders das Rüstungsmodell ins 14. Jahrhundert zu datieren seien. Nach Fritz ist also die Grabplatte des Grafen rund zwei Jahrzehnte nach dem Stifterdenkmal der Brüder entstanden. Überkommene, spätstaufische Gestaltungsprinzipien seien teils bewußt beibehalten, teils in der Formensprache des 14. Jahrhunderts „modern“

⁸⁶ C. Sauer 1993, 123.

⁸⁷ AA SS (1643) 1866, 125.

⁸⁸ Sehr anschauliche Beispiele zu nachträglich errichteten Fundatorengrabmälern bei C. Sauer 1993, 128-148.

⁸⁹ R. Fritz 1948, 221-223.

⁹⁰ Die Datierungsvorschläge von S. Schnieder 1949, 56, H. Apphun 1973, 157 f. und 1989, 12, und K. Bauch 1976, Anm. 31, die allesamt für eine Entstehung ins 13. Jahrhundert plädieren, basieren weder auf einer stilkritischen noch typologischen Untersuchung.

⁹¹ M. Gerwing 1990, 109 f. - G. Böhm 1993, 141-146.

überformt worden. Abgesehen davon, daß ein solches bewußt stilkonservierendes oder -rekonstruierendes Vorgehen im Mittelalter nicht zu erwarten ist, sind die Argumente für eine Datierung um 1340-50 nicht tragfähig.

Im folgenden soll nachgewiesen werden, daß das Gottfried-Grabmal ein für das Reichsgebiet typisches Stiftergrabmal aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts darstellt. Der architektonische Aufbau weist mit dem Motiv des die Figur überfangenden Kleeblatt- und Halbkreisbogen eindeutig ins 13. Jahrhundert. Als Parallelbeispiele aus nächster Umgebung können die Skulpturen am Westportal des Doms zu Paderborn, die Figuren im Domparadies zu Münster (Abb. 54) sowie die Grabmäler der Stifterfamilie von Rheda in Marienfeld oder auch das Grabmal Widukinds von Schwalenberg in Marienmünster angeführt werden, allesamt ins zweite Viertel des 13. Jahrhunderts datiert.⁹² Zeigen zeitgenössische Grabmäler dieses Typus bereits in formverschleifender Profilierung einen den Dreipaß überfangenden Spitzbogen auf profiliertem Stabwerk, wie zum Beispiel die rheinischen Grabmäler des Pfalzgrafen Heinrich II. in Maria Laach⁹³ und des Erzbischofs Konrad von Hochstaden im Kölner Dom⁹⁴, so wirkt die Cappenberger Architektur in ihrem Motiv des Rundbogens und in der ungegliederten Rahmeneinfassung rückständig. Im übrigen begegnet die Konzeption - breite Rahmung und Vertiefung des Plattengrunds - verstärkt auf Grabdenkmälern aus dem frühen 13. Jahrhundert.⁹⁵ Die Grabfigur (Abb. 51) zeigt eine statisch blockhafte Gesamtkonzeption mit proportionalen Unstimmigkeiten und einer schematischen Oberflächenbehandlung. Mit nur schwach angedeutetem Kontrapost steht der Gisant, in Tasselmantel und gegürtetem Leibrock gekleidet, auf einem Löwen. Die rechte Hand trägt einen lotrecht zur Figur konzipierten Sockel in der Form eines griechischen Kreuzes, die Linke fasst lose Schwert und Schild. Die Auffassung der Figur entspricht im Ganzen dem Typus der ritterlichen Stifterfigur spätstaufischer Zeit. Auch das Motiv der unter dem Arm eingeklemmten Stoffbahnen ist eine unverkennbare Gebärde staufischer Gewandfiguren.

Kostümgeschichtliche Kriterien, die von Gabriele Böhm⁹⁶ für eine Datierung ins vorgerückte 14. Jahrhundert angeführt werden, sind die „befremdlich wirkenden“ Knopfleisten des Leibrockes und die Manschetten. Markgraf Hermann im Naumburger Westchor (um 1250), Kaiser Heinrich II. von der Adamspforte des Bamberger Domes (vor 1237) oder der Bassenheimer Reiter (um 1240) - um nur einige prominente Fälle

⁹² Zu den Paderborner Portalfiguren: A. u. T. Brachert 1963, W. Sauerländer 1971, umfangreiche Abb. in: R. Hootz (Hg.) 1972, 240 ff. - Zur wissenschaftlichen Rezeption der Münster Paradiesfiguren: H. Grundmann 1959, Abb. 114, weitere Abb. in: R. Hootz, ebd., 192 ff. - Zu den Grabmälern der Stifterfamilie Rheda in Marienfeld (Kr. Warendorf): J. Luckhardt 1982, 459 ff. und G. Böhm 1993, 83-90, Abb. 28, 29. - Zu dem Grabmal Widukinds von Schwalenberg in Marienmünster (Kr. Höxter): G. Böhm 1993, 91-95, Abb. 30, 31, weitere Literatur ebd.

⁹³ Das Grabmal des Pfalzgrafen wird zumeist um 1270-1280 angesetzt, so U. Bergmann 1989, 191 f., R. Kahsnitz 1992, 190-197, und C. Sauer 1993, 140 f. Für eine Frühdatierung um 1255 plädieren R. Suckale 1979/80, 224 ff., und R. Dölling/ R. Elenz 1990, 27 f., 32, Abb. ebd.

⁹⁴ Das Hochstaden-Grabmal, ein Bronzeguß mit einer 1847 von Christian Mohr rekonstruierten Tumba, wird um 1261 angesetzt. A. Wolff 1968, 218-226. - A. Legner 1973, 261-290. - H. Rode 1973 (Kat. Rhein und Maas, Bd. 2), 429 ff. und 1979/80, 203-222, Abb. ebd.

⁹⁵ Als Beispiel aus dem westfälischen Raum kann das Grabmal des Kirchengründers Gerhardus in St. Marien zu Wallenbrück, aus dem rheinischen Raum das Grabmal des Grafen Konrad Kurzbald im Limburger Dom, beide um 1235, angeführt werden. G. Böhm 1993, 61-65, Abb. 14. - K. Bauch 1976, Abb. 134. Weitere westliche Memorien dieses Typus bei K. Bauch ebd., Abb. 91 ff.

⁹⁶ G. Böhm 1993, 142 f.

zu nennen - zeigen in ihrer charakteristischen Tasseltracht diese Accessoires.⁹⁷ Fritz und Böhm nennen als Hauptargument für eine Datierung der Grabplatte um 1340-50 die ritterlichen Waffen des Gisants. Das Motiv des kleinen Schildes und insbesondere der Dolch als zusätzliches Attribut zum Schwert seien frühestens um 1330/40 anzutreffen, eine Meinung, die übrigens auch in anderem Kontext Oskar Karpa und Alexander Reitzenstein vertreten.⁹⁸

Die auf einer breiten Quellenbasis fundierten Erkenntnisse der historischen Waffenkunde widerlegen jedoch die von der Kunstgeschichtswissenschaft aufgestellten Datierungskriterien des Rüstungsmodells.⁹⁹ Die Verbesserung der ritterlichen Rüstung ermöglichte bereits in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Verringerung der Schildgröße um fast die Hälfte, der Schild nahm die Form eines gleichschenkligen Dreiecks mit gerader Oberkante an. Diese Schildform ist im Reich seit 1170 mit dem Reitersiegel Herzog Heinrichs II. von Österreich belegt.¹⁰⁰ Als primäre Quellen für diese Schildform sei auf den berühmten Seedorfer Schild, der dem Klosterstifter Arnold von Brienz (+1225) zugeschrieben wird, und auf den Marburger Schild des Landgrafen Konrad von Thüringen (+1241) hingewiesen.¹⁰¹ In der höfischen Literatur wird der Dolch als Bestandteil der Bewaffnung bereits in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts mehrfach erwähnt.¹⁰² In der Sepulkralkunst ist der Dolch mit dem Grabmal des Pfalzgrafen Heinrich in Maria Laach bereits in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts belegt.¹⁰³ In rüstungsgeschichtlicher Hinsicht bestehen demnach keine Einwände, die Grabplatte ins 13. Jahrhundert zu datieren. Im Gegenteil, die im Cappenberger Grabbild präsentierte Schwertform mit ornamental gestaltetem Scheibenknopf, Parierstange und geriffeltem Griff, dazu die mit Bändern umwickelte Klinge mit verzierter Spitze, entspricht en détail den Prunkschwertern spätstauferischer Zeit, wie sie in gleicher plastischer Ausgestaltung um 1250 vielfach belegt sind.¹⁰⁴

Auf einige motivgeschichtliche und stilistische Details, die die Datierung der Grabplatte in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts bekräftigen, sei noch hingewiesen. Die typologische Auffassung des Löwen als Sockelmotiv mit menschenähnlich stilisiertem Kopf erinnert im Ganzen an spätromanische Löwendarstellungen.¹⁰⁵ Die kunstvoll

⁹⁷ Abb. in: Die Zeit der Stauer 1977, Kat. 2, Abb. 254, Nr. 452 - Abb. 240, Nr. 443 - Abb. 252, Nr. 451.

⁹⁸ R. Fritz 1948, 221, G. Böhm 1993, 143 f. - O. Karpa 1933/34, 53 ff., A. Reitzenstein 1965, 85.

⁹⁹ Innerhalb des zur Verfügung stehenden Bildmaterials dienen die meist genau zu datierenden Siegeldarstellungen als relevante Belege. Als sekundäre Quelle kann auch das reiche Material, welches die Waffenbeschreibung in der höfischen Dichtung bietet, herangezogen werden. Vgl. im folgenden: H. Seitz 1965, 200. - O. Gamber 1977, 113-118. - J. Bumke (1986) 1997, 210-236.

¹⁰⁰ Weitere Bsp. sind die Reitersiegel des Grafen von Rieneck (vor 1213) und Ottokars II. Premysl (1261). Abb. in: Die Zeit der Stauer 1977, Kat. 2, Abb. 19, Nr. 72 und Abb. 39, Nr. 87.

¹⁰¹ Vgl. Anm. 99. Zum Seedorfer Schild: H. Schneider 1951, 116 ff. Zum Marburger Schild: F. Warnecke 1884 und Kat. Die heilige Elisabeth in Hessen, Bd. 4, 122, Abb. 26.

¹⁰² So die Schilderung der Schlacht in Bouvines (1214) nach Guillaume le Breton. Demnach kämpften die Ritter im Heer Ottos IV. mit schmalen, dreikantig geschliffenen Dolchen. Siehe mit originaler Textstelle J. Bumke 1997, 235 und Anm. 52. Neidhart von Reuenthal erwähnt um 1240 den Dolch als „misericord“. O. Gamber 1977, 117.

¹⁰³ Wie Anm. 93.

¹⁰⁴ Schwerter dieses Typus begegnen im Grabbild Heinrichs des Löwen im Braunschweiger Dom, im Grabbild Siegfrieds II. von Eppstein im Mainzer Dom oder bei den Stifterfiguren im Naumberger Westchor. Abb. in: Die Zeit der Stauer, 1977, Kat. 2, Abb. 248, 251, 253, 254, Nr. 447, 450, 452.

¹⁰⁵ Vgl. z. B. die Löwen des Reliefs an der Westwand der Annakapelle im Wormser Dom (Ende 12. Jh.) und des Kölner Doppelkapitells aus der Steinkammer des Doms (Anfang 13. Jh.). In: Die Zeit der Stauer 1977, Kat. 2, Abb. 247, Nr. 446 und Abb. 277, Nr. 473. Vgl. weiterhin den Cappenberger Türzieher (Mitte 12. Jh.). U. Mende 1981, Bd. 2, 246, Abb. 165.

geschlungene Schlaufe des Gürtels begegnet in ähnlicher Form auf westfälischen Grabmälern, so u.a. auf den Memorien der Stifterfamilie von Rheda in Marienfeld (zweites Viertel des 13. Jhs.).¹⁰⁶ Auch die Gewandbehandlung, insbesondere die gleichmäßigen Faltenriefen und die breitflächig vorgelagerten Dreieckskaskade als Element des um 1250 verbreiteten Reliefstils, setzt die Cappenberger Grabfigur in engen Zusammenhang mit westfälischen Werken des 13. Jahrhunderts.¹⁰⁷

Stilistisch steht der Gisant sowohl in seiner statischen Konzeption und linearen Oberflächenbehandlung als auch besonders in der breitflächig-derb und flach modellierten Gesichtsbildung der Madonnenfigur am Ostgiebel der Fröndenberger Pfarrkirche, datiert um 1260, nahe (Abb. 55). Augenfällige Parallelen bestehen weiterhin in der Konzeption der krönenden Engelsfigürchen. Wie in Cappenberg liegen die Fröndenberger Engel bäuchlings auf der Reliefplatte, so daß sie anatomisch verrenkt, mit weit in den Nacken zurückgebogenen Köpfen, den Krönungsakt vollziehen.¹⁰⁸ Das in der Grabskulptur eher ungewöhnliche Motiv der Cappenberger Konsolfigürchen, die mit stark durchgedrücktem Rücken den architektonischen „Ballast“ aufnehmen, weist eindeutig nach Münster. Die Nischenarchitektur der um 1240 entstandenen Paradiesfiguren wird ebenfalls von weit aus der Fläche hervorkragenden Konsolfigürchen getragen (Abb. 54). Die Cappenberger Kapitellform scheint wiederum eine schematische Umsetzung der Säulenkapitelle seitlich der Portalfigur des heiligen Julian am linken Gewände des Paderborner Doms zu sein.¹⁰⁹ Das motivische Repertoire setzt die Cappenberger Grabplatte in engsten Zusammenhang mit der Portalplastik und Grabskulptur Westfalens aus der Mitte des 13. Jahrhunderts. Aufgrund des fortgeschrittenen Detailrealismus, der bei den angeführten Vorlagen in dieser ausgeprägten Form noch nicht auftaucht, und der stilistischen Korrespondenz zur Fröndenberger Portalmadonna läßt sich die Cappenberger Platte ins dritte Viertel des 13. Jahrhunderts datieren.

Die Fragen der Rekonstruktion und des Aufstellungsortes der Platte sind aufgrund fehlender Quellen problematisch. Sie wird vermutlich in Verbindung mit einer Tumba über dem Gottfrieds-Grab auf dem Hochchor gestanden haben. Ziehen wir Fundatorengrabmäler eines vergleichbaren Kontextes heran, d.h. Grabmäler, die für längst verstorbene Gründer im 13. Jahrhundert errichtet wurden, so scheint sich die Annahme zu bestätigen. Das Grabdenkmal des Stifters Heinrich von Sayn (+1247) stand ursprünglich im Chor der Prämonstratenserklösterkirche, wo es noch 1750 auf einer Steintumba ruhte.¹¹⁰ Auch das Grabdenkmal des Stifters Konrad Kurzbold (+948) im Limburger Dom befand sich ursprünglich vor dem Hochaltar, bevor es auf die

¹⁰⁶ Siehe G. Böhm 1993, 83-90, Abb. 28, 29, 32.

¹⁰⁷ So vor allem die bis dato nicht sicher identifizierte männliche Figur (hl. Theodor oder Gottfried) auf der Westseite des Dom-Paradieses in Münster, wie Anm. 92. Aus westfälischem Raum können weiterhin die Grabbilder des Stifters von Rheda in Marienfeld, Widukinds von Schwalenberg in Marienmünster und Rudolfs von Brochterbeck in Gravenhorst angeführt werden. Siehe G. Böhm 1993, 87-94, 112 f., Abb. 29, 30, 36. Weitere Beispiele liefern die Grabmäler des Bischofs Ulrichs von Dürrmenz in Maulbronn (drittes Viertel 13. Jh.) und Herzog Heinrichs IV. von Brabant in Löwen. Vgl. C. Sauer 1993, Abb. 25, und K. Bauch 1976, Abb. 133.

¹⁰⁸ G. Böhm 1993, 335, Anm. 494.

¹⁰⁹ Wie Anm. 92.

¹¹⁰ R. Kahsnitz (Hg.) 1992.

Nordseite des Chores überführt wurde.¹¹¹ Die Grablege des Klostergründers Ezzo (+1034) und seiner Frau Mathilde (+1025) in der Benediktinerabtei Brauweiler wurde mit Vollendung des Neubaus um 1215 *ad medium chori* transloziert und durch ein Hochgrab ausgezeichnet.¹¹² Die Stichproben untermauern, daß sich das Cappenberger Grabmal in ein konventionelles Muster der Fundatorensépulture einreihet.

Über das weitere Schicksal der Grabplatte informiert Stephan Schnieder. Die Grabplatte habe im 14. Jahrhundert dem „neuen“ Grabmal beider Brüder weichen müssen. Sie sei demontiert und über der äußeren Eingangspforte zum Kloster angebracht worden, bis diese um die Mitte des vorigen Jahrhunderts abgebrochen wurde. Dabei sei das „Epitaph“ zu Bruch gegangen, das aber 1866 wiederhergestellt wurde. Wie bereits angeführt, konnten Schnieders Quellen von der nachfolgenden Forschung nicht wiedergefunden werden.¹¹³ Ein weiteres Kriterium, das Schnieders Erklärungsmodell in Frage stellt, ergibt sich bei näherer Betrachtung der Platte. Bei einer ca. fünfhundert jahrelangen Außenanbringung müßte die Sandsteinplatte deutliche Witterungsspuren in Form von Absandungen zeigen.¹¹⁴ Die scharfkantige Profilierung spricht eindeutig gegen eine langzeitige Translozierung.

Schnieder zufolge befand sich das „neue“ Grabmal beider Grafen (Abb. 52) in Verbindung mit einer Tumba über dem Stiftergrab, bis dieses, wie auch weitere Gräber in der Stiftskirche, im dreißigjährigen Krieg von der hessischen Soldateska am 17. Mai 1634 aufgebrochen und ausgeplündert wurde.¹¹⁵ Das Doppelgrabmal sei daraufhin als Wandplatte an die heutige Stelle versetzt und die Gebeine der Stifter im spätgotischen Sakramentsschrein an der Nordseite des Hochchores beigesetzt worden. Diese Lokalisierung der Wiederbeisetzung konnte verifiziert werden, als 1996 Knochenfunde im sogenannten Sakramentshäuschen makroskopisch untersucht wurden. Die Knochen einer vollständigen unteren Körperhälfte wurden überzeugend als die Gebeine Gottfrieds von Cappenberg identifiziert.¹¹⁶ Die Gebeine waren mit kreuzbestickten Bändern umwickelt, die Oberschenkelknochen zusätzlich mit breiteren Stoffbändern versehen, was noch aus den Anfängen des Prämonstratenserordens als Kennzeichnung eines Heiligen gilt.¹¹⁷

Weitere Knochenfunde belegen, daß anno 1634 gleich mehrere Gräber in der Stiftskirche aufgebrochen und zerstört wurden. Schnieders Annahme, daß bei der Ausplünderung des Stiftergrabes das Doppelgrabmal *„mit Gewalt von seinem Platze entfernt wurde“*¹¹⁸, ist angesichts des außergewöhnlich guten Erhaltungszustandes der Memorie höchst unwahrscheinlich. Es zeigen sich weder Ansätze von Brecheisen noch abgeschlagene Teile, Bruchstellen oder Risse, die mindestens zu erwarten wären. Da jegliche Spuren einer Demontage fehlen, ist es naheliegend, daß die Platte niemals auf

¹¹¹ R. Dölling/ R. Ellenz 1990, 8.

¹¹² W. Bader 1937, 124-237.

¹¹³ Siehe Anm. 4 und 10 dieses Kapitels.

¹¹⁴ Vgl. zum Beispiel den Erhaltungszustand der Fröndenberger Madonna (Abb. 55), deren ursprünglich reich profilierte Sandsteinoberfläche gleichmäßig rund ausgewaschen ist.

¹¹⁵ Die Belagerung des Stifts und die vorübergehende Vertreibung der Stiftsherren ist quellenkundlich belegt. Schnieder 1949 mit weiterer Literatur, 43 f. und Anm. 52.

¹¹⁶ Die C14-Analyse ergab eine Festlegung des Alters ins 12. Jahrhundert. Aus der feingeweblichen Analyse resultierte ein Todesalter des Mannes zwischen dem 25. und 35. Lebensjahr. C. Kuhnen 1996.

¹¹⁷ C. Kuhnen 1996.

¹¹⁸ S. Schnieder 1949, 56. Bereits A. Hüsing 1882, 65, sprach davon, das Stiftergrabmal sei „umgestürzt“ worden. Um welche Memorie es sich dabei handelt, ist nicht ersichtlich.

einer Tumba befestigt war, sondern von Anfang an als aufrecht stehende Wandplatte konzipiert war.

Demzufolge muß es sich um die Grabplatte Gottfrieds handeln, die anno 1634 im Hochchor über dem Stiftergrab „umgestürzt“¹¹⁹ wurde. Trotz der 1866 erfolgten Restaurierung lassen sich noch deutlich Spuren ablesen, die durchaus aus ihrer gewaltsamen Entfernung resultieren könnten (Abb. 51). Die Platte zeigt mehrere Abschlagspuren, die heute mit Restaurierungsmörtel oder Zement ausgebessert sind, wie beispielsweise die Anstückung der Nase, des linken Fußes und der rechten Fußspitze. Auf dem Rücken zeigen sich rechteckige, heute auszementierte Aussparungen für das Einzapfen der Flügel. Starke Beschädigungen erlitt die Platte besonders am oberen Abschluß, wie die Fialen bezeugen. Ein langer Riss durchzieht Krone, Maßwerk und Kissen, weitere sind an dem seitlichen und oberen Plattenrand festzumachen. Der Gegenstand auf dem kreuzförmigen Sockel, den die Grabfigur emporhält, fehlt vollends. Er gab Anlaß zu verschiedenen Thesen und Spekulationen.¹²⁰ Gerade dieser Fakt, daß der Gegenstand weder schriftlich noch durch Abbildungen überliefert ist, spricht dafür, daß die Grabplatte schon sehr viel früher als bei ihrer Abnahme vom Torhaus im vorigen Jahrhundert beschädigt worden sein muß.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen, so läßt sich die Geschichte der Cappenberger Memorien von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort bis zum heutigen Zustand plausibel rekonstruieren. Die Grabplatte Gottfrieds von Cappenberg konnte aufgrund stilistischer, motiv- und typengeschichtlicher Kriterien ins dritte Viertel des 13. Jahrhunderts datiert werden. Sie vertritt den „standardisierten“ Grabmalmodus der Stiftermemorie des 13. Jahrhunderts. Ihre Rekonstruktion als ursprüngliches Hochgrab, das über dem Grab des Fundators im Chor stand, entspricht der Ausbildung und Aufstellung von Fundatorenmemorien, die für längst verstorbene Gründer im 13. Jahrhundert auffällig oft errichtet wurden. Ob die Platte einer Tumba auflag oder von Stützen getragen wurde, läßt sich definitiv nicht mehr sagen. Für letzteres sprechen folgende Argumente. Die Platte zeigt in ihrer Seitenansicht eine ungewöhnliche Stärke, die in entsprechender Monumentalität auf von Stützen getragenen Hochgräbern anzutreffen ist.¹²¹ Hans Körner konnte anhand prägnanter Fälle nachweisen, daß dieser Grabmalmodus vorwiegend Verstorbenen mit einem kanonisierten Status vorbehalten ist.¹²² Seine Vermutung, daß die von Stützen getragene Platte auf den Vorgang der Erhebung des Heiligenleibes anspielt, erscheint insbesondere dann plausibel, wenn - wie in Cappenberg - der Vorgang der Elevatio in legendärer Ausschmückung durch die Heiligenvita belegt ist und Grabmal und Grablege korrelieren. Das zweite Argument, ein Stützengrab, eventuell als „*simulacra*“ des Heiligenschreins, anzunehmen, besteht in der korrespondierenden Ausführung des Gottfried-Grabmals in Ilbenstadt. Zwar ist dieses Grabmal erst im 17. Jahrhundert entstanden, doch haben die von Rolf Fritz angeführten Kriterien Berechtigung, einen typologisch ähnlichen Vorläufer

¹¹⁹ Siehe Anm. 118.

¹²⁰ Zu den Thesen siehe Anm. 140.

¹²¹ Vgl. das Stiftergrabmal des Grafen Kurzbold im Limburger Dom oder das Doppelgrabmal der Mathilde und Marie von Flandern in der Peterskirche zu Löwen. Beide Memorien entstanden im 13. Jh. Abb. bei K. Bauch 1976, Abb. 134 und 169. Weitere Beispiele bei H. Körner 1997, 44-50.

¹²² H. Körner 1997, 45-48.

anzunehmen.¹²³ Wenn A. Hüsing 1882 davon spricht, das Cappenberger Grabmal sei „umgestürzt“ worden,¹²⁴ so könnte dies als letztes, wenn auch nur semantisches Argument für ein auf Stützen ruhendes Hochgrab angeführt werden.

Damit ist das weitere Schicksal des Gottfried-Grabmals angesprochen. Die Befunde sprechen ergaben, daß dieses Grabmal bis zur Ausplünderung des Stiftergrabes im Jahr 1634 im Hochchor gestanden haben muß. Als die Gefahr der Stiftsaufhebung um die Mitte des 17. Jahrhunderts weitgehend gebannt war, wurden die Gebeine in dem Sakramentsschrein unter Verschuß gehalten. Man verzichtete auf eine erneute Beisetzung im Boden des Chores und auf eine Wiederherstellung des früheren Zustandes, so daß die Grabplatte jetzt über der äußeren Klosterpforte angebracht wurde. Die mangelnden Verwitterungsspuren beweisen, daß die Platte dort nicht allzu lange angebracht war. Nach Aufhebung des Stiftes im Jahre 1802 und dem unmittelbar darauf erfolgten Abriss der Klostergebäude setzte der preußische Staat 40.000 Mark zur Restaurierung der bestehenden Substanz aus.¹²⁵ Trotz der 1866 erfolgten Restaurierung der Grabplatte lassen sich noch deutliche Spuren einer schweren Beschädigung ablesen. Die Tatsache, daß das zentrale ikonographische Motive der Memorie nicht tradiert sind, untermauert ihre bereits im 17. Jahrhundert erfolgte Beschädigung. Mit der Neuaufstellung des Grabmals im Jahre 1936 wurde der südliche Kreuzarm der Stiftskirche zum Gottfriedschor umgestaltet.

Vieles spricht dafür, daß die „neue“ Memorie beider Brüder von Anfang an als aufrechtstehende Wandplatte, als Denkmal der Stifter konzipiert war und sich noch heute an der ursprünglichen Stelle befindet.¹²⁶ Der sehr gute Erhaltungszustand ist unvereinbar mit der Hypothese einer gewaltsamen Entfernung aus dem Hochchor anno 1636. Auch sonst zeigen sich keinerlei Spuren einer Versetzung dieser filigranen Platte.¹²⁷ Zwar wurde die Stiftskirche in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in gotischer Formensprache weitgehend überformt, doch gehört die Anbringungsfläche der Memorie, die Wand des Chorquadrates, noch dem romanischen Bau an.¹²⁸ Das Stifterdenkmal ist hier folglich um 1320-30 angebracht worden. Um 1700 wurde die stukkierete Arkanthusumrahmung samt Sockel hinzugefügt (Abb. 52).¹²⁹ Die Anregung der barocken Hervorhebung hängt zweifellos mit den im 17. Jahrhundert unternommenen, jedoch fehlgeschlagenen Kanonisationsversuchen zusammen.¹³⁰

¹²³ R. Fritz 1961, 2 ff.

¹²⁴ Siehe Anm. 118.

¹²⁵ S. Schnieder 1949, 50 f., 60 ff.

¹²⁶ So auch R. Fritz 1961, 2.

¹²⁷ Im oberen Bereich zeigt sich als einziges Manko der Abbruch der Fiale des Stiftermodells.

¹²⁸ Ausführlich dazu die bauarchäologischen Untersuchungen von H. Busen, 1941, 19-26.

¹²⁹ Daß das Stifterdenkmal nicht erst mitsamt der Barockumrahmung hierhin versetzt wurde, wie H. Apphun 1989 vermutet, wird weiterhin an den unglücklichen Anschlüssen der barocken Stukkaturen ersichtlich. Besonders der Anschluß der seitlichen Rahmung an den Sockel deutet darauf hin, daß man sich nach dem vorgegebenen Bestand und nach der bestehenden Höhe richtete, zumal der untere Abschluß der Platte für den angefügten Sockels zurückgearbeitet wurde.

¹³⁰ In den Jahren 1611, 1614 und 1725 bemühte sich der Ilbenstädter Konvent vergeblich um eine Kanonisation. Bei einer dort 1639 vorgenommenen Erhebung der Reliquien wurden von diesen Teile an die niederländischen Stifte des Ordens verschenkt. Der Aufschwung der Gottfried-Verehrung führte insbesondere in den niederländischen Stiften zu einem Boom an Darstellungen des „Heiligen“ in der religiösen Graphik, in Skulptur und Malerei. Eine annähernd vollständige Aufführung der barocken Gottfried-Darstellungen gibt R. Fritz 1961, 11-18.

Die hier vorgebrachte These, die Darstellung beider Stifter sei von Anbeginn an als Wanddenkmal konzipiert, welches als zusätzliches Medium der Ausschmückung und Hervorhebung der Fundatorengrablege diene, nicht aber das ältere Grabmal substituieren sollte, wird durch eine auffallende Parallele in Ilbenstadt bekräftigt. Dort befindet sich an der Südwand der Chores - genau an der gleichen Stelle wie die Stiftermemorie in Cappenberg - eine Wandmalerei von 1350, die im oberen Bereich den Klosterstifter samt Kirchenmodell sowie den Schriftzug *Godefridus comes et fundator* zeigt (Abb. 56). Die Darstellungen in Ilbenstadt und Cappenberg müssen nicht zwingend in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen, doch bleibt festzuhalten, daß in beiden Konventen die aktive Rückbesinnung auf den Fundator zu einer die Gründungsgeschichte propagierenden Darstellung nahe der Sepultur führte.

Im Hinblick auf die Lesbarkeit und Funktion des Stifterdenkmals sollen im folgenden die künstlerisch-gestalterischen und ikonographischen Zusammenhänge des Bildprogramms diskutiert werden. Damit ist zugleich eine Zugangsmöglichkeit gegeben, das Denkmal auf die These einer geplant senkrechten Aufstellung hin zu überprüfen, denn die Topographie ist ein grundsätzliches Kriterium für die Lesbarkeit und Öffentlichkeitsfunktion.

2.4. Topographie, Ikonographie und Lesbarkeit

Das Stifterdenkmal (Abb. 47) zeigt die vollplastischen Standfiguren der Cappenberger Brüder, umgeben von einer reichen architektonischen Rahmung. Eine Handlung ist dargestellt: das aktive Präsentieren des Kirchenmodells als Symbol ihrer Fundatio. In fast absoluter Symmetrie, wie Bild und Spiegelbild, tragen sie gemeinsam das gotische „Modell“ ihrer Stiftung, dessen Maßwerkformen denen der Platte selbst entsprechen. Der seitlichen Rahmung ist ein dreiteiliger Fialaufbau in der Art von Strebepfeilern vorgeblendet, aus denen sich im oberen Bereich jeweils ein fünfseitiger polygonaler Baldachin entwickelt. Die Mittelachse akzentuierend füllt das reich profilierte Kirchenmodell den Raum zwischen den Köpfen der Stifter.

Die Konzeption der Stifterfiguren ist motiviert durch das Emporheben der Last. Der Oberkörper ist aus der Fläche heraus zur Mitte hin gedreht, so daß die Figuren, nur noch mit der inneren Körperhälfte mit dem Plattengrund verbunden, auch auf Seitenansicht gearbeitet sind (Abb. 48). Um das Gewicht des Modells zu kompensieren, ist der Rücken nach hinten durchgedrückt und der Kopf mitsamt des Oberkörpers zurückgeneigt. Durch das leicht nach hinten versetzte Spielbein wird eine Schrittstellung angedeutet, die die Figuren aus der Fläche heraus treten läßt. Diese symmetrische Konzeption wird durch eine feine Differenzierung in der gemeinsamen Handlung schwach durchbrochen. Die rechte Stifterfigur schiebt das Kirchenmodell seitwärts fassend seinem Kompagnon zu, so daß dieser den größten Teil der Last zu tragen hat. Auch diese feine Nuancierung ist anatomisch folgerichtig durchdacht. Die abgewinkelte, linke Hand nimmt in der Fläche den Schwerpunkt des Modells auf, der Oberkörper ist weiter zurückgebogen und stärker aus der Fläche heraus gedreht, und das Spielbein hat aufgrund der Last weniger „Spielraum“.

Der spannungsreich konzipierte Aufbau macht nicht nur die hohe Qualität des Denkmals aus, er spricht auch für eine von Anfang an vertikal geplante Ausführung. Die für die Grabmalplastik konventionelle Frontalität der Gisants ist durch die Hinwendung der Figuren zur Mittelachse fast vollends negiert. Auch vermisst man das in der mittelalterlichen Sepulkralkunst typische ambivalente Verharren zwischen Stehen und Liegen der Gisants.¹³¹ Die Cappenberger treten aus dem Plattengrund in einer neuartigen Projektion hervor, die der Auffassung des freiplastischen Stehens entspricht. Der Plattengrund ist nicht mehr Liegefläche, sondern Anlehungsfläche, und dieser gestalterischen Umsetzung entsprechend fehlt hier das konventionelle Kissenmotiv. Neuartig und nur stehend nachvollziehbar ist auch der durch die Handlung motivierte Ausbruch der Figuren aus dem architektonischen Bezugssystem. Die Konzeption der Gisants als Standfiguren wird weiterhin durch die sorgfältige plastische Ausarbeitung der Seiten- und Rückenansicht deutlich. In allem scheint die Liegeplatte verneint, das einzig sinnvolle eine senkrechte Aufstellung zu sein.¹³² Der strebepfeilerartige Aufbau der Rahmung mit mehrfach abgetreptem Sockel betont die Auffassung des Wanddenkmals auch tektonisch.¹³³

Ein weiteres Indiz untermauert die senkrechte Konzeption. Bei der senkrechten Anbringung einer Doppelgrabplatte ist die hintere Figur in der seitlichen Ansicht immer benachteiligt. Erschließt man die Stiftskirche naturgemäß von Westen, so präsentiert sich das Stifterdenkmal zunächst von der seitlichen Perspektive. Das Manko der eingeschränkten Betrachtung des Bildthemas ist jedoch insofern aufgehoben, als daß die hintere Stifterfigur stärker aus der Fläche herausgedreht und somit auch von der Seitenansicht erfassbar ist (Abb. 48). Nicht nur diese Konzeption, sondern auch generell die auf Seitenansicht erfolgte Bearbeitung der Platte ist allem Anschein nach durch die topographische Gegebenheit motiviert. Ein relevantes Kriterium für diese These ist weiterhin die Bearbeitung des Außenrandes der Platte. Bei den Tumbengrabmälern in Marburg, Bielefeld und Münstereifel ist der Grabplattenrand in der Seitenansicht abgeschrägt und profiliert, eine unterzogene Kehle leitet von der Platte zur Tumba über. In Cappenberg fehlen diese für Tumbendeckplatten charakteristischen Bearbeitungen der Einfassung. Das überzeugendste Argument für eine ursprünglich senkrechte Aufstellung einer Memorie ist die Existenz einer Zweiten über dem Grab. Untersuchungen zu den Anfängen des Wanddenkmals haben ergeben, daß die ersten aufrecht konzipierten Platten in unmittelbarer Nähe zur bereits ausgestatteten Grablege entstanden.¹³⁴

¹³¹ Vgl. hierzu Kapitel III.1.1.

¹³² Das einzige Motiv, das noch den Überlieferungsformen der Tumbenplatte entspricht, sind die liegend dargestellten Löwen als Standfläche der Figuren. Wie einige Wanddenkmäler mit vergleichbaren Rückwendungen bzw. von der Tumba überkommenen Vorstellungen belegen, muß diese Konzeption keinesfalls zwingend für eine waagerechte Lagerung der Platte sprechen. Siehe hierzu K. Bauch 1976, 238-248, insbesondere 246.

¹³³ Eine vergleichbare, auf Sockeln ruhende Seitenarchitektur zeigen die allerdings weitaus später entstandenen Wandgrabplatten der Anna von Dalberg in Oppenheim und der Erzbischofe Johann II. von Nassau und Adalbert von Sachsen im Mainzer Dom. Siehe K. Bauch 1976, Abb. 388, 393, 394.

¹³⁴ G. Bräutigam 1953. - K. Bauch 1976, 238-248, insbesondere 241 ff. und Anm. 563. - H. Körner 1997, 171-181. G. Bräutigam wies diese Doppelexistenz von Wandgrabmal und motivischer Grabplatte bei einer Gruppe von fränkischen Rittergrabmälern nach. Bezeichnend ist, daß die aufrecht stehenden Memorien topographisch unmittelbar Bezug auf die Grabplatte nehmen, also offensichtlich als erweiterte Ausschmückung der Grablege konzipiert wurden.

Um die Funktion des Stifterdenkmals zu erschließen, müssen zunächst die ikonographischen Inhalte gedeutet und das Bildthema erfasst werden. Das Kirchenmodell als Symbol der Gründung kennzeichnet die Dargestellten in ihrer Rolle als Fundatoren. Das in der Sepulchrkunst geläufige Thema ist jedoch abgewandelt: das Modell ist nicht attributiv beigeordnet, sondern in einer gemeinsam agierenden Handlung zur Kennzeichnung einer Darbringung verwendet. Tatsächlich ist das Ziel der Handlung so marginal wiedergegeben, daß die Platte weitgehend uninterpretiert blieb. Die dargestellte Besitzübergabe impliziert die Existenz eines Empfängers. Unter Verwendung einer die Gründer kennzeichnenden Formel ist die zur Stiftsgründung führende Handlung, die Besitzübergabe, im Memorialbild vergegenwärtigt. Dieses Bildthema ist auf zwei aus den Jahren 1259 und 1329 erhaltenen Siegeln des Stifts Cappenberg noch prägnanter formuliert (Abb. 57 und 58). Bei aller Verschiedenheit des Stils sind sie in ihrer Aussage gleich. In der oberen Siegelhälfte erscheinen sitzend die Patrone des Stifts, Maria mit dem Kind und der Evangelist Johannes. In der unteren Bildhälfte, deutlich von der Zone der Heiligen getrennt, knien die beiden Stifter, die auch hier, wie Bild und Spiegelbild, das Kirchenmodell gemeinsam zu den Patronen emporheben. Auf beiden Siegeln sind die Namen der Stifter wiedergegeben. Unter der Muttergottes und sich damit auf die linke Figur beziehend steht *Godefridus*, während der rechte Stifter, unter dem Evangelisten Johannes, als *Otto* bezeichnet ist. Trotz der inhaltlichen Verklammerung ist mit ihrer Zuordnung zu den Patronen ein für die Stiftsgeschichte ikonographisch relevanter Hinweis gegeben. Wie die ältesten Urkunden belegen, war das Stift ursprünglich an erster Stelle Maria und den Apostelfürsten Petrus und Paulus geweiht, bis Otto um 1160 aufgrund seiner persönlichen Verehrung den Evangelisten Johannes zum Patron Cappenberg machte.¹³⁵ Durch die figürliche Zuordnung und Namensnennung ist nicht nur ein Verweis auf die persönliche Verehrung der Fundatoren gegeben, sondern auch der Patroziniumwechsel rechtmäßig beglaubigt.

Die gemeinsame Stiftung der Brüder kam weiterhin in einem liturgischen Bildwerk der Stiftskirche zum Ausdruck. Das heute verlorene Altarretabel, dessen Bildprogramm aus Beschreibungen bekannt ist, zeigte die Cappenberger Gründer wie auch die Empfänger der Stiftung, die Muttergottes, den Evangelisten Johannes und die Apostelfürsten. Das Retabel nahm die früher in dem Barbarossa-Kopf aufbewahrten Reliquien auf und gehörte zu einem um 1200 errichteten Altar.¹³⁶ Der enge Zusammenhang zwischen den genannten Bildwerken und dem Stifterdenkmal erlaubt eine erweiterte Interpretation des Bildthemas. Die auf den Siegeln benannte Darstellung der Stifter läßt den Rückschluss zu, daß auch auf der Memorie Gottfried links und Otto rechts vom Beschauer dargestellt sind. Die symmetrische Konzeption der gemeinsamen Handlung ist dadurch differenziert, daß der rechte Stifter das Kirchenmodell seinem Kompagnon seitwärtsfassend zuschiebt, so daß dieser den Schwerpunkt des Modells aufnimmt und somit die größte Last der Stiftung zu tragen hat. Die gleiche anatomische Konzeption zeigt das Siegel von 1329 (Abb. 58). Damit sind die Fundatoren nach ihrem Anteil der gemeinsamen Stiftung nuanciert. Gottfried trägt als primärer Fundator die Basis der Gründung, während Otto als *con-fundator* wesentlich an der Besitzübergabe beteiligt

¹³⁵ Siehe Anm. 55.

¹³⁶ J.B. Nordhoff 1878, 351 ff. Vgl. weiterhin R. Fritz 1961, 7.

ist. Auf die Memorie wurde folglich ein Bildprogramm übertragen, dessen Schema sich auf den klostertypischen Bildwerken wiederfindet. In Analogie zu den Siegeldarstellungen rekurriert die Darstellung auf ein konkretes historisches Moment der Gründungsgeschichte: die Übergabe der Gründung an die Patrone. Die Rekonstruktion des Bildthemas ist zugleich identisch mit den Formulierungen in den frühen Stiftsurkunden, wo es heißt, „*quod comes Godefridus et Otto frater eius pro salute animarum suarum obtulerunt se et quedam sua deo et beate Marie semper virgini et beatorum apostolorum choro omnibus sanctis...tradentes hec in manus fratris Noberti ad usum...*“¹³⁷ Die Memorie liefert nicht nur den bildlichen Nachweis für den in den Urkunden festgeschriebenen Vollzug der *traditio*, sie dokumentiert vielmehr den aktiven Gründungsvorgang als sich vollziehende Handlung. Da das Stifterdenkmal mit dieser expressiven und gegenwartsbezogenen Ikonographie von den tradierten Vorgaben der zeitgenössischen Stiftermemorie abweicht, stellt sich die Frage nach der Intention dieser ungewöhnlichen Modifizierung des Bildthemas. Es ist offensichtlich, daß die Memorie allein die zur Gründung führenden Handlungen dokumentieren soll, und zwar die Schenkung des Besitzes. Dieser Aussage entsprechend wurde das Thema diesseitsbezogen formuliert. Die historische Memoria der Verstorbenen ist ausschließlich auf den standesspezifischen Abschnitt ihrer Biographie reduziert. Das Wesentliche ihrer persönlichen Memoria, ihre Abkehr von der „*Welt kriegerischer Taten und Untaten*“¹³⁸ und ihre Bekehrung zum Armutsideal ist vollends negiert. Sie tragen Waffenrock, Schwert und Schild des Ritters, nicht das devote Gewand der Prämonstratenser. Dieser repräsentativen Inhaltsseite entsprechend ist die Übergabe der Gründungsausstattung ins höfische Zeremoniell umgeformt. Die Absenz jeglicher liturgischer Inhalte bekräftigt den weitgehend repräsentativen Charakter des Denkmals.

Um die Bedeutung des Stifterdenkmals vollends zu erschließen, ist ein Exkurs zur Grabplatte Gottfrieds von Cappenberg notwendig. Denn erst wenn das sepulkrale Bildprogramm und die Funktion des Gottfried-Grabmals erfasst ist, kann die Aussage des Stifterdenkmals gegenüber diesem bestimmt werden. Wie bereits ausgeführt, reiht sich die Grabplatte (Abb. 51) in ihrer Konzeption in das konventionelle Muster der für das Reichsgebiet charakteristischen Fundatorenmemorie ein.¹³⁹ Die weitgehend vertretene Annahme, auf dem Sockel in der Hand des Gisants habe das Modell der Stiftskirche gestanden, hat ihre Berechtigung.¹⁴⁰ Das attributive Vorweisen des Stiftermodells zeichnet die Grabfigur als den Klostergründer aus. Erst die

¹³⁷ Siehe Anm. 41.

¹³⁸ H. Grundmann 1959, 21.

¹³⁹ Siehe Kap. 2.3. Die Grabfigur ist in der für mittelalterliche Grabskulpturen bezeichnenden Ambivalenz zwischen Stehen und Liegen dargestellt.

¹⁴⁰ So u.a. R. Fritz 1961 und G. Böhm 1993. H. Apphun, 1973, 15 ff., hingegen vertritt die These, das Cappenberger Kopfreliquiar Barbarossas habe ursprünglich darauf gestanden. Diese Theorie beruht vor allem auf dem Faktum, daß der Fuß des Reliquiars genau auf den Sockel paßt und daß dieser in seiner gleichschenkligen Ausführung nicht mit dem longitudinalen Grundriß der Stiftskirche korrespondiert. Das relevanteste Argument gegen diese nicht uninteressante These ist die Tatsache, daß diese Verbindung nirgends belegt ist und weder Gottfried noch Otto jemals mit dem Kopfreliquiar dargestellt wurden. Apphuns These ist jedoch nicht vollends von der Hand zu weisen, sie müßte allerdings durch ähnlich prägnante Fälle untermauert werden. Der Sockel selbst ist mit der Hand des Gisants verbunden, das Modell war es offensichtlich nicht. Möglicherweise wurde an bestimmten Fest- oder Gedenktagen, ähnlich einem Wandelaltar, der „Alltagsschmuck“ gegen das Sanctuarium ausgetauscht.

supplementären Darstellungen erweitern dieses in der Sepulkralkunst geläufige Bildthema um jene individuelle Ikonographie, die sich auf den sakrosankten Status des Verstorbenen bezieht. Das Motiv der Krönung durch Engelsfigürchen kann in seiner theologischen Symbolik aufgefasst werden, nach welcher dem Verstorbenen aufgrund seiner irdischen Verdienste die Krone des ewigen Lebens verliehen wird.¹⁴¹ Wahrscheinlicher ist jedoch, daß die Darstellung der Gottfrieds-Ikonographie entnommen wurde. Nach einer Legende der *Vita Godefridi* erscheint in einer Vision der Äbtissin Gerberga der Verstorbene mit einem goldenen Diadem gekrönt. Auf ihre erstaunte Frage, weshalb er eine Krone trägt, antwortet dieser, daß er unverzüglich ins Paradies aufgenommen und wie ein Königssohn mit seliger Unsterblichkeit gekrönt worden sei.¹⁴² Auch die in der Sepulkralkunst eher ungewöhnliche Darstellung des Pelikanmotivs - hier in dem Zwickel des Dreipaßbogens - zeigt eine Verknüpfung von theologischer Symbolik und persönlich-legendärer Ikonographie. Das Motiv weist ebenso auf den Opfertod Christi wie auch auf die Auferstehungshoffnung des Verstorbenen hin.¹⁴³ Zugleich ist ein Bezug auf die ins Märtyrerhafte gesteigerten Verdienste Gottfrieds gegeben.¹⁴⁴ Der Verfasser erhebt den opferbereiten Cappenberg in den Rang eines Märtyrers, indem er ihn mit Christus im Hinblick auf dessen Kreuzestod vergleicht: „*Numquid ergo hunc virum Christi martyrem non dixerim, qui non solum animo, sed et iugulo praeparato tam incunctanter se ingerebat martyrio?*“¹⁴⁵ Das Pelikansymbol nimmt wiederum Bezug auf die Krönungssymbolik, denn der Verweis auf die märtyrerhaften Verdienste des Verstorbenen erklärt zugleich seinen Ausspruch in der Vision, er sei sofort, d.h. ohne Station des Fegefeuers ins Paradies aufgenommen worden.¹⁴⁶

Analog zur Vita zeigt das Bildthema der Grabplatte eine Verstrickung von biographischen und der Legende entnommenen eschatologisch-hierophanen Inhalten, die dem Bedachten eine ambivalente Stellung zwischen Fundator und Heiligem verleiht. Mit dieser Lesbarkeit nimmt das Grabbild eine sich jeglicher Definition entziehende Stellung zwischen Totengedenken und Heiligenkult ein. Die persönliche und historische Memoria verbindet sich mit der kultischen Verehrung des *patronus*. Dementsprechend

¹⁴¹ Nach Jak. 1/12: „*Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet; denn nachdem er bewährt ist, wird er die Krone des Lebens empfangen...*“ und Apk. 2/10: „*Sei getreu bis an den Tod, so will ich dir die Krone des ewigen Lebens geben.*“

¹⁴² MG SS 12, 513-530, cap. 12: „*Ille respondit: Noveris, me modo sine dilationis interstitio, sine ullo gravis examinationis periculo, ad summi regis migrasse palatium; ideoque tamquam regis filium beata immortalitate coronatum. Quod ne aliquatenus dubites, ecce scripturam in diademate meo digestam agnosce. Respexit et attendit atque hoc modo digestum invenit: Induit me Dominus vestimento salutis, et indumento laetitiae circumdedit me, et tamquam sponsam decoravit me corona.*“ (Nach Jes. 61/10)

¹⁴³ LThK, Bd. 8, 254.

¹⁴⁴ Cap. 4, MG SS 12, erzählt u.a. von dem Raub einer Nonne. Als Gottfried den Entführer stellt, erklärt er sich bereit, sein Leben für das der Nonne zu opfern. Es heißt, Gottfried habe ihm „*tamquam ad victimam agnus ductus, sue voce astitit, cervicem protinus tetendit*“. Durch die Gnade Gottes blieb er von seinem Opfertod verschont und konnte überdies auch die Nonne ins Kloster zurückführen.

¹⁴⁵ Wie Anm. 144.

¹⁴⁶ Die Vorstellung, der Fundator habe aufgrund seiner herausragenden Verdienste direkt nach seinem Tod den Einzug ins Paradies erwirkt, findet sich u.a. in einem um 1148/49 in Regensburg entstandenen Visionsbericht wieder. In der Vision des Ritters Tnugdali bilden die Fundatoren eine eigene Klasse unter den Heiligen. Bei seiner Wanderung durch das Jenseits sieht Tnugdali nur jene Fundatoren im Paradies, die dem weltlichen Leben entsagt und aufgrund besonderer Verdienste einen heiligenähnlichen Status erworben hatten. C. Sauer 1993, 197. Zur mittelalterlichen Visionsliteratur ebd. Anm. 415, 416.

kann die liturgische Memoria mit der Vorstellung um seinen bereits erfolgten Einzug in das himmlische Reich verbunden werden. Durch seinen heiligenmäßigen Status war er ähnlich den Klosterpatronen befähigt, mit überirdischer Macht zum Vorteil seiner *fundatio* einzugreifen oder um diesen Schutz angerufen zu werden. Die Bedeutung des Gottfried-Grabmals liegt in der Wechselwirkung zwischen kultischer und memorialer Funktion. Dieser existenziellen Bedeutung der Gründermemorie entspricht ihre sakrosankte Aufstellung über der „Körperreliquie“ im Hochchor.

Das Stifterdenkmal hingegen weist in seinem Sinngehalt in eine andere Richtung. Zwar ist die Memoria beider Grafen durch ihre lokale Bezugnahme auf die Grablege in die liturgischen Handlungen der geistlichen Gemeinschaft eingebunden, doch scheint sie zugleich eine repräsentative und öffentliche Funktion zu erfüllen. Offenbar wurde mit der Anfertigung des Stifterdenkmals die Vermittlung der Gründungstradition angestrebt. Als gewählter Bildträger diente das repräsentative Memorialbild der Gründer, als Bildformel die vergegenwärtigte *traditio* des *fundus*. Durch die Vergegenwärtigung des Gründungsaktes wird das Denkmal zum Medium für die Belehrung über die Anfänge der gegründeten Gemeinschaft. Neben der instruierenden Funktion kommt dem Denkmal der Rechtsgehalt einer Urkunde zu. Als bildlicher Beweis für die Rechtsgültigkeit der Gründung demonstriert das Stifterdenkmal zugleich den Anspruch auf die Unantastbarkeit der *Fundatio*. Indem das „Logo“ der Siegeldarstellungen als Bildthema aufgegriffen wurde, erfüllt das Denkmal eine den Konventssiegeln vergleichbare öffentliche Funktion. Als Hinweis auf die vorbildliche Vergangenheit und als Definition der Bedeutung des Klosters ist das Stifterdenkmal ein prägnantes Zeugnis für die Selbstdarstellung des Konvents durch ihre Fundatoren. Die Person der Gründer verweist auf das Alter der Gemeinschaft und macht ihren Rang und ihr Ansehen aus; sie legitimiert die Einbehaltung altverbürgter Rechte und dient als *exemplum* für gewünschte Verhaltensweisen. Dieser Lesbarkeit entsprechend ist die bildgewordene Gründerpräsenz unmißverständlich auf den einen Aspekt reduziert: die Prämonstratensergemeinschaft wollte ausschließlich an die adelige Herkunft der Gründer erinnern. Ihr kam es auf eine bildliche Fixierung der relevanten Angaben zum Gründungsvorgang, aber auch zur Schenkung allgemein an. Mit dem Stifterdenkmal, welches mittels der senkrechten Aufstellung auch dem klosterexternen Besucher die Grablege indizierte, wurde zeitgenössischen Besuchern vorgeführt, daß bei entsprechenden Stiftungen entsprechende liturgische Gegenleistungen erwartet werden konnten. Durch die öffentliche Hervorhebung des Stiftergrabes konnte man sich auf diese Weise potentiellen Wohltätern als leistungsfähige und gewissenhafte Gebetsgemeinschaft empfehlen.

Als Ergebnis dieser Betrachtung läßt sich festhalten, daß die Cappenberger Memorien aus verschiedenen Bedürfnissen heraus und zu verschiedenen Zwecken errichtet worden sind. Jede Memoria ist für sich das Ergebnis eines bewußten Rückbezugs auf die Fundatoren und somit an eine Intention gebunden. Aus dem komplexen Beziehungsgefüge zwischen Gründer und gegründeter Gemeinschaft wurden entsprechend der Funktion und intendierten Lesbarkeit unterschiedliche Aspekte im Memorialbild betont. Das Gottfried-Grabmal, dem liturgischen Zentrum vorbehalten,

diente ausschließlich dem klosterinternen Gebrauch, also der *congregatio* zur kultischen Verehrung ihres *patronus* und zur liturgischen Feier der Totenmemoria. Dementsprechend stand bei der Ausführung der Grabplatte die kultische und eschatologische Komponente im Vordergrund. Die Elemente wurden der ebenfalls dem klosterinternen Gebrauch vorbehaltenen Heiligenvita des Fundators entnommen. Im Grabbild Gottfrieds von Cappenberg verbindet sich Heiligenverehrung mit der besonderen Form des Gräberdienstes zu Ehren des Kirchengründers.

Das Stifterdenkmal hingegen erfüllte eine repräsentative und durch die senkrechte Aufstellung bezweckte öffentliche Funktion. Mit seiner eingängigen Bildformel, der aufgrund der Siegelbilder ein Wiedererkennungswert anhaftet, umfasst das Denkmal ein ganzes Spektrum an Aussagen, die sich in ihrer unterschiedlichen Lesbarkeit sowohl an einen klosterexternen als auch -internen Personenkreis richten. Als bildliche und „volkssprachliche“ Version der Gründungsgeschichte konnte es einem Laienpublikum als instruierendes Medium die Anfänge des Klosters veranschaulichen. In seiner rechtssichernden Aussage postulierte das Stifterbild die Einbehaltung des Stifterwillens und fungierte als Garantie für die materielle und rechtliche Integrität der gegründeten Gemeinschaft. Gleichzeitig konnte der im Bild vergegenwärtigte Schenkungsakt als *exemplum* für eine besonders wirkungsvolle Möglichkeit der Jenseitsfürsorge dienen und zu einer an die Besucher gerichteten Aufforderung zur *imitatio* werden. In dieser vielschichtigen Aussage war die Memorie zugleich auch eine öffentliche Selbstdarstellung des Konvents durch seine Gründer.

2.5. Anlässe für die Errichtung des Stifterdenkmals

Mit den Schlagwörtern „*Historische Gewissenhaftigkeit und Verehrung der Stifter*“ erschöpfen sich die Versuche, die Existenz des Stifterdenkmals kausal zu erklären.¹⁴⁷ Schon allein die Tatsache, daß das Denkmal als zusätzliches Bildwerk zum bestehenden Grabmal errichtet wurde, läßt vermuten, daß mit dieser kostspieligen Bestellung konkrete Absichten verfolgt wurden. Im folgenden soll versucht werden, Anlässe für die Errichtung der Memorie geltend zu machen. Da diesbezüglich jegliche Vorarbeiten fehlen,¹⁴⁸ muß die Betrachtung im Hinblick auf die historischen Voraussetzungen zunächst allgemeiner ausfallen. Als Ausgangspunkt der Überlegungen stellt sich die Frage, wie sich das Stift Cappenberg im 14. Jahrhundert präsentiert. In der äußeren Organisation des Gesamtordens nahm die Cappenberger Niederlassung auch noch im 14. Jahrhundert eine Vorrangstellung ein.¹⁴⁹ Aus der

¹⁴⁷ So H. Appuhn 1973, 158

¹⁴⁸ Eine umfassende und quellenkundlich fundierte Darstellung über die Stiftsgeschichte, die Organisation, Wirkungskreis und besonders die Entwicklung des Stifts im Mittelalter berücksichtigt, ist - trotz der guten Quellenlage - noch nicht geschrieben worden.

¹⁴⁹ Im 12. Jh. erhielt der Orden eine straffe Organisation. Neben dem Generalkapitel trat als eine Art Zwischeninstanz die Zirkarienverwaltung hinzu. Alle Ordenshäuser im Rheinland und in Westfalen faßte man zur Zirkarie Westfalen zusammen. Die vom Generalkapitel jährlich nominierten Zirkatoren fungierten innerhalb ihrer Zirkarie als Schlichtungsorgan in ordensinternen Streitfragen, als juristische Gewalt oblag ihnen die Entscheidung über Reformmaßnahmen und über die Regelung der Filiationsverhältnisse und der Vorsteherwahl. Zur Organisation des Gesamtordens und zum Zirkariensystem siehe besonders I. Ehlers-Kisseler 1997, 117-231. Vgl. L. Horstkötter 1984, 247-353 und F. W. Saal 1983, 19-34.

lückenhaften Überlieferung geht hervor, daß das Stift Cappenberg im 14. Jahrhundert fast ausschließlich den Visitator der westfälischen Zirkarie stellte, wengleich ein Wechsel unter den Stiftoberen möglich war. Das juristische Primat Cappenberg in der Zirkarienverwaltung endete jedoch mit dem ausklingenden 14. Jahrhundert.¹⁵⁰

Ein weiteres Zeichen der führenden Rolle Cappenberg manifestiert sich in dem Reichtum des Stifts. Im 14. Jahrhundert zählte die Prämonstratenserniederlassung zu den bestfundierte geistlichen Anstalten im Bistum Münster. Über welche Einnahmen Cappenberg verfügte, können wir aus der Abschätzung des jährlichen Einkommens aller Pfründe im Bistum Münster ersehen, die im Jahre 1313 unter Bischof Ludwig von Hessen vorgenommen wurde.¹⁵¹ Danach betrug das Einkommen Cappenberg 80 Mark, eine Summe, die nach den Einkünften des Domkapitels in diesem Register, das sich immerhin auf 183 Stellen bezieht, die höchste war und nur noch von dem Zisterzienserkloster Marienfeld erreicht wurde. Hinzu zurechnen sind die weitgehend in die Stiftskasse fließenden Einkünfte der dem Konvent inkorporierten Pfarreien, namentlich Werne und Ahlen, so daß man für Cappenberg noch zu einem beträchtlichen Teil die 38 Mark in Rechnung bringen muß, die für diese Pfarreien in dem Einkünfteverzeichnis angegeben sind.¹⁵²

Zweifellos hatte die Cappenberger Niederlassung das Glück, mit einem keineswegs geringen Besitz ins Leben getreten zu sein, doch befand sich der materielle Umfang des Stifts bis ins 14. Jahrhundert hinein in einem kaum unterbrochenen Wachstumsprozess. So ist auch für das 14. Jahrhundert ein steter materieller Zuwachs zu verzeichnen, der sich durch Kauf, Tausch, Schenkung und Stiftung niederschlägt.¹⁵³ Erst um 1400 hören die Neuerwerbungen im allgemeinen auf. Mit dem wachsenden Reichtum hatte für das Kloster eine den Ordensidealen stringent entgegengesetzte Entwicklung eingesetzt. Cappenberg entfaltete sich immer mehr zum reinen Adelskonvent, so sehr, daß trotz der Reformversuche durch den Orden selbst, die Adelsexklusivität zu einem bewußt gepflegten Charakteristikum der Cappenberger Prämonstratensergemeinschaft wurde. Johannes Ramackers kam in seiner Untersuchung zur ständischen Zusammensetzung des Konvents zu dem Ergebnis, daß der überwiegende Kontigent an Kanonikern dem ritterlichen Adel angehörte.¹⁵⁴ Die Quellen geben ferner Auskunft über die Aufnahmebedingungen eines potentiellen Kandidaten. Demnach mußten sich die Mitglieder durch eine vorgeschriebene

¹⁵⁰ In den Jahren 1210-1220, 1296-98, 1323, 1338, 1341, 1343-1347, 1396-1385 ist der Cappenberger Probst als Visitator der westfälischen Zirkarie belegt. Eine chronologische Auflistung der in den Quellen nachgewiesenen Zirkatoren bei F.W. Saal 1983, 21, und im Anhang bei I. Ehlers-Kisseler 1997, 565-566.

¹⁵¹ WUB 8, Nr. 794, 11. April 1313.

¹⁵² Wie Anm. 151.

¹⁵³ Übertragungen und Schenkungen an das Stift: WUB 8, 1302 (Nr. 48 und 140), 1304 (Nr. 186), 1309 (Nr. 524), 1313 (Nr. 832), 1318 (Nr. 1218), 1322 (Nr. 1532 und 1593), 1324 (Nr. 1709, 1777 und 1796), 1325 (Nr. 1837, 1859 und 1884). Neuerwerbungen durch Käufe: ebd., 1303 (Nr. 133 und 154), 1306 (Nr. 323 und 329), 1319 (Nr. 1368), 1322 (Nr. 1535), 1324 (Nr. 1732). Verkauf des Eigentums: ebd., 1318 (Nr. 1275 und 1276), 1319 (Nr. 1325). Erwerbungen durch Tausch: ebd., 1312 (Nr. 702 und 738), 1323 (Nr. 1650), 1324 (Nr. 1786 und 1796). Seelgerätstiftungen und Festlegung von Renten zwecks Memorien: ebd., 1302 (Nr. 66), 1305 (Nr. 270 und 302), 1318 (Nr. 1218), 1325 (Nr. 1882).

¹⁵⁴ J. Ramackers 1929, 214. Von den insgesamt 238 untersuchten Kanonikern entstammten 224 dem ritterbürtigen Landadel, 5 Stiftsherren gehörten dem hohen dynastischen Adel an, und weitere 5 waren zwar ritterbürtig, gehörten jedoch wegen des Fehlen eines landtagsfähigen Gutes nicht dem Rittertum an. Der Zustand der ständischen Exklusivität hatte sich bereits im frühen 13. Jh. durchgesetzt, so daß im 14. Jh. alle Kanonikerstellen ausschließlich dem Adel vorbehalten waren.

Ahnenprobe und die sogenannte Aufschwörung qualifizieren. Verlangt wurde der sechzehnfach gesicherte Adelsnachweis.¹⁵⁵ Daß die materielle und standesspezifische Exklusivität Cappenberg einander bedingten, liegt auf der Hand. Als bestfundierte geistliche Gemeinschaft der Diözese, mußte das Stift dem niederen, ritterschaftlichen Adel als willkommene Versorgungsstätte seiner meist nachgeborenen Söhne erscheinen. Die Aufnahmeurkunden belegen, daß jedem neu aufgenommenen Mitglied eine bestimmte Pfründe zugewiesen wurde.¹⁵⁶ Dafür, daß das Stift die lebenslängliche und scheinbar auch standesgemäße Versorgung eines adeligen Herrn übernahm, mußten wiederum der Eintretende und seine Angehörigen beträchtliche Leistungen in Geld oder Ländereien aufbringen, die auch im Fall des Austritts dem Stift verfallen waren. Die Summe, die im 14. Jahrhundert für den Eintritt in den Cappenberger Konvent entrichtet werden mußte, betrug 20 Mark, also ein Viertel des jährlichen Einkommens des Konventes.¹⁵⁷

Daß die Exklusivität Cappenberg negativ auf die Disziplin der Ordensideale, insbesondere auf die Einbehaltung des Armutsgelübde, abfärbte, bezeugen die Maßnahmen, die Papst Gregor IX. im Jahre 1232 ergreifen mußte. In Cappenberg war es einigen Kanonikern gelungen, sich durch Simonie die Aufnahme in den Konvent zu verschaffen. Außerdem hatte sich der Mißbrauch eingeschlichen, daß einzelne Stiftsherren beim Eintritt ihr Vermögen zurückbehielten, anstatt gemäß dem verpflichtenden Armutsgelübde auf persönlichen Besitz zu verzichten.¹⁵⁸ Ähnliche klosterinterne Misstände zeigen sich im frühen 14. Jahrhundert.¹⁵⁹ Daß die Abkehr von den Ordensidealen immer offenkundiger wurde, bezeugt die Entwicklung, die das Stift nahm. Im Jahre 1312 privilegierte Papst Clemens V. die Cappenberger Prämonstratenser, die ihnen nach Erbrecht oder einem sonstigen Rechtstitel zustehenden beweglichen und unbeweglichen Güter einzufordern, anzunehmen und zu behalten, als ob sie im weltlichen Stand geblieben wären.¹⁶⁰ Mit anderen Worten: Die Konventsmitglieder waren nun nicht mehr allein auf die Erträge ihrer Pfründe angewiesen, es war ihnen nun offiziell und entgegen den Ordensstatuten gestattet, zu ihrer persönlichen Nutznießung Einkünfte zu beziehen, sei es durch Kauf von Besitz, durch Erwerb einer Rente oder ähnlichen Einnahmequellen.

Neben diesen klosterinternen Zuständen mußte sich das Stift im 14. Jahrhundert immer wieder in Rechtsstreitigkeiten gegen von außen an das Kloster herangetragene Bedrängungen behaupten. Die ausgetragenen Machtkämpfe zwischen dem Adel und den Bischöfen um die Landeshoheit involvierten auch Cappenberg in die fehdevollen Unruhen. Das weitgehend bischofstreue Stift hatte vor allem unter den Übergriffen eines mächtigen und widerspenstigen Adels zuleiden.¹⁶¹ Durch das ganze 14.

¹⁵⁵ J. Ramackers 1929, 215-218. Die Quelle: St.A. Münster, Domänenregistratur F.52 N.6.

¹⁵⁶ J. Ramackers 1929, 223.

¹⁵⁷ St.A. Münster. Cappenberg-Dep. 596 u. 738.

¹⁵⁸ WUB 5, Nr. 379. Die Maßnahmen des Papstes besagen, daß mit den Simonisten gemäß den Bestimmungen des Laterankonzils verfahren werden soll und daß das Vermögen, welches einige Kanoniker einbehalten haben zum Nutzen des Stifts eingezogen werden soll.

¹⁵⁹ Der von 1307 an amtierende Probst Wennemar schien der ihm gestellten Aufgabe nicht mehr gewachsen zu sein, zumal unter seiner Leitung eine Reihe von Kanonikern das geistliche Gewand ablegten und das Stift verließen. 1308 wurde er vom Generalabt seines Amtes enthoben. WUB 8, Nr. 728.

¹⁶⁰ WUB 8, Nr. 765.

¹⁶¹ S. Schnieder 1949, 40 ff.

Jahrhundert lassen sich die Bemühungen der Cappenberg Pröbste beobachten, zum einen den erlittenen Schaden ersetzt zu bekommen, zum anderen neuen Schaden abzuwenden. Im September 1308 söhnten sich die Burgmänner zu Stromberg und der Ritter Otto von Senden mit dem Kloster Cappenberg aus und versprachen, dem Stift zur Wiedergutmachung des ihm zugefügten Schadens 55 Mark Denare zu zahlen.¹⁶² Ähnlichen Abmachungen, in denen die Schadensverursacher einen materielle Entschädigung leisteten, begegnen wir durch das ganze Jahrhundert.¹⁶³ War das Ausmaß der Gewaltanwendung besonders ausfallend, so wurde mit der Appellation an den Erzbischof reagiert und in einigen Fällen zum Mittel der Exkommunikation geschritten.¹⁶⁴ Um sich vor widerrechtlichen Angriffen in Zukunft zu schützen, verlieh Bischof Ludwig von Münster im Jahr 1322 dem Kloster Cappenberg das Recht, seine Besitzungen erneut zu befestigen.¹⁶⁵

Das Stifterdenkmal präsentiert sich vor diesem Hintergrund als Antwort auf die Entwicklung Cappenberg im 14. Jahrhundert. Ein singulärer Anlass kann allerdings nicht für die Errichtung des Denkmals festgemacht werden, vielmehr sind es miteinander verschränkte Umstände, die sich mit der Bestellung der Memorie in Verbindung bringen lassen. Ursprünglich asketischer Ort der *pauperes Christi* offenbart sich Cappenberg im 14. Jahrhundert als reiner Adelskonvent. Diese Exklusivität spiegelt sich deutlich in dem Stifterdenkmal wider. Der ständischen Absonderung des Konvents entsprechend, ist die persönliche Memoria der Gründer ausschließlich auf ihren sozialen Rang, auf ihre hochadelige Herkunft reduziert. Der repräsentative und höfische Charakter der Memorie läßt keinen Zweifel daran, daß zu dieser Zeit in Cappenberg das Ideal der Armut außer Sichtweite geraten war. Die Möglichkeit einer solchen ausschließlichen Beschränkung auf Angehörige adliger Kreise lag in den besonderen materiellen Verhältnissen des Stifts begründet, das mit seinem Reichtum so Manchem den Eintritt als besonders verlockendes Ziel erscheinen lassen konnte. Insbesondere der niedere, ritterschaftliche Adel hielt Cappenberg als Versorgungsanstalt seiner meist nachgeborenen Söhne geeignet, zumal hier die Mitglieder privilegiert waren, sich neben der lebenslänglichen Versorgung durch persönliche Einkünfte zu bereichern. Das Stifterdenkmal richtete sich an jenen zeitgenössischen Personenkreis, der durch hohe Geburt und entsprechende Leistungen das Vorrecht genoß, von den klosterinternen Zuständen zu profitieren. Als instruierendes Medium konnte die Memorie einen potentiellen Kandidaten über die Anfänge des Klosters belehren und mit dem Hinweis auf das Alter ein historisches Bewußtsein über die Bedeutung der Institution vermitteln. Man möchte fast so weit gehen, das Denkmal als Werbefeldzug neuer Mitglieder zu bewerten, zumindest sollte es unmißverständlich auch als *exemplum* für gewünschte Verhaltensweisen zur Nachahmung in stifterischer Tätigkeit auffordern. Indem der Adel

¹⁶² WUB 8, Nr. 478.

¹⁶³ Im Mai 1319 verzeiht das Stift gegen 7 Mark Denare die Gewalttätigkeiten des Ritters Johannes Bolte. Im September 1322 erhält das Kloster von dem Herrn von Rechede umfangreiche Besitzungen als Wiedergutmachungsleistung. WUB 8, Nr. 1333 und Nr. 1593.

¹⁶⁴ So war Rutger von Mecheln wegen seiner Widersetzlichkeit, die er in Rechtsstreitigkeiten mit Cappenberg erwiesen hatte, zweimal mit der Exkommunikation belegt worden. WUB 7, Nr. 1944 und 1950. Gegen die Gewalttätigkeit der Brüder Crampe mußte der Kölner Erzbischof einschreiten, gegen die des Edelherren Statius von Hövel sogar der Papst. S. Schnieder 1949, 41.

¹⁶⁵ WUB 8, Nr. 1543.

auf das Beispiel der Gründer verpflichtet wurde, konnten überdies die horrenten Aufnahmebedingungen in das Stift rechtfertigt werden. Daß ein neuer Kandidat nicht unwillkommen war, zumindest nicht für die Klosterkasse, verdeutlicht das abverlangte Eintrittsgeld, welches sich mindestens auf ein Viertel des jährlichen Einkommens des Stifts berechnete. Auch ist davon auszugehen, daß der persönliche Reichtum, der ja seit 1312 gestattet war, nach dem Tod eines Konventsmitglied an das Kloster fiel. Tatsächlich scheint der Konvent in dieser Zeit verstärkt die Aufnahme neuer Mitglieder forciert zu haben, denn 1347 erließ der Generalabt eine Verordnung, nach der es den Vorstehern der westfälischen Klöster untersagt war, in der Folgezeit weitere Chorherren aufzunehmen.¹⁶⁶

Auch für die dem Denkmal zugesprochene rechtssichernde Funktion lassen sich Belege aus dem ortsgebundenen Kontext anführen. Als Anlass für die rechtspostulierende Aussage können die von außen an das Kloster herangetragenen Bedrängungen und Schadenszufügungen geltend gemacht werden. Auf die widerrechtlichen Angriffe des Adels, die eine Entfremdung des Klosterbesitzes darstellten, reagierte der Konvent mit der Verankerung der Gründungstradition. Als bildlicher Beweis für die Rechtsgültigkeit der Gründung demonstriert das Stifterdenkmal den Anspruch auf die Unantastbarkeit der Gründung. In Krisenzeiten, und das 14. Jahrhundert stellt in Anbetracht der Rechtsstreitigkeiten eine solche dar, konnte das Stifterdenkmal folglich dazu eingesetzt werden, altverbürgte Rechte und Freiheiten des Konvents zu postulieren.

Die Errichtung des Denkmals muß überdies im erweiterten Rahmen der baulichen Maßnahmen gesehen werden, die das ganze Jahrhundert hindurch zur repräsentativen Erneuerung der Klosteranlage ergriffen wurden.¹⁶⁷ Die besondere Aufmerksamkeit des Probstes Ludwig (1321-1339) galt der Ausschmückung des Stifts. Unter der Prälatur Adolfs von Recke (1369-1385) entstanden zahlreiche Kapellenbauten auf den Höfen des Klosters. Auch ist ihm anscheinend der Plan zu den aufwendigen Umbaumaßnahmen der Stiftskirche zu verdanken, denn er gab nach seinem Amtsabtritt im September 1387 ein Darlehen von dreißig Gulden für die Arbeiten an der Kirche. Unter seinem Nachfolger Eberhard von Frydag ist mit dem aufwendigen Umbau der Kirche begonnen worden.¹⁶⁸ Voraussetzung für diese Aktivitäten, die der Ausbesserung der Klosteranlage und der Verschönerung der Klosterkirche dienten, war eine gesättigte finanzielle Rücklage, die aus der Exklusivität des Konvents resultierte. Das Stifterdenkmal reiht sich folglich als Bestandteil in ein übergeordnetes Konzept, welches die Ästhetisierung der Klosteranlage betraf.

Die Quellen geben keine unmittelbaren Hinweise auf den Zeitpunkt der Errichtung. Ein Anhaltspunkt, der eine zeitliche Fixierung erlaubt, liefert das aus dem Jahre 1329 tradierte Konventssiegel. Auf den ikonographisch wie auch motivisch engen Zusammenhang zwischen der Siegeldarstellung und der Memorie wurde bereits hingewiesen. Neben der analogen anatomischen Konzeption der Stifterfiguren, der ein ikonographischer Aussagewert zugrunde liegt, steht auch die idealisierte Architektur des Kirchenmodells in einem offensichtlichen Abhängigkeitsverhältnis. Mit dem

¹⁶⁶ UB Steinfeld Nr. 275.

¹⁶⁷ Die ersten Nachrichten über einen Klosterausbau fallen in das späte 13. Jh. Unter der Leitung des Probstes Johannes von Cule (1301-1307) wurde das Kloster um umfangreiche Neubauten erweitert. S. Schnieder 1949, 66-69.

¹⁶⁸ S. Schnieder 1949, 66-69. Zur Baugeschichte der Klosteranlage: H. Busen 1941, 19-26.

Stifterdenkmal ist schließlich noch die zwischen 1315 und 1330 datierte Cappenberger Sitzmadonna mit Christuskind (Abb. 59) in Verbindung zu bringen, die noch im letzten Jahrhundert über dem Denkmal der beiden Stifter angebracht war. Auf den stilistisch engen Zusammenhang zwischen der 55 cm hohen Kalksandsteinfigur und dem Stifterdenkmal ist seit Richard Hamann öfters hingewiesen worden.¹⁶⁹ Die Bearbeitung der Figur könnte dafür sprechen, daß sie von Anbeginn über dem Stifterdenkmal aufgestellt und mit diesem als einheitliches Programm konzipiert war.¹⁷⁰ Der Sockel ist in der Vorderansicht dreiseitig polygonal ausgebildet, in der Rückenansicht jedoch als Anbringungsfläche abgearbeitet. Die Figur hingegen ist vollplastisch und verstärkt auf Seitenansicht, die durch die Körperdrehung betont wird, ausgearbeitet. In ikonographischer Hinsicht würde die Zuordnung der Muttergottes zu dem Denkmal das von den Siegeln bekannte Bildprogramm um die wesentliche Figur des Empfängers der Stiftung vervollständigen.

Der Zusammenhang dieser Bildwerke untereinander und besonders der ikonographische und motivische Konnex zwischen Siegel und Memorie spricht für eine Datierung des Stifterdenkmals in die späten zwanziger beziehungsweise frühen dreißiger Jahre. Damit fällt die Errichtung des Stifterdenkmals in die Amtszeit des Probstes Ludwig (1321-1339), der nicht nur in wirtschaftlicher Hinsicht zum konstanten Aufschwung des Stifts beitrug.¹⁷¹ Was über ihn in Erfahrung zu bringen ist, erhärtet die Vermutung, in ihm auch den Auftraggeber der Memorie zu sehen. Den überlieferten Nachrichten zufolge galt seine besondere Sorge der Ausschmückung der Stiftskirche und der Bereicherung ihrer Ausstattung, wofür ihm der Stiftsherr und Prior Johannes von Elsene reiche Mittel zur Verfügung stellte.¹⁷² Um welche Ausstattungsgegenstände es sich im einzelnen handelt, ist nicht überliefert. Überliefert ist nur, daß er ein Missale in kostbarer Ausführung anfertigen ließ und auch die dem Stift inkorporierten Pfarrkirchen reich bedachte.¹⁷³ Das Stifterdenkmal, das neue Konventssiegel und vermutlich auch die Muttergottesfigur müssen im Rahmen der Aktivitäten gesehen werden, mit denen sich dieser Amtsinhaber für die repräsentative Ausschmückung des ihm anvertrauten Klosters einsetzte.

Die Einbindung der Memorie in ihren historischen Bezugsrahmen zeigte, daß sich die Existenz des Denkmals nicht nur mit den Repräsentationsbedürfnissen des Konvents unter einem offenbar fähigen Amtsinhaber erklären läßt. Als Anlässe für die Errichtung der Memorie ließen sich zum einen die konventsinternen exklusiven Zustände, d.h. die ständische Absonderung und der materielle Wohlstand Cappenbergs, zum anderen die von außen an das Kloster herangetragenen Bedrängungen und Rechtsstreitigkeiten

¹⁶⁹ R. Hamann 1926 und 1929, 145 f.

¹⁷⁰ Über den ursprünglichen Aufstellungsort der Madonnenfigur ist nichts bekannt.

¹⁷¹ Unter Probst Ludwig sind die meisten Neuerwerbungen und Ankäufe des Konvents zu verzeichnen. Vgl. WUB 8, 1322 (Nr. 1532, 1535, 1593), 1323 (Nr. 1650), 1324 (Nr. 1709, 1732, 1777, 1796), 1325 (Nr. 1837, 1859, 1884). Auch erwirkte er einige wichtige Privilegienbestätigungen. Bischof Ludwig von Münster verlieh ihm das Recht, das Stift und alle seine Besitzungen befestigen zu lassen. WUB 8, 1322 (Nr. 1543). Unter ihm erkannte Schara erneut Cappenberg als Mutterkirche an. D. v. Steinen 1741, 153. Papst Johann XXII. bestätigte 1332 dem Probst das 1318 verliehene Patronatsrecht über die Pfarrkirchen Methler und Courl. St.A. Münster, Capp. Nr. 55. Erzbischof Walram von Köln bestätigte dem Kloster das Recht, die unter seinem Patronat stehenden Kirchen durch eigene Kanoniker verwalten zu lassen. Pf.A. Capp. Nr. 261. Vgl. S. Schnieder 1949, 68.

¹⁷² Synopt. Elench. fol. 28.

¹⁷³ Ebd. Vgl. S. Schnieder 1949, 68.

geltend machen. Die mit der Auftragsvergabe verfolgten Absichten spiegeln sich in der rechtssichernden, repräsentativen und auch werbenden Funktion des Denkmals wieder. Die liturgische Memorialfunktion mußte in dieser Betrachtung außen vor gelassen werden, denn die Quellen geben keinen Hinweis auf die mit dem Grab, dem Grabmal und der Stiftermemorie in Verbindung stehenden liturgischen Handlungen der Prämonstratenser. Doch bekräftigt nicht dieser Sachverhalt und die Tatsache, daß aus dem 14. Jahrhundert lediglich fünf Memorialstiftungen überliefert sind, daß die seelsorgerische Tätigkeit der Cappenberger bereits zu dieser Zeit in den Hintergrund getreten war, verdrängt durch eine standesgemäße Lebensweise? Aus den späteren Visitationsakten geht jedenfalls deutlich hervor, daß die eigentliche Aufgabe des Ordens, die Pflege der Seelsorge, in Cappenberg schweren Schiffbruch erlitt.¹⁷⁴ Gerade das Fehlen von liturgischen Nachrichten einerseits und der Verzicht von liturgischen Inhalten im Memorialbild andererseits bezeugt, daß die Bedeutung des Stifterdenkmals vordergründig im repräsentativen Sinne liegt. Die dem Denkmal zugesprochenen Funktionen müssen als konkrete zeitgenössische Nachrichten erkannt werden. Mittels der senkrechten Aufstellung wurden diese Nachrichten einem klosterinternen wie - externen Personenkreis gleichermaßen öffentlich zugänglich und lesbar gemacht.

¹⁷⁴ Zu den Visitationsakten des 16. und 17. Jahrhunderts siehe: J. Ramackers 1929, 228-233 und besonders F. Schöne 1913, 105-208. Über die Cappenberger Zustände im 16. und 17. Jh. ist Schöne in seiner Auswertung der Akten zu folgendem Ergebnis gekommen: „*Ein weltliches, üppiges Leben hatte in dem Kloster Platz gegriffen. Genussucht und Schwelgerei waren an der Tagesordnung. Selbst der Gottesdienst wurde in den dem Kloster inkorporierten Pfarreien vernachlässigt. Alle wissenschaftliche Tätigkeit war erloschen, ja die ärgste Unwissenheit selbst in den Lehren des Christentums hatte Platz gegriffen.*“ Ebd., 113.

3. Bielefeld: Die Familientumba der Ravensberger

In der Neustädter Marienkirche zu Bielefeld vereinigt sich im Grabbild der Stifterfamilie das Gedächtnis an Graf Otto III. von Ravensberg (+1305/06), seine Gemahlin Hedwig zur Lippe (+1320) und an ihren Sohn (Abb. 63).¹

Der heutige Aufstellungsort der Sandsteintumba an der Nordwand des Chores geht auf die umfangreiche Renovierungskampagne des 19. Jahrhunderts zurück. Infolge der Auflösung des Marienstifts am 17. Dezember 1810 und der Umnutzung der Stiftskirche zur evangelischen Gemeindekirche erfolgten 1840/41 umfangreiche Baumaßnahmen zur Erhaltung der Substanz wie auch zur Um- und Neugestaltung des Kircheninneren. Letztere betrafen insbesondere die Vereinheitlichung des Raumgefüges (Abb. 61). Als Ergebnis früher preußischer Kirchenrestaurierung präsentieren sich heute bedeutende Ausstattungsstücke aus der mittelalterlichen Zeit des Kanonikerstifts in einem neuen Funktionszusammenhang.² Den Zustand des Kircheninneren vor der Überformung dokumentiert ein maßstabgerechter Grundrißplan (Abb. 60), „aufgemessen und gezeichnet durch den Bauconducteur Fried. Schwabedissen im Jahre 1827.“³ Anhand des Schwabedissen-Plans, der das älteste graphische Dokument über das Innere darstellt, haben wir die Möglichkeit, die ursprüngliche Aufstellung der Stiftertumba zu orten. Demnach befand sie sich freistehend in der Mitte des Hochchores, im ersten Chorjoch. Diese Lokalisierung deckt sich mit Wolf Ernst Alemans Nachrichten in seinen *Collectanea Ravensbergensia*, denen er eine in grau lavierte Zeichnung der Deckplatte der Tumba zugefügt hatte: „auf dem chor ist gleichfalls ein solches Steinern Monumentum aber mit keiner Umschrift und sagt der E Cellarius Consbruch es weren die fundatores, als graff Otto und desselben gemahl Hadewigis.“⁴

Der über Jahrhunderte respektierte Ort des Fundatorengedächtnisses wurde nach Abriss des alten Chorgestühls zugunsten einer neuen Bestuhlung aufgegeben. Mit der Versetzung der Tumba an die nördliche Seitenmauer des Chores ging die Gliederung der in die Chorwand eingelassenen Langseite verloren (Abb. 64).⁵ 1967-68 wurden abgestoßene Teile an den Bildwerken ergänzt, Reste einer farblichen Fassung mit Teilvergoldung aufgedeckt und ein dunkelgrüner Farbanstrich freigelegt und ergänzt.⁶

¹ Da Inschriften fehlen, bleibt die Identifizierung des Kindes hypothetisch.

² Die Vorgänge bis zur Auflösung des Stifts sind eingehend von J. Altenberend 1993, 165-197, dargelegt worden. Zur Renovierung siehe die kritische Stellungnahme des seit 1875 amtierenden Pfarrers Th. Jordan, 1882 (1903), 15 ff. Der relevanteste Eingriff in das Raumensemble war der Abbruch des Lettners. Als weitere Maßnahmen, die die Renovierung als ein Werk fundamentaler Neugestaltung einstufen, sind stichwortartig zu nennen: Erneuerung des Fußbodens, Neueinrichtung von Emporen, Versetzung der Grabmäler, Neubau einer Orgel, Aufbau des Marienaltars mit der Figurengruppe des ehemaligen Lettners. A. Menzel 1993, 197-212.

³ Einzusehen im Archiv der Neustädter Marienkirche. Zur Zeit des Aufmaßes war das Kirchenschiff bereits von „katholischen“ Spuren weitgehend gereinigt, so daß die ursprünglich 23 Altäre leider nicht in ihrer Aufstellung wiedergegeben sind. Sie wurden spätestens 1817 veräußert. A. Menzel 1993, 201, Anm. 13.

⁴ W.E. Aleman 1691-1730, *Collectanea Ravenbergensia*, 10 Bde., Std.A. Bielefeld. Hier Bd. 3, S. 1688 ff.

⁵ Die Seitenwand der Tumba wurde abgearbeitet, was deutlich an den an die Chorwand anschließenden Schmalseiten erkennbar ist.

⁶ Siehe den Arbeitsbericht zur Restaurierung von H. Hesse, Wellingholzhausen 1969. Der in dem Bericht als „historisch“ bezeichnete dunkelgrüne Anstrich dürfte - wie H.P. Hilger 1993 bereits bemerkte - frühestens nach der Versetzung der Tumba im 19. Jh. aufgebracht worden sein, da er die aus der Demontage resultierenden Beschädigungen überzieht.

Der folgenden Untersuchung zur Familientumba der Ravensberger soll der Vermerk des ersten, zwischen 1819 und 1844 aufgelisteten, westfälischen Denkmäler-Inventars vorangestellt werden: *„a. das Grabmal des Grafen Otto von Ravensberg. des 5ten Ravensbergischen Grafen in Meinders Series Comita R: und seiner Gemahlin Hedwig von der Lippe. Derselbe hatte kurz vor seinem Ableben den 14ten July 1293 das Marien-Capitel „pro remedio animarum nostrarum“ fundirt, und der Collegiat-Kirche für das Collegium Canonicorum, das ausgezeichnet schöne und große Chor, auf welchem das Grabmal errichtet und außerdem niemand beerdigt worden, erbauen lassen. Das in Granit (sic!) gehauene Monument selbst, welches die Bildnisse des Grafen mit Schild und Schwert geziert, die gefalteten Hände zum Gebet erhebend, und das der Gräfin, einen Rosenkranz haltend, nebeneinander ruhend, darstellt, hat sich wohl erhalten, und bleibt ein merkwürdiges Denkmal jener Zeit. Inschriften und Jahreszahlen finden sich nicht auf demselben. Für die bessere Aufbewahrung und Erhaltung dieses Monuments kann nichts weiter geschehen, da die Geistlichen solches als ein der Kirche theures Vermächtnis betrachten, und für die unbeschädigte Erhaltung sorgen.“*⁷

3.1. Die Ravensberger Grafen und die Fundatio des Kanonikerstifts *ad sanctam Mariam*

Stadt, Burg und Stift stellen jene Institutionen dar, die das mittelalterliche „Bielefelde“ zum Kristallisationspunkt der Ravensberger Landesherrschaft machten.⁸ Getragen von der Initiative dreier Generationen, wurden sie im Laufe von nicht mehr als einem halben Jahrhundert ins Leben gerufen. Die kirchliche Selbstständigkeit der im Jahr 1214 von Graf Hermann IV. gegründeten Stadt ist in einer Urkunde von 1236 besiegelt.⁹ Zunächst fungierte eine *capella* als Gotteshaus, diese wurde jedoch alsbald durch den Bau der großen Nikolaikirche verdrängt.¹⁰ Auf Grund und Boden der Grafen von Ravensberg errichtet war sie deren Eigenkirche. Vermutlich unter Graf Ludwig von Ravensberg, dem Sohn des Stadtgründers, wurde um die Mitte des Jahrhunderts oberhalb der Stadt mit dem Bau der Burg Sparrenberg begonnen. Zwischen Altstadt und Herrschaftssitz entstand die Neustadt Bielefeld, erstmals 1293 als *oppidum novum* tradiert.¹¹ Bereits im Jahre 1292 läßt sich eine den Heiligen Maria und Georg geweihte Pfarrkirche in der Neustadt quellenkundlich belegen.¹² Als Otto III. als Graf von Ravensberg (1246-1305/6) in der Regentschaft seines Vaters Ludwig folgte, waren mit dem systematischen Auf- und Ausbau des Ravensberger Herrschaftskerns nicht nur die

⁷ Zitiert nach L. Schreiner 1968, 66.

⁸ Eine umfassende Darstellung der Grafschaft Ravensberg und ihrer Landesherrn steht noch aus. Die Vorfahren der Ravensberger stammten vermutlich aus Norddeutschland, aus der Gegend um Vechta. In Westfalen faßten sie dadurch Fuß, daß sie von den Paderborner Bischöfen gräfliche Rechte erlangten. J. Wibbing 1993, 21. Zu den Ravensberger Grafen vgl. weiterhin W. Fricke (1887) 1975. - R. Vogelsang (1980) 1989, 93-96. - G. Engel 1985, 5-27. Die Geschichte der mittelalterlichen Stadtentwicklung Bielefelds hingegen ist gut erforscht. Vgl. zu den folgenden Ausführungen: G. Engel 1952, 195-236. - R. Vogelsang (1980) 1989, 37-40, 67 ff.

⁹ BUB 1937, Nr. 15.

¹⁰ Der Baubeginn wie auch die Baugeschichte der Nikolaikirche liegen im Dunkeln. Der heutige, 1944 zerstörte Hallenbau kann aus stilgeschichtlichen Gründen frühestens zwischen 1330 und 1340 entstanden sein. Engel 1952, 233 f.

¹¹ BUB 1937, Nr. 70.

¹² BUB 1937, Nr. 69 und 70. Aufgrund fehlender Quellen kann auch hier weder Baubeginn noch Bauherr mit Sicherheit festgemacht werden.

topographischen Voraussetzungen, sondern auch die landesherrlich geeigneten Rahmenbedingungen geschaffen, unter denen er zusammen mit seiner Gemahlin Hedwig zur Lippe am 14. Juli 1293 an der Neustädter Pfarrkirche ein Stift für Kanoniker gründen konnte.

Der Stiftungsvorgang läßt sich in seinen einzelnen Phasen sehr gut nachzeichnen. Eine erste Urkunde, die die beabsichtigte Stiftung erwähnt, datiert vom 3. Dezember 1292.¹³

Der Paderborner Bischof Otto von Rietberg, Aussteller der Urkunde, erlaubt mit Zustimmung des Domkapitels die Gründung eines Kanonikerstifts zur Ehren Gottes und der Jungfrau Maria. Das zu errichtende Kapitel, die *conventualis ecclesia*, soll dieselbe kanonische Freiheit genießen wie die anderen Kapitelskirchen der Diözese Paderborn.

In dem Dokument heißt es ferner, daß Graf Otto von Ravensberg und seine Gemahlin bereits öfter und mit großem Herzenverlangen seine Unterstützung erbeten hätten.¹⁴

Fünf Monate später, am 6. Mai 1293, besiegelt der Paderborner Bischof erneut das Vorhaben, welches nun seine konkrete Benennung erfährt. Demnach beabsichtigt Graf Otto III., an der bestehenden Pfarrkirche der Neustadt ein Kollegiatstift mit Säkularkanonikern zu gründen und dieses mit seinem Besitz auszustatten.¹⁵ In dieser Urkunde sind erstmals detaillierte Angaben zum Inhalt und zur rechtlichen Regelung der Stiftung festgelegt. Die neue Kollegiatkirche soll mit Einkünften und Pfründen aus der Alt- und Neustädter Kirche dotiert werden. Das Patronatsrecht erhält der Graf von Ravensberg, mit der Bestimmung, daß es nach seinem Tod an dessen Erben übergeht. Die Anzahl der aufzunehmenden Stiftsherren wird auf zwölf oder mehr festgelegt. Die Kanoniker sollen alle beweglichen und unbeweglichen Güter frei und „immun“, also frei von Abgaben und Pflichten der Stadt, besitzen, und die Einnahmen sollen künftig in gleichen Teilen auf die einzelnen Kanonikerstellen entfallen. Das Stift erhält das Recht der freien Wahl seines Dekans. Dem Diözesanbischof verbleibt jedoch das Bestätigungsrecht sowie die Verleihung der Seelsorge, der *cura animarum*, die mit Gründung des Stiftes von dem bisherigen Pfarrer auf den Dekan übergeht.

Am 14. Juli 1293 wurde die Neustädter Pfarrkirche durch den Stiftungsakt des Grafenpaares zur Stiftskirche erhoben und mit einem Kanonikerkapitel verbunden. Die Stiftungsurkunde¹⁶ enthält neben den bereits am 6. Mai fixierten Bestimmungen weitere, den rechtlichen Status der Gründung und die innere Struktur der Gemeinschaft betreffende Einzelheiten. Zur Erstaussstattung stifteten Otto und Hedwig zwölf Pfründe, und zwar jeweils vier für Priester, Diakone und Subdiakone. Als Anlaß ihrer Stiftung nennt das Grafenpaar die Sorge um ihr Seelenheil, „*pro remedio animarum nostrarum*“, mit dem Zusatz: „*Bone rei operam dare et presentis vite habere subsidium et eterne retributionis premium cernitur expectare.*“¹⁷

¹³ BUB 1937, Nr. 69.

¹⁴ Offenbar bestanden verwandtschaftliche Beziehungen zwischen dem Bischof und dem Grafenpaar, denn Otto von Rietberg bezeichnet in dieser Urkunde Graf Otto als Schwager (*gener*), Gräfin Hedwig als Blutsverwandte (*consanguinea*). G. Engel 1985, RR, Nr. 821, Bemerkung.

¹⁵ „...quod, ut religio et divini cultus numinis augeatur, in novo opido Bilevelde domini sui, districtus nostre dyocesis, collegiatam ecclesiam canonicorum secularium de parochiali ecclesia eiusdem novi opidi fundare et eandem suis rebus dotare...“. BUB 1937, Nr. 70. Vollständig übersetzt in: J. Altenberend (Hg.) 1993, 13, 15.

¹⁶ BUB 1937, Nr. 72. Veröffentlicht und übersetzt in: J. Altenberend 1993 (Hg.), 17, 19.

¹⁷ „Das Werk einer guten Sache zu tun, wird sowohl als Hilfe für das gegenwärtige Leben wie als Preis für ewige Belohnung angesehen.“

Zwei, die Stiftung betreffende Fragen bleiben offen. Die Stiftungsurkunde macht über die besitzrechtliche Erstausrüstung des Stifts keine Angaben. In der Urkunde ist allerdings vermerkt, daß das Kapitel bereits mit Stadt- und Landgütern dotiert ist. Man kann also davon ausgehen, daß die Lebensfähigkeit des Stifts durch entsprechende Besitztümer sichergestellt war. Möglicherweise ist eine gesonderte, jedoch nicht tradierte Aufzeichnung über den Besitzumfang erfolgt. Die zweite Frage betrifft die ursprüngliche Konzeption der Marienkirche. Neben dem Fakt, daß die Quellen über die Anfänge von St. Marien schweigen, steht eine Aufarbeitung der Baugeschichte noch aus.¹⁸ In der Gründungsurkunde wird sie ausdrücklich als Pfarrkirche bezeichnet, weshalb sie als solche bereits vor dem Jahr 1293 existiert haben muß. Es handelt sich um eine 52 Meter lange, dreischiffige Hallenkirche auf kreuzförmigem Grundriß mit einem über drei Joche gewölbtem Chor. Aufgrund der großen Ausmaße der Kirche und besonders der des Chorbereichs vertritt Gustav Engel die These, daß sie von Anbeginn als Stiftskirche konzipiert war und von Graf Otto III. erbaut wurde.¹⁹ Die ältere Forschung hingegen ist der Ansicht, die Fundatoren hätten unmittelbar nach 1293 den Umbau der Pfarrkirche und die Erweiterung des Chorbereichs veranlaßt.²⁰ Von anderer Seite wurde ein möglicher Ausbau zur Stiftskirche in Zusammenhang mit einem Brand der Gebäude im Jahre 1320 gestellt.²¹

Engels These könnte mit folgenden Argumenten an Überzeugung gewinnen: Die Tatsache, daß die erste urkundliche Erwähnung der Kirche in unmittelbarem Zusammenhang mit der Stiftsgründung erfolgt, deutet darauf hin, daß ihre Anfänge nicht allzuweit zurückliegen. Da Otto III. Grund und Boden bereitstellte und das Patronatsrecht ausübte ist in ihm der *fundator* der Neustädter Marienkirche zu sehen, was ihre ursprüngliche Konzeption als Stiftskirche bekräftigt. Aus der Bischofsurkunde vom Dezember 1292 geht außerdem deutlich hervor, daß sich das Grafenpaar bereits längere Zeit um die Sicherung ihres Stiftungsvorhabens bemühte. Dies nimmt kein Wunder. Der Prozeß einer Kloster- oder Stiftsgründung konnte sich aufgrund der notwendigen Handlungen und des materiellen Umfangs über Jahre, wenn nicht Jahrzehnte hinziehen.²² Wenn St. Marien zunächst als Pfarrkirche genutzt und erst später mit einem Kanonikerkapitel verbunden wurde, dann liegt der Grund in der Größe des Projektes.

Die Existenz eines Stifts wie St. Marien konnte auf Dauer nur bestehen, wenn ausreichend Grundbesitz und Einkünfte zur Disposition standen. Die Lebensfähigkeit des Kanonikerstifts ist wohl anfangs angezweifelt worden, denn die Herforder Äbtissin fügte ihrer 1295 besiegelten Übertragung eines Hofes an das Bielefelder Kapitel die Vorbehaltsklausel hinzu, daß im Fall der Auflösung des Stifts der besagte Hof wieder an

¹⁸ Die einzige monographische Behandlung stellt das Heft 282 aus der Reihe „Große Baudenkmäler“ von H.G. Gmelin dar. 1967 wurde eine kleine Grabung unternommen, die jedoch für einen Vorgängerbau keine sicheren Anhaltspunkte ergeben hat.

¹⁹ G. Engel 1952, 195, 236.

²⁰ So vor allem H.W. Schubart 1835, 151, und J.H. Scherr 1841, 12. Scherr, ebd., erwähnt sogar, daß nach urkundlichen Nachrichten im Jahr 1293 die Pfarrkirche umgebaut und der Chor errichtet wurde. Allerdings sind diese Nachrichten heute verloren. Aus der jüngeren Literatur vertritt R. Vogelsang 1989, 71, diese These.

²¹ In Anschluß an L.v. Ledebur 1934, 122, auch J. Wibbing 1993, 26. Bei dem Brand anno 1320 wurden die Stiftsgebäude zerstört. Für den Wiederaufbau wurde den Spendern ein Ablass zugesichert.

²² Siehe hierzu C. Sauer 1993, 29 f.

die Abtei Herford zurückfällt.²³ Derartige Befürchtungen trafen nicht ein. Wie zahlreiche Urkunden aus den folgenden Jahren belegen, avancierte das Stift durch Kauf, Tausch und Schenkung zu einem kapitalkräftigen Unternehmen.²⁴ Das Gründerpaar selbst trug in den ersten Jahren des Bestehens ihrer *fundatio* durch materielle Zugeständnisse wesentlich dazu bei, daß sich das Kanonikerstift zu einer kleinen, aber gut funktionierenden Grundherrschaft ausbildete.²⁵ Mit ihrer keineswegs zu gering veranschlagenden Stiftung von zwölf Priesterstellen legten sie das Fundament für eine leistungsfähige Gebetsgemeinschaft, denn laut Urkunde vom 6. Mai war ihre Gründung mit der Absicht verbunden, „*ut religio et divini cultus numinis augeatur.*“²⁶

Neben dem Bestreben, die religiöse Praxis in ihrer Landesherrschaft zu fördern, betrachteten Otto und Hedwig die Gründung als Ausdruck ihres Strebens nach gottgefälligen Werken, die ihnen beim Jüngsten Gericht „*pro remedio animarum nostrarum*“ angerechnet werden. Das Bewußtsein, durch fromme Werke das Heil der Seele zu erlangen, muß als *das* Motiv der Stiftsgründung angesehen werden. An den Stiftungszweck war zugleich die Vorstellung von der Fürbitte als Gegengabe geknüpft, die als spirituelle Leistung mit der materiellen vertauschbar war und über den Tod hinaus ihre Gültigkeit behielt.²⁷ Dem Fundator waren nach Gewohnheitsrecht extensive liturgische Handlungen vorbehalten, deren langwährende Durchführung seinen Begräbnisplatz in der Gründung garantierte.²⁸ Mit der Stiftsgründung, die als besonders wirkungsvolle Art der Jenseitsfürsorge angesehen werden muß, konnten sich die Ravensberger Fundatoren im Hinblick auf ihren Tod einer würdigen Memorialstätte und einer kompetenten, für sie bittenden geistlichen Gemeinschaft sicher sein.

Die Stiftsgründung ist darüber hinaus im Zusammenhang mit dem Ausbau der Landesherrschaft zu sehen. Mit der Gründung Bielefelds und dem Bau der Sparrenburg hatten die Ravensberger ein gefestigtes Zentrum ihrer Herrschaft geschaffen und das Fundament für ein dauerndes Kennzeichen ihrer Zusammengehörigkeit gelegt. Der im frühen 13. Jahrhundert begonnene Kristallisationsprozess fand durch die Errichtung eines zentralen geistlichen Instituts seinen ideologischen und zugleich landesherrlichen Abschluß. Der Konvent bildete den seelsorgerischen Rückhalt und den Mittelpunkt des religiösen Lebens der Gründerfamilie. Aufgrund des besiegelten Patronatsrechts war

²³ BUB 1937, Nr. 82.

²⁴ Eine Auflistung der tradierten Rechtsgeschäfte macht an dieser Stelle wenig Sinn. Trotz der guten Quellenlage, siehe RR 1985, ist eine Gesamtdarstellung der Besitzverhältnisse des Stifts noch nicht geschrieben worden.

²⁵ Die Erstausrüstung der Gründung durch den Grafen muß recht groß gewesen sein, denn 1293 konnte das Stift von Otto III. bereits einen großen Zehnten zu Werther erwerben. Das Objekt war so umfangreich, daß sich die gräfliche Familie zum Einlager nach Osnabrück verpflichtete, falls das gräfliche Versprechen, den Zehnten innerhalb der nächsten beiden Jahre lastenfrei zu machen, nicht erfüllt würde. RR 1985, Nr. 828. 1294 verspricht das Grafenpaar, dafür zu sorgen, daß Dechant und Kapitel ein Siegel erhalten. Ebd., Nr. 835. Weitere Schenkungen von Zehnten und Besitz durch Otto und/oder Hedwig: Ebd., Nr. 866 (1298), Nr. 869 (1299), Nr. 990 (1313), Nr. 1002 (1314).

²⁶ „...*damit Religionsausübung und Gottesdienst vermehrt werden.*“ BUB 1937, Nr. 70.

²⁷ Zu diesem Thema ist insbesondere in den 1980er Jahren eine umfangreiche Literatur entstanden, die hier nicht rezipiert werden kann. Besonders die ‚Freiburger Schule‘ hat vielseitig fundierte Erkenntnisse erarbeitet. Aus der Vielzahl der Publikationen seien nur der von Karl Schmid und Joachim Wollasch 1984 herausgegebene Sammelband *Memoria* und die grundlegenden Beiträge Otto Gerhard Oexles aus dieser Zeit genannt.

²⁸ Spätestens im 12. Jh. war das Anrecht der Fundatoren auf eine Bestattung in ihrer Gründung unwiderruflich etabliert. Zum Gewohnheitsrecht der Bestattung siehe: G. Schreiber 1910, bes. 105-137. - B. Schwinekörper 1988, 493 ff. - C. Sauer 1993, 110-115.

dem Ravensberger Grafen stets die Möglichkeit gegeben, auf die kirchlichen Verhältnisse seiner Grafschaft Einfluß auszuüben. In seiner Eigenschaft als *patronus* entschied er über die Besetzung der Kanonikerstellen und damit über eine der wichtigsten Angelegenheiten des Stifts, nämlich über die personelle Zusammensetzung. Durch die dem Kapitel übertragene Aufsicht über die dem Stift inkorporierten Pfarreien, sicherte sich der Graf indirekt ein geistliches Mandat. Er legte damit - wie später noch zu zeigen sein wird - die Grundstrukturen für ein „geistliches Netzwerk“ seines Herrschaftskerns.²⁹

Man hat wiederholt darauf hingewiesen, daß die Etablierung eines sogenannten „Haus-, Dynasten- oder Adelsklosters“ ein relevantes Element der adeligen Herrschaftsbildung darstellt und als solches ein unverkennbares Anzeichen für die Selbstbewußtwerdung eines Geschlechts ist.³⁰ Ein gut ausgestattetes Stift stellte eine sichere Stütze für die Ausübung der Herrschaft dar. Neben der Burg war das Hausstift der Punkt, von dem und durch den der Landesherr Einfluß geltend machen konnte. In repräsentativer Hinsicht bedeutete die Existenz eines Eigenklosters das, was man heute als „Statussymbol“³¹ bezeichnen würde. Weltliche Beweggründe dieser Art mögen das Ravensberger Gründungsvorhaben durchaus begleitet haben, als Auslöser können sie allerdings nicht angeführt werden. Das entscheidende Motiv liegt in der Formulierung „*pro remedio animarum nostrarum*“ und in dem Bewußtsein, daß die Gründung als „*Preis für ewige Belohnung*“³² angesehen wird.

Die Sorge um das Heil der „Ravensberger Seele“ tritt bereits sehr deutlich in einer Serie von Seelgerätstiftungen zu Tage, die Graf Otto III. vor seiner Stiftsgründung unternahm. Für eine feierliche Begehung seines Seelengedächtnisses, das seines verstorbenen Vaters und seiner Großeltern übertrug Otto im Jahre 1258 dem Kloster Himmelpforte Rechte an zwei Gütern.³³ In demselben Jahr verpflichtete er die Bruderschaft des Klosters Mariensee zu Memorienfeiern für alle verstorbenen Mitglieder seiner Familie.³⁴ Eine weitere Seelgerätstiftung erfolgte 1278 an das Kloster Marienfeld, mit der Bestimmung, jährlich sechs Gottesdienste für den Stifter Otto und die Seinen zu feiern, wobei zwei der festgelegten Termine den Anniversarfeiern seiner Eltern vorbehalten waren.³⁵ Demselben Kloster übertrug Otto drei Jahre später Güter, mit der Auflage, an einem Altar der Kirche eine Kerze aufzustellen, die zu seinem und seiner Familie Seelenheil in Verbindung mit einer Meßfeier entzündet werden sollte.³⁶ Im Jahr 1288 stiftete Otto eine Kaplanstelle für die sechs zum Stift Schildesche gehörenden Kapellen. Als Gegenleistung sollten umfangreiche Seelenmessen für die Stifterfamilie und ihre verstorbenen Angehörigen gehalten werden.³⁷ Die Seelgerätstiftungen Ottos III. sind Ausdruck der mittelalterlichen Solidaritätsgemeinschaft zwischen Lebenden und Toten,

²⁹ Siehe hierzu Kap. 3.3.

³⁰ So vor allem H. Patze 1964, bes. 15-21. - K. Schmid 1968, 404 f. und 1983, bes. 224-229. - G. Althoff 1984, bes. 652.

³¹ B. Schwinekörper 1988, 500.

³² BUB 1937, Nr. 71. Siehe Anm. 17.

³³ RR 1985, Nr. 528 (WUB VI, Nr. 700a).

³⁴ RR 1985, Nr. 529 (WUB VI, Nr. 700).

³⁵ RR 1985, Nr. 689 (WUB III, Nr. 1058).

³⁶ RR 1985, Nr. 710 (WUB III, Nr. 1151).

³⁷ RR 1985, Nr. 780 (WUB IV, Nr. 1995).

die durch die Vorstellung des gegenseitigen Fürbittgebetes konstituiert wird.³⁸ Durch ‚gestiftete‘ liturgische Memoria trägt der Lebende zum Seelenheil seiner Vorfahren bei, die wiederum als gerettete Seelen fürbittenden Einfluß auf sein eigenes Schicksal nach dem Tod nehmen. Die Solidaritätsgemeinschaft zwischen Lebenden und Toten setzte die Existenz einer Institution voraus, die sie beide verbindet, und zwar die Kirche und noch bindender das Hauskloster. Das gegründeten Kanonikerstift fungiert in der Folgezeit als Vermittler und Verwalter des familiären Totengedenkens. St. Marien wird zum Ort des Gedächtnisses der Ravensberger und bindet dadurch das Geschlecht über Generationen zusammen.

3.2. Stifterverhalten und Memorialsystem der Ravensberger

Von dem Stiftungsakt Ottos und Hedwigs ausgehend, entwickelte sich in den nächsten Jahrzehnten ein memoriales Netzwerk der Ravensberger. Durch Stiftungen für das Seelenheil sorgte die Gründerfamilie für die Ausstattung und den Gottesdienst ihrer Hauskirche und verstärkte somit die Bindungskraft zu ihrem Stift. Die Art und Weise, wie die Aufnahme ins Gebetsdenken der Säkularkanoniker stattfand, reflektiert die bindende Qualität des Verhältnisses von gegründeter Gemeinschaft und Gründerfamilie. Diese soll im folgenden untersucht werden, auch im Hinblick auf die Frage, wie durch die Zuwendungen einzelner Familienmitglieder ein kollektives Memorialsystem entstand. Diese Fragen sind zum einen für die Betrachtung der Familientumba, die ja der sichtbarste Ausdruck des gemeinsamen Gedenkens ist, wichtig. Zum anderen lassen sich hieraus relevante Rückschlüsse zu den liturgischen Memorialhandlungen in St. Marien machen, denn sonstige Quellen, die einen Einblick in die Liturgie der Säkularkanoniker geben könnten, wie etwa Meßbücher oder Nekrologien, sind nicht tradiert. Auch hier bieten die Stiftungsurkunden die primäre Quellenbasis.

Zunächst sollen die Stiftungen ins Auge gefasst werden, die einen Beitrag zur liturgischen Ausstattung der Stiftskirche darstellen. Nach zwei Urkunden von 1319³⁹ und 1339⁴⁰ zu urteilen, hatte Hedwig von Ravensberg zu Lebzeiten einen Altar zu Ehren des hl. Bischofs und Bekenner Liborius und der hl. Maria Magdalena gestiftet. Aus einer weiteren Urkunde von 1331 geht jedoch deutlich hervor, daß die Altarstiftung zu Lebzeiten Hedwigs nicht mehr zur Ausführung kam, sondern erst posthum von ihrem jüngsten Sohn Bernhard verwirklicht wurde.⁴¹ Da die Urkunde sich mit dem kirchenrechtlichen und liturgischen Zweck der Stiftung auseinandersetzt, soll ihr Inhalt in wenigen Sätzen wiedergegeben werden: Graf Bernhard bekundet, daß seine verstorbene Mutter Hedwig die Absicht hatte, zum Seelenheil ihres verstorbenen Mannes und aller Familienmitglieder in der Stiftskirche einen Altar zu Ehren der Heiligen Liborius und Magdalena samt Altarlehen (*beneficium*) zu stiften und mit Gütern

³⁸ Eines der grundlegenden Werke zur Solidaritätsgemeinschaft zwischen Lebenden und Toten hat die ‚Freiburger Schule‘ mit dem Sammelband *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet* 1985 herausgegeben. Siehe weiterhin P.J. Schuler 1987, bes. 108-111.

³⁹ RR 1985, Nr. 1065 (BUB 1937, Nr. 137).

⁴⁰ RR 1985, Nr. 1359 (BUB 1937, Nr. 207).

⁴¹ RR 1985, Nr. 1237 (BUB 1937, Nr. 137).

auszustatten. Dazu sei es aus mancherlei Gründen nicht gekommen. Nunmehr will er, Bernhard, Stiftung und Dotierung des Altars gemäß den Wünschen und Verfügungen seiner Mutter durchführen. Das Patronat und damit das Besetzungsrecht für die Priesterstelle soll die jeweilige Gräfin von Ravensberg haben.⁴² Die Altarstiftung ist scheinbar nur unter Schwierigkeiten zustande gekommen, denn Bernhard erwähnt, daß sein Bruder Otto IV., der zunächst in der Herrschaft seines Vaters folgte, aus Krankheits- und anderen Gründen den Wunsch seiner Mutter nicht mehr verwirklichen konnte. Die „anderen Gründe“ lagen vermutlich in der finanziellen Absicherung des Vorhabens, denn eine Altarstiftung in dieser Art war, modern gesprochen, ein kleines Wirtschaftsunternehmen.⁴³ Bernhard von Ravensberg ließ es nicht bei dieser einen Altarstiftung für St. Marien bewenden. Im Jahr 1336 stiftete er als Patronatsherr der Marienkirche den Pfarraltar.⁴⁴ Er stand vor dem Lettner und war dem hl. Martin geweiht. In der Urkunde wird der Zweck des Altares ausdrücklich bestimmt: Er soll als Primaltar dienen, also Hauptaltar der Pfarrgemeinde sein. Weiterhin überträgt Bernhard alle Altarrechte und zugehörigen Einkünfte auf den Dekan und das Kapitel. Bereits im Jahr 1330 hatte er seine Absicht in einer anderen Urkunde deklariert⁴⁵, doch ist es zu dieser Zeit, aus welchen Gründen auch immer, nicht zur Umsetzung seines Vorhabens gekommen. Erst anno 1372 bestätigte der Paderborner Bischof die Stiftung.⁴⁶ Eine vor 1346 ausgestellte Urkunde läßt sich mit einer weiteren Altarstiftung Bernhards in Zusammenhang bringen.⁴⁷ Der Inhalt besagt, daß er eine beabsichtigte Bewidmung des von ihm zu Ehren der Heiligen Jakobus, Maternus und Katharina gestifteten Altares genehmigt.

Einen beachtenswerten Beitrag zur liturgischen Ausstattung lieferte Hedwig, die jüngste Tochter des Grafenpaares. Für das Seelenheil ihres verstorbenen Gatten schenkte sie dem Marienstift im Jahr 1334 kostbare Meßgewänder und Altarschmuck im Wert von 20 Mark Bielefelder Pfennig.⁴⁸ Als Gegenleistung verpflichtete sie Dekan und Kapitel des Stifts, dafür zu sorgen, daß jährlich am Vorabend des Tages der hl. Scholastica eine Memorienfeier für ihren Gatten gehalten wird. Außerdem sollte täglich nach neun Uhr, „*hora nona finita*“, auf dem Chor das Lied „*de profundis clamavi*“ gesungen und für den Verstorbenen gebetet werden.

Neben dieser Art von ‚sichtbaren‘ Stiftungen, die das liturgische Inventar St. Mariens bereicherten und somit auf die Form und Praxis der Liturgie einwirkten, äußerte sich die Sorge um das Seelenheil der gräflichen Familie in landesherrlichen Zuwendungen, die die Lebensfähigkeit des Stifts und die Versorgung seiner Insassen absicherten. Eine erste Seelgerätstiftung wurde im Jahre 1313 von der mittlerweile verwitweten *fundatrix* Hedwig von Ravensberg unter Zustimmung ihrer Söhne veranlaßt.⁴⁹ Es handelt sich um eine doppelte Memorienstiftung, an das Marienstift und an die Abtei Herford. Die

⁴² Der Vorbehalt des Patronatsrechts für den Stifter ist nichts ungewöhnliches, daß das Patronat jedoch einer Frau zufiel stellt - zumindest im Ravensberger Fall - eine Besonderheit dar.

⁴³ Siehe zum materiellen Aufwand einer Altarstiftung Seite 176.

⁴⁴ RR 1985, Nr. 1317 (BUB 1937, Nr. 96. Dort fälschlicherweise eingeordnet mit dem Datum 1306. Hinweis von J. Wibbing 1993, 62, Anm. 1).

⁴⁵ RR 1985, Nr. 1229 (BUB 1937, Nr. 171).

⁴⁶ BUB 1937, Nr. 348.

⁴⁷ RR 1985, Nr. 1473 (BUB 1937, Nr. 256).

⁴⁸ RR 1985, Nr. 1289 (BUB 1937, Nr. 189).

⁴⁹ RR 1985, Nr. 990 (BUB 1937, Nr. 107).

materielle Zuwendung erfolgt zum Seelenheil ihres verstorbenen Gemahls, ihrer Eltern und Schwiegereltern. Hedwig verpflichtet das Bielefelder Kapitel, einmal wöchentlich die Memorie für ihren Mann mit Messen und Vigilien feierlich zu begehen. Außerdem sollen die Anniversare ihrer Eltern gefeiert werden. Für die Abtei Herford fallen die Bestimmungen zur feierlichen Begehung des Anniversartages ihrer Schwiegermutter, der Adelheid von Dassel, konkreter aus. Nach Herforder Brauch soll in einer Prozession zu ihrem Grab gegangen, eine Purpurdecke über das Grab gebreitet und dort Gebete gelesen werden.⁵⁰ Für die anderen Verstorbenen soll einmal im Monat eine Seelenmesse gehalten werden. Die nächsten Seelgerätstiftungen an das Hausstift wurden von dem Grafenpaar getätigt, welches zunächst in der Regierung der Ravensberger Herrschaft folgte. Graf Otto IV. übertrug dem Stift 1314 einen Zehnt als Geschenk zum Heil seiner Seele.⁵¹ Einen knappen Monat nach dem Tod Ottos IV. richtete im April 1328 seine Gemahlin Margarete eine Memorie für den Verstorbenen ein.⁵² Das Marienstift soll die von ihr gestifteten 40 Mark nutzbringend anlegen und aus den Zinsen die Memorie zu ewigen Zeiten fortsetzen. Die Memorie soll wöchentlich einmal an einem passenden Tag mit Vigil, Oration und Seelenmesse gehalten werden. Die Urkunde ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil in ihr ausdrücklich gesagt wird, daß Otto IV. neben seinen Eltern Otto III. und Hedwig von Ravensberg in der Stiftskirche beigesetzt ist.

Am Ausgangspunkt des Ravensberger Memorialsystems steht die Fundatio des Kanonikerstifts. Mit der Bestattung des Fundators, Ottos III. (1305/06), ist St. Marien als Grablege des Ravensberger Geschlechts institutionalisiert. Das Gründergrab wird Ausgangspunkt eines über die nächste Generation hinweg benutzten Erbbegräbnisses. Die räumliche Nähe und die immerwährende „Gegenwart der Toten“ verpflichtet die Lebenden. In der Quantität und Qualität der eingerichteten Seelgeräte reflektiert sich die Solidaritätsgemeinschaft auf der einen und die Bindungskraft zwischen Gründerfamilie und *congregatio* auf der anderen Seite.⁵³ Die Quellen geben mit ihren teils detaillierten Angaben eine Vorstellung von dem materiellen Aufwand der Stiftungen. Insgesamt sind vier Altarstiftungen der Familie zu verzeichnen, eine, die Altarschmuck von erheblichem Wert zum Inhalt hatte, und drei, die die Einrichtung eines Altares und seine Finanzierung selbst betrafen. Es genügte nicht, daß hierfür einmalig Geld bereitgestellt wurde, es mußte für die dauernde Unterhaltung gesorgt werden. Der Altarist brauchte Einkünfte, die seinen Lebensunterhalt garantierten. Die Verzögerung der Stiftung des Familienaltares verdeutlicht, daß es sogar für eine gräfliche Familie nicht unproblematisch war, die wichtigste Frage, nämlich die Finanzierung der Stiftung, zu regeln. Die materielle Sicherung einer Memorienstiftung war mit einem Kapitaleinsatz von 20-40 Mark Bielefelder Pfennige nicht weniger aufwendig, denn auch diesbezüglich galt, die Memorie auf alle Zeiten fortzusetzen. So sollte das ewige liturgische Gedächtnis an Graf Otto IV. aus den Zinsen der angelegten 40 Mark finanziert werden.

⁵⁰ Dieser Brauch der Purpurdecke ist in weiteren Urkunden belegt. Vgl. RR 1985, Nr. 1052.

⁵¹ RR 1985, Nr. 1002 (BUB 1937, Nr. 109).

⁵² RR 1985, Nr. 1219 (BUB 1937, Nr. 165).

⁵³ Es erfolgt eine gesonderte Betrachtung über das „Resultat“ der Stiftungen, d.h. über das liturgische Totengedenken in St. Marien. Siehe Kap. 3.3.

Die Ravensberger konzipierten ihr Memorialsystem über ihre Begräbniskirche hinaus. Die Mehrzahl der „auswärtsbezogenen“ Stiftungen ging an das Säkularkanonikerstift Schildesche, über das die Ravensberger seit 1244 die Vogtei und später auch das Amt des Probstes innehatten.⁵⁴ 1315 stiftet Gräfin Hedwig zum Seelenheil ihres Mannes und ihrer Eltern Einkünfte zur Beleuchtung des Chores.⁵⁵ Interessant ist eine weitere Urkunde, die von Hermann von Schildesche, Magister und Vikar des Osnabrücker Kapitels der Augustiner-Eremiten, 1331 ausgestellt wurde. Darin gewährt er der Gräfin-Witwe Margarete und ihren Töchtern die Teilnahme an allen Messen seines Ordens. Weiterhin bekundet er, daß die Ordensbrüder die Seele ihres verstorbenen Gatten, Ottos IV., in ihre besondere Fürbitte aufnehmen und für ihn, seine Eltern und alle Familienangehörige nicht weniger als 4000 Messen lesen werden.⁵⁶

Einen besonderen Förderer fand das Kanonikerstift in Bernhard von Ravensberg, der als jüngster Sohn des Grafenpaares zugleich Probst von Schildesche war. Zum Heil seiner Seele, seiner Vorfahren und Mitbrüder schenkt er dem Stift anno 1335 seine vogteiliche Rechte an diversen Höfen.⁵⁷ In einer Urkunde aus dem Jahr 1341 hält er fest, daß er zu seinem und seiner Eltern Andenken die vernachlässigte Marien- und Martins-Kapelle in Schildesche auf eigenen Kosten wiederherstellen ließ.⁵⁸ Als Gegenleistung für seine Wiedereinrichtung, *fundatio*, sollen in jeder Woche drei Messen gelesen werden, am Dienstag eine für den hl. Martin, am Freitag eine für seine Eltern und am Sonntag eine zu seinem, Bernhards, Andenken. 1344 stiftet Bernhard drei neue Praebenden und trifft umfangreiche Maßnahmen zur Regelung des Unterhalts der Stiftsdamen.⁵⁹ Neben diesen Schildeschener Stiftungen sind zwei weitere der Ravensberger zu verzeichnen. Sie beinhalten Konzessionen an die in Bielefeld wohnenden Hörigen der Klöster Marienfeld und Herzebrock. Zum Heil ihrer Seele machen Otto IV. im Jahr 1320 und Bernhard anno 1343 den genannten Klöstern besitzrechtliche Zugeständnisse.⁶⁰

Zusammenfassend gingen insgesamt zehn Stiftungen für das Seelenheil an das Marienstift, sechs an das Kanonikerstift Schildesche und weitere fünf an verschiedene Klöster der Umgebung. Man kann insofern tatsächlich von einem memorialem System sprechen, als daß die topographisch flächendeckende Jenseitsfürsorge der Ravensberger auch jenseits ihrer Begräbniskirche liturgische Memorialleistungen verbürgte. Bernhard, der jüngste Sohn des Grafenpaares, nimmt in dem Ravensberger Memorialsystems mit seinen vielzähligen Seelgerätstiftungen eine zentrale Position ein. In seinen drei Altarstiftungen für St. Marien kommt Bernhards Bedürfnis zum Ausdruck, das Andenken an die Gründerfamilie liturgisch und repräsentativ zu verankern. Seine umfangreichen Maßnahmen in Schildesche, immer an das Gedenken seiner Familienmitglieder gekoppelt, führten dazu, daß er dort mitunter als *fundator* bezeichnet wurde. Man kann sagen, Bernhard hielt die Familienbande in memorialer Hinsicht zusammen. Er begriff den Gründungszweck seines Vaters, verschaffte aus seinem

⁵⁴ RR 1985, Nr. 425 (WUB IV, Nr. 331).

⁵⁵ RR 1985, Nr. 1011 (WUB IX, Nr. 1300).

⁵⁶ RR 1985, Nr. 1244.

⁵⁷ RR 1985, Nr. 1300.

⁵⁸ RR 1985, Nr. 1398.

⁵⁹ RR 1985, Nr. 1433.

⁶⁰ RR 1985, Nr. 170 und 1414 (BUB 1937, Nr. 131 und 223).

Solidaritätsbewußtsein Seelgerät für vier Generationen und vollendete somit das kollektive Memorialsystem in einer eindrucksvollen Stiftungsserie. Es drängt sich nun auf, die Bindungskraft zwischen Gründerfamilie und ihrer Memorialstätte aus der Sicht der Säkularkanoniker zu beleuchten, d.h. nach dem konkreten Vollzug des Totengedenkens in St. Marien zu fragen. Diese Betrachtung wird aufschlußreich für die Funktion und Bedeutung der Ravensberger Familientumba sein.

3.3. Liturgie und Totengedenken in St. Marien

Ein grundsätzlicher Zugang, sich Vorstellungen über den Vollzug des Totengedächtnisses zu verschaffen, besteht darin, die Bedeutung des Bestattungsortes der Ravensberger zu untersuchen. Die Stiftungsurkunde Hedwigs von 1328 stellt das einzige Dokument dar, das die Beisetzung des Gründerpaares und ihres Sohnes Ottos IV. in der Stiftskirche belegt.⁶¹ In welchem Raumteil die Grablegen situiert sind, wird allerdings nicht erwähnt. Da die chronikalen Nachrichten aus dem 17. und 19. Jahrhundert⁶² übereinstimmend den Aufstellungsort der Stiftertumba in das erste Chorjoch verorten, kann man davon ausgehen, daß dort die Familienmitglieder ihre letzte Ruhestätte fanden.⁶³ Den Hochchor kennzeichnet die regelmäßige Benutzung durch den gesamten Konvent. Der Chordienst war die höchste Aufgabe des Stiftpapstes. Hier versammelten sich die Kanoniker zum Hochamt und mehrmals täglich zum Stundenoffizium.⁶⁴ Das Grab war immer präsent, so daß die Kanoniker, sooft sie sich zu den kanonischen Stunden versammelten, zur Fürbitte aufgefordert waren. Noch eindringlicher mußte die Bindung zwischen Sepultur und *congregatio* ausfallen, als in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Lettner errichtet wurde und die Choristen samt ihres liturgischen Zentrums hinter einer schrankenartigen Wand verschwanden (Abb. 60).⁶⁵ Das Grabmal stand im Zentrum eines nicht öffentlichen, hochfestlichen Geschehens und war zugleich Teil einer Inszenierung.

Spätestens seit 1313 wurde einmal wöchentlich eine Memorie mit Vigil und Messe für den Stiftsgründer Otto III. gefeiert.⁶⁶ Es ist davon auszugehen, daß die Memorienfeier auf dem Hochchor als Teil des Chorgebetes begangen wurde. Eine Memorienstiftung des Bielefelder Thesaurars von 1312 scheint dies zu bekräftigen, denn das Kapitel führt die einzelnen Bestimmungen auf, mit dem Zusatz, daß „wie üblich“ bei Messen aus besonderen Anlaß, z.B. für Patron, *fundator* u.a., verfahren wird.⁶⁷ Die Memorie sollte an jedem Donnerstag nach der Vigil und an jedem Freitag frühmorgens zelebriert

⁶¹ RR 1985, Nr. 1219 (BUB 1937, Nr. 165).

⁶² Die *Collectanea Ravenbergensia* und der *Schwabedissen-Plan*, wie Anm. 3 und 4.

⁶³ Die Bestattung im Chorbereich war seit der Mitte des 13. Jahrhunderts als Sepulturprivileg für Laienfundatoren fest etabliert. Eine anschauliche Übersicht zur Entwicklung der Sepulturprivilegien mit weiterführender Literatur gibt C. Sauer 1993, 153-164.

⁶⁴ Nach der Aachener Regel von 816 war es vorgeschrieben, daß sich die Kanoniker der Kollegiatkirchen täglich zu den sieben Horen auf dem Chor zusammenfanden. Die Aachener Regel bildete im Mittelalter die Grundlage für das Leben vieler Stiftpapste, so auch für die Säkularkanoniker. Später rückten für die einzelnen Stifte Statuten in den Vordergrund. In Bielefeld sind nur die Statuten der Kalandsbruderschaft überliefert. Siehe hierzu: J. Wibbing 1993, 27, 39 f. - R. Vogelsang 1993, 73-97.

⁶⁵ Zu dem Lettner: U. Pütz 1993, 288 ff.

⁶⁶ Wie Anm. 49.

⁶⁷ RR 1985, 981 (BUB 1937, Nr. 106).

werden und zwar auf dem Chor mit *externis vocis*. Außerdem sollte jedem Teilnehmer der Totenmesse 2 Pfennig ausbezahlt werden. Das *memento defunctorum* war also fester Bestandteil des Chordienstes, Teil der Messe, vor und nach der Wandlung. Für den Gemahl der Ravensberger Tochter Hedwig wurde täglich nach neun Uhr auf dem Chor das Lied *de profundi clamavi* angestimmt und gebetet. Die wöchentliche Totenmesse für Otto IV. wurde ebenfalls wie die seines Vaters mit Vigil, Oration und Fürbitte, auf dem Hochchor nahe seiner Grablege, zelebriert.⁶⁸

Mindestens einmal wöchentlich, an Sonn- und Feiertagen, wurde an dem Familienaltar Seelenmessen für die Gründerfamilie gelesen.⁶⁹ Der Standort des Liborius-Magdalenen-Altars ist zwar nicht überliefert, doch befand er sich wahrscheinlich in dem „öffentlichen“ Bereich, also in dem Pfarrteil der Stiftskirche, wo ihn die Ravensberger auch als Familienaltar nutzen und selbst fürbittend wirken konnten. Rein quantitativ - und hierauf wurde erheblichen Wert gelegt - wurde also mindestens zehn Mal in der Woche, die Anniversarfeiern nicht mitgerechnet, fürbittend für die Gründerfamilie durch die *congregatio* gewirkt.

Daß das Gebetsdenken neben dem Chordienst der wichtigste Aufgabenbereich der Kanonikergemeinschaft war, bezeugt die Tatsache, daß von ihr schon bald nach der Stiftsgründung eine Gebetsverbrüderung ins Leben gerufen wurde. Die 1318 aufgezeichneten Statuten geben einen umfassenden Einblick in das Wesen der Kalandbruderschaft.⁷⁰ Wie aus der Mitgliederliste ersichtlich wird, trat das Kapitulum nahezu geschlossen bei. Der Dekan hatte den Vorsitz. Die weiteren Mitbrüder waren Kanoniker anderer Stifte und Pfarrer aus benachbarten Kirchspielen. Die dritte Personengruppe bestand aus Angehörigen der ravenbergischen Ministerialität, jedoch bedurfte ihr Eintritt der Zustimmung der geistlichen Kalandsherren. Das primäre Anliegen dieser bruderschaftlichen Gebetsvereinigung galt der *cura animarum*, dem liturgischen Totengedächtnis. Die Statuten ergeben diesbezüglich ein recht anschauliches Bild von der liturgischen Relevanz des Gebetsgedenken in St. Marien. Der Kaland trat zweimal im Jahr, an den Sonntagen nach Himmelfahrt und nach Kreuzerhebung, in der Stiftskirche zusammen. Marienvesper und Vigilien wurden mit einer feierlichen Prozession begangen. Am nächsten morgen feierte man nach den kanonischen Horen die eigentliche Kalandsmesse für die Verstorbenen. Sie wurde auf dem Chor mit dem Lied *Deus venie largitor* begonnen und endete mit einer feierlichen Kirchen- und Kirchhofsprozession. Anschließend wurde das Hochamt besucht. Besondere Bestimmungen galten den Kollekten, den karitativen Leistungen wie Almosenspende und der Durchführung des Bruderschaftsmahls. Zum Leichenbegängnis eines verstorbenen Mitbruders versammelten sich die Kalandsherren in der Stiftskirche zu den Vigilien und zur Frühmesse. Jeder der Geistlichen mußte außerdem eine Totenmesse lesen, die Laien stellvertretend lesen lassen. Das gleiche sollte am 30. Tage nach dem Tod des Mitbruders wiederholt werden. Darüber

⁶⁸ Wie Anm. 48 und 52.

⁶⁹ Wie Anm. 41.

⁷⁰ Die Statuten der Kalandbruderschaft sind in zwei ausführlichen Fassungen aus den Jahren 1318 und 1346 überliefert (BUB 1937, Nr. 127 und 238). Die erste Fassung ist im Anhang bei R. Vogelsang, 1993, 88-96, übersetzt wiedergegeben. In den Statuten von 1318 heißt es einleitend, daß die Bruderschaft schon länger bestehe und aus dem Kern des Kapitels hervorgegangen ist. Zu den folgenden Ausführungen vgl. R. Vogelsang 1993, 73-96. - G. Engel 1985, 240-246.

hinaus sollte jeder geweihte Bruder jährlich drei Messen für die Lebenden und vier für die verstorbenen Brüder zelebrieren. Auch diesbezüglich waren die Kollekten genau festgesetzt.⁷¹ Den Laien war aufgegeben, die gleiche Zahl lesen zu lassen und selbst täglich sieben Pater Noster und ebensoviele Ave Maria zu beten. Dessen ungeachtet wurden für alle Mitbrüder zweimal jährlich Memorialien gefeiert. Eine Memorialüberlieferung der Kalandbruderschaft ist nicht tradiert.

Graf Otto III. hatte mit seiner Gründung nicht nur das Fundament für einen Memorialbau seiner Familie gelegt, sondern auch die Voraussetzungen geschaffen, unter denen ein geistliches Netzwerk wie die Kalandbruderschaft entstehen konnte. Das liturgische Gebetsdenken bestimmte neben dem Chordienst den Alltag in St. Marien. In den Akten des Stifts hat sich eine Liste der Memorieneinträge erhalten, aus der ersichtlich wird, daß das Stift jahrhundertlang die Stiftungsaufträge gewissenhaft einlöste. In ihr sind weit über 500 Einträge vorgenommen worden.⁷² Innerhalb des Seelmessenumfangs nahm das Gedenken an die Gründerfamilie einen besonderen Stellenwert ein. Die das Konventsleben strukturierenden wöchentlichen Seelenmessen, die jährlich wiederkehrenden Anniversarfeiern und besonders die in dem Familiengrabmal sichtbaren Bestattungen sorgten für eine ständige Präsenz der Gründerfamilie. Wann auch immer sich die Kanoniker auf dem hohen Chor versammelten, waren die Bedachten im Grabmal präsent. Sie standen beziehungsweise lagen ihnen in den Tumbenfiguren unmittelbar vor Augen. Spender und Empfänger des Seelenheils wurden miteinander konfrontiert.

3.4. Ikonographie und Lesbarkeit der Familientumba

„Eine Mischung von Zeremonie und Menschlichkeit, höfischem Liebreiz und familiärer Stimmung“;⁷³ mit diesen Worten brachte Richard Hamann den Charakter des Monuments auf den Punkt (Abb. 63). Sein Eindruck reflektiert zugleich die Einzigartigkeit des Grabmals oder das, was das Denkmälerinventar als „merkwürdiges Denkmal jener Zeit“⁷⁴ befand, zum einen die gefühlsbetonte Komponente, wie man sie in der Sepulkralkunst des 14. Jahrhunderts selten antrifft, zum anderen die spezifische Ikonographie. Tatsächlich bleibt die Bielefelder Tumba nicht ohne Wirkung auf den Betrachter. Von diesem Ansatz ausgehend sollen im Hinblick auf die Lesbarkeit und Funktion des Monuments die gestalterisch-ikonographischen Zusammenhänge des Bildprogramms diskutiert werden.

Das Grabbild zeigt die inhaltliche Verklammerung von Vater, Mutter und Kind. Die Gisantens des Ehepaares werden jeweils von einem vollplastischen Baldachin überfangen. Ihre Häupter ruhen auf Kissen, ihre Füße auf lotrecht zur Platte konzipierten Sockeltieren. Zwischen dem Paar tritt auf einer kleinen Konsole ihr Sohn

⁷¹ So sollten für die Verstorbenen die Gebete *De profundis*, *Kyrieleyson*, *Pater noster*, *A porta inferi* gesprochen werden und das Lied *Deus veniae largitor* gesungen werden. Die abzuhaltenden Gebete für die Lebenden reichten an die Duzend. Mit der erweiterten Statutenfassung von 1346 sollten dies nicht mehr jährlich, sondern täglich vollzogen werden. Primär- und Sekundärliteratur wie Anm. 70.

⁷² St.A. Münster, St. Marien, Akten Nr. 175.

⁷³ R. Hamann 1929, 163.

⁷⁴ Wie Anm. 7.

hervor, dem die Mutter ihre linke Hand um das Köpfchen legt. Unterhalb der Konsole kniet eine aus einem Buch lesende Nonne. Neben den Häuptionern des Grafenpaares befinden sich drei Engel, die den überirdischen Totendienst zelebrieren (Abb. 65). Der mittlere, zwischen den Kissen hockend, trägt die Seele der Verstorbenen in Form von zwei nackten Kindsgestalten. Die beiden äußeren Engelsfigürchen, jeweils unmittelbar am Kopf der Gräfin und des Grafen sitzend, berühren mit ihren schwingenden Weihrauchfässern die Schultern der Gisants und halten Spruchbänder in den Händen. Die Wirkung von Menschlichkeit und familiärer Stimmung wird durch die gestalterisch-künstlerische Ausführung der Grabfiguren erzielt. Sie sind durch die gleiche Körperlichkeit, die zusammenfließenden Linien und Wölbungen vereint. Die in der Ponderation leicht aufschwingende Figur des Grafen ist in gegürtetem Leibrock und Schultermantel gekleidet. Mit Wehrgehänge, Schwert und Schild gerüstet, hält er betend die Hände vor die Brust. Das bartlos-markante Gesicht mit hoher Stirn, Grübchen und hochgewölbten Liedern wird von welligen Haaren gerahmt. Der Ausdruck ist gelassen, fast schon heiter. Im Gegensatz zu der Figur des Grafen zeigt sich die der Gräfin bewegter und lebendiger, was nicht zuletzt durch ihre behütende Berührung des Kindes zustande kommt. In der Rechten hält sie einen Rosenkranz. Der Körper schwingt in einem leichten Bogen nach rechts, während sich der Kopf in Gegenbewegung dezent zum Gatten neigt. Um das rundliche Gesicht liegt ein Kinnschleier, seitlich gerahmt von aufgesteckten Zöpfen. Das Gesicht ähnelt dem ihres Gatten, doch ist der gelöste Ausdruck zu einem Lächeln gesteigert, wodurch das Antlitz - um Hamanns⁷⁵ Worte zu gebrauchen - einen „*holdseligen*“ Ausdruck bekommt (Abb. 66). Die Kopfgestaltung des Kindes ist wiederum der des Vater nachempfunden, jedoch ist sie in eine rundlichere und unbefangene Form umgesetzt. Ungezwungen bewegter ist auch die Körperauffassung des Kindes. Spielerisch verharret es im Kontrapost und hat die Hüfte stark zum Vater hingebogen, wodurch erneut die inhaltliche Verklammerung zwischen den Personen hergestellt wird. In der linken Hand hält der Knabe eine ausgerollte Schriftrulle, in der Rechten eine Rosenblüte.

Die Gesamtkonzeption scheint zunächst atypisch für ein Gedenkmonument dreier Einzelpersonen, vielmehr reflektiert sie das ideale Bild einer Familie. Das verbindende Element, das durch Zuwendung, Berührung und Neigung evoziert wird, findet sich eher in zeitgenössischen Muttergottes-Kind-Darstellungen wieder als auf Grabdenkmälern. Wie der überlieferte Bestand an zeitgenössischen Familien- oder Gattenmemorien im Reichsgebiet bezeugt, wurden die im Leben Verbundenen im gemeinsamen Grabbild meist ohne (kommunikative) Verbindung zueinander dargestellt.⁷⁶ Die Bedachten liegen, nur in der Blickrichtung und allenfalls durch motivisch-formale Entsprechungen verbunden, ohne Beziehung nebeneinander auf der Grabplatte. Als repräsentatives Beispiel kann das bedeutende Doppelgrabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gattin Mechthild von England (um 1230-35) im Braunschweiger Dom angeführt werden.⁷⁷ Lediglich wenige Ausnahmen weichen von diesem Typus ab. So zeigen sich Dedo von Wettin und seine Gemahlin Mechthildis in ihrem Grabbild in Wechselburg (um 1235-40)

⁷⁵ R. Hamann 1929, 163.

⁷⁶ Zum Ehepaarbildnis: B. Hinz, 1969. Siehe hierzu mit umfassenden Beispielen K. Bauch 1976, 106-119, und H. Körner 1997, 133-146.

⁷⁷ Das Braunschweiger Doppelgrabmal ist das erste erhaltene Gattengrabmal. Eine Deutung des Bildthemas gibt H. Körner 1997, 139 ff., Abb. 105.

im schweigenden Einverständnis durch ein Spruchband, das sie beide halten, verbunden.⁷⁸ Das Ehepaar von Hürnheim trägt auf seinem Grabstein in Kloster Zimmern (um 1320) gemeinsam ein Kirchenmodell.⁷⁹ Kuno von Falkenstein und seine Frau Anna von Nassau neigen in ihrem Grabbild in Lich (um 1330-40) ihre Köpfe einander zu, ein Ausdruck der Verbundenheit, der auf der Memorie eines ritterlichen Paares in Löwenberg (um 1350) durch die Geste der „*Dextrarum iuncto*“ gesteigert ist.⁸⁰ Mit Ausnahme solcher Einzelercheinungen ist die Darstellung der Verbundenheit von Ehepaaren auf gemeinsamen Memorien erst nach 1350 zu beobachten.⁸¹ Die Bielefelder Lösung stellt innerhalb der frühen Beispiele insofern eine Besonderheit dar, als daß die Zusammengehörigkeit durch das verbindende Kind konstituiert wird. Diese „*neue Gemeinsamkeit*“⁸² von Vater, Mutter und Kind wird im Bielefelder Grabbild erstmals gesellschaftsfähig. Auch wenn die inhaltliche Verklammerung der Familie an eine Szenerie aus dem diesseitigen Leben denken läßt, so ist es sinnwidrig, hier eine Tendenz zum sentimentalischen Genre festmachen zu wollen.⁸³ Das Umfeld der Figuren widerspricht dem. Es handelt sich nicht um einen an der Realität orientierten Aufbau, sondern um eine assoziative, heilsorientierte Komposition.⁸⁴ Mit dem ikonographischen Repertoire, das sich aus Betsgesten der Gisants, begleitenden Assistenzfigürchen in Form von Engeln und Nonnen und aus Leidtragenden an den Tumbenwänden zusammensetzt, vertritt die Bielefelder Tumba den liturgischen Grabmalmodus⁸⁵, der hier um einen wesentlichen Gehalt erweitert ist: die Verbundenheit der Dargestellten über ihren Tod hinaus.

Das Bielefelder Grabmal zeigt keine Inschrift. Die Identität der Verstorbenen wird durch die Wappen auf den Baldachinrückseiten bezeugt, von denen das eine den Ravensberger Sparren, das andere die Lippische Rose zeigt. Die Ravensberger Heraldik ist weiterhin auf dem Schild und Wehrgehänge, hier im Wechsel mit (den lippischen?) Rosenappliken, festgehalten.⁸⁶ Die Identifizierung des Söhnchens bereitet indessen Schwierigkeiten und kann nur spekulativ beantwortet werden. Von den vier urkundlich belegten Söhnen des Grafenpaares waren Otto, Hermann und Bernhard zunächst für eine geistliche Laufbahn bestimmt.⁸⁷ Der vierte Sohn, Ludwig, war vermutlich Erstgeborener. Er starb bereits um 1293 im jungen Alter und gelangte nicht in das Grafenamt, für das er wohl vorgesehen war.⁸⁸ Sein Tod läutete die Hauptfrage der Ravensberger Erbfolgesicherung ein, die auch in den folgenden Jahrzehnten das

⁷⁸ H. Körner 1997, 140, Abb. 106.

⁷⁹ K. Bauch 1976, 114.

⁸⁰ K. Bauch 1976, 114, Abb. 181. Zum Licher Doppelgrabmal: Ebd., 113, Abb. 180.

⁸¹ K. Bauch 1976, 115.

⁸² K. Bauch 1976, 113.

⁸³ So G. Böhm 1993, 122.

⁸⁴ Zum Wirklichkeitsbezug mittelalterlicher Grabmäler: G. Schmid 1992, 28 ff.

⁸⁵ Eine Interpretation der Ikonographie des liturgischen Grabmaltypus erfolgt in Kapitel III.1. Hier geht es weniger um eine Deutung der einzelnen Motive, sondern um eine zusammenfassende Interpretation, die nach den konkreten Funktionen der Tumba in ihrem spezifischen Kontext fragt.

⁸⁶ Ob die Häufigkeit des Rosenmotives an der Tumba als heraldische Ausweisung der Gräfin zu verstehen ist, so R. Kashnitz 1992, 64, muß in Frage gestellt werden, denn das Rosenmotiv zählt zu den verbreitetsten Zierformen der Epoche und überdeckt sich außerdem mit der Mariensymbolik.

⁸⁷ R. Vogelsang (1980) 1989, 96.

⁸⁸ So das bei A. Fahne 1966, 325, angegebene Todesjahr Ludwigs. Nach Fahne wurde er 1270 geboren; er starb also im Alter von rund 23 Jahren. Stammtafel (ohne Angabe der Lebensdaten Ludwigs) im Anhang bei G. Engel, RR 1985. Ausführliche Genealogie vgl. A. Lamey 1779, 68.

existenzielle Kernproblem des Geschlechts darstellen sollte. Da die anderen Söhne ohne männliche Nachkommenschaft blieben, war es absehbar, daß das Ravensberger Geschlecht im Mannestamm erlöschen würde. Dies geschah im September 1348. Daher war Ludwigs Tod besonders schmerzlich, was auch der Grund für seine Aufnahme im Grabbild gewesen sein könnte.⁸⁹ Das „Bildmotiv“ des Kindes könnte zugleich assoziativ verstanden werden. Daß Figuren im Grabbild auch Inhaltsseite der profanen Memoria der Bedachten sein können, belegen in anmaßender Weise die Mainzer Erzbischofsgrabmäler, auf denen die gekrönten Könige als Sinnbild der bischöflichen Amtsmemoria zu verstehen sind.⁹⁰ Demzufolge wäre mit der Darstellung des Kindes nicht das spezifisch personengebundene Gedenken an einen verstorbenen Sohn, eventuell an Ludwig, intendiert, sondern eine erweiterte Lesbarkeit bezweckt. Der Sohn könnte als sinnbildlicher Ausdruck für das Erbfolgeschicksal und somit als wichtiger Bestandteil der historischen Memoria des Geschlechts aufgefasst werden. Ebenso ist vor dem familiengeschichtlichen Hintergrund denkbar, daß das Motiv des Kindes für die letzte agnatische Generation der Ravensberger, also für die Kindergeneration des Gründerpaares als Ganzes steht. Symbolisiert der Knabe die *ultimi familiae*, dann wird auch verständlich, warum kein Seelenengel sich seiner annimmt, sondern eine irdische, psalmodierende Nonne. Die Nachfolge des Grafenpaares, sowohl lebend als auch verstorben, sollte ins fürbittende Gebet der geistlichen Gemeinschaft aufgenommen werden. Für diese Aussagen den Beweis anzutreten, ist unmöglich. Aber die Tatsache, daß das Motiv des Kindes überhaupt ins Bild aufgenommen und zugleich als Zentrum konzipiert wurde, bekräftigt eine erweiterte Aussage des Bildthemas.⁹¹ Die ursprünglich sicherlich beschriftete oder bemalte Schriftrolle in der Hand des Kindes gab vielleicht einen erklärenden Hinweis zu seiner Existenz im Memorialbild.

Ungeachtet der Interpretationsmöglichkeiten zeigt die Darstellung von zwei Generationen das Bedürfnis der Ravensberger, ihrer Zusammengehörigkeit memorialen Ausdruck zu verleihen. Das Gedenken an die Familie wird gezielt in eine Richtung gelenkt: die permanente Erinnerung an die Fürbitte, damit das Schicksal der Seelen, hier durch die Engelsfigürchen angesprochen, günstig beeinflusst wird. Die Aufforderung zum Gebet wird durch den Betsgestus des Gründers geäußert. Die Gräfin appelliert mit ihrem Rosenkranzmotiv zum Mariengebete und auch das Rosenmotiv in der Hand des Kindes ist in diesem Kontext als marianisches Gebetssymbol⁹² aufzufassen. Die Assistenzfigürchen ergänzen das liturgische Zeremoniell um zwei wichtige Handlungen: wehräuchern und psalmodieren. Neben diesen zum Nachvollzug auffordernden liturgischen Inhalten finden sich auch Reservate des Privaten auf der Tumba wieder.

⁸⁹ Ein weiteres Motiv könnte in Legitimationsansprüchen seiner Brüder liegen, die sich trotz ihrer zunächst geistlichen Laufbahn als rechtmäßige Nachfolger sahen. Hinfällig wird diese Interpretation allerdings dadurch, daß die Nachfolge in der Regierung zunächst durch Otto IV., dann durch Bernhard, von keiner Seite angefochten wurde.

⁹⁰ K. Bauch 1976, 95, Abb. 144 und 145.

⁹¹ Die „neueren“ Besprechungen der Bielefelder Tumba (H. Gmelin 1974, 6-8. - G. Böhm 1993, 119-129. - H.P. Hilger 1993, 229-244) erschöpfen sich in einer typologischen Betrachtung des Grabmalmodus. Der Versuch, das Grabmal auf seine Funktion(en) und Aussagen hin zu untersuchen, ist bislang noch nicht in Angriff genommen worden. Die zentrale Figur des Kindes wird entweder vollends ausgeklammert oder mit wenigen Sätzen als der mutmaßliche „Erstgeborene“ beziffert.

⁹² Zum Rosenmotiv als Gebetssymbol vgl. W. Krönig 1966, 19 ff.

Dazu gehören die Pleurants an den Schmalseiten der Tumba (Abb. 64). Als zahlreiche Gefolgschaft markieren sie die sozialen Pfeiler der Bedachten. Sie verbinden Geschlechterstolz mit der standesgemäßen Trauer um die Verbliebenen. Für die Ewigkeit fixiert, geben sie ein gefühlsbetontes und repräsentatives Vorstellungsbild von der Bedeutung und vom Rang der Verstorbenen. Die Ambivalenz von Trauer und Repräsentation wurde systematisch umgesetzt. Die Pleurants an der Fußseite, also durch die Aufstellung der Tumba auf das liturgische Zentrum Bezug nehmend, bringen die immerwährende Todesklage zum Ausdruck. Allerdings in ihrer Klage äußerst beherrscht, legen sie nur die Hand an die Kaputze oder stützen den Kopf hinein. Das Attribut der Almosentasche der männlichen Figur verweist auf die karitative Form des Totengedächtnisses, durch Armenfürsorge zum Seelenheil der Bedachten beizutragen. Die Figuren an der Kopfseite, auf das Laienzentrum ausgerichtet, sind unzweifelhafte Repräsentanten des Geschlechterstolzes.⁹³ Das Moment der Trauer ist vollends negiert zugunsten einer offenkundigen Imagepflege. Zwei Weibliche bedienen sich des Zeigemotives, um demonstrativ auf die Heraldik auf den Baldachinrückseiten, auf die adelige Herkunft der Familie hinzuweisen. Eine weitere Frau kommuniziert mit dem Betrachter, indem sie grüßend oder auch zum Reden ansetzend die Hand hebt. Als Instrument der adeligen Selbstdarstellung präsentiert die männliche Figur Schwert, Lanze und einen ursprünglich wohl heraldisch gefassten Schild. Das Bielefelder Figurenprogramm entzieht sich jeder typologischen Klassifikation. Die Pleurants symbolisieren hier weder die Begräbnisfeier, noch das Trauergefolge, das „*wie in einer Prozession das Grab*“⁹⁴ umschreitet. Ihre Darstellung dient dem Image der Bedachten, welches naturgemäß auch darin Ausdruck findet, daß die Hinterbliebenen um sie trauern. Die Präsentation von Herkunft, Stellung und Macht gehört dazu.

Die Funktionen eines Grabmals bestimmen sich wesentlich durch den Aufstellungsort und den Adressatenkreis. Die Bielefelder Tumba stand im liturgischen Zentrum der Kanonikergemeinschaft, an einem Ort, der dem Wirkungskreis der *congregatio* vorbehalten war. Die Bedeutung des Grabmals dürfte also vordergründig in der liturgischen Memorialfunktion liegen. Sollten mit dem Monument die Gebetsverpflichtungen, die der Konvent der Gründerfamilie schuldete, eingefordert werden? Wäre es dann nicht ikonographisch aussagekräftiger gewesen, den Grabfiguren ein Modell ihrer Stiftsgründung in die Hände zu geben? Daß die liturgische Memoria auch ohne ein bildliches Medium gewissenhaft eingelöst wurde, bezeugen die Quellen. Mehrmals wöchentlich, sogar täglich, wurde auf dem Hochchor das Totengedenken für die Gründerfamilie gefeiert und nicht zuletzt belegt die Urkunde von 1312, daß die Messfeier für *patronus* und *fundator* ohnehin als besonderer Anlass angesehen wurde.⁹⁵ Die primäre Funktion des Grabmals kann also weniger darin liegen, „Garant liturgischer Memoria“⁹⁶ zu sein. Dies war der Gründungsakt der Kanonikergemeinschaft gewesen, die rückblickend ihre Existenz dem *patronus* und seiner Familie verdankte und sich aus ihrem Bewußtsein heraus ohnehin zu

⁹³ Unlogisch erscheint mir die Deutung H.P. Hilgers, der in den Figuren Heiligendarstellungen sehen möchte, die auf Fürbitte und Erlösung der Verstorbenen hinweisen. H.P. Hilger 1993, 237.

⁹⁴ So G. Böhm 1993, 123.

⁹⁵ Wie Anm. 67.

⁹⁶ H. Wischermann 1980, bes. 10.

liturgischem Dank verpflichtet fühlte. Hierin liegt meines Erachtens eine zentrale Funktion der Memorie. Und zwar der Appell an eben dieses Bewußtsein der Kanoniker. Sie sollten zur spontanen Fürbitte aufgefordert werden, zur „ehrenamtlichen“ Memoria, die außerhalb der eingerichteten beziehungsweise „bezahlten“ und zeitlich festgelegten Gedächtnisfeiern lagen. Diesen Appell leistet das Memorialbild. Die dargestellten Handlungen geben weniger eine konkrete Anweisung, als vielmehr verschiedene Anregungen, Seelenheil zu spenden: stilles Gebet, Gesang von Psalmen, Rosenkranzgebet, Weihräuchern und Armenfürsorge.

Neben der Funktion, ergänzend zum institutionalisierten Gedenken zu wirken, markiert die Familientumba zweifellos auch einen elementaren Funktionszusammenhang der Stiftskirche: sie sollte als Grablege und Gründung der Ravensberger in Erinnerung bleiben. Diese Aussage wird durch die Darstellung des Kindes potenziert. Erst die Verbildlichung von zwei Generationen macht aus der Memorie ein Gedenkmonument für die Gründerfamilie, das die gemeinsame Grablege als Erbbegräbnisstätte kennzeichnet. In dieser Hinsicht enthält die Memorie zugleich die Erwartung profaner Memoria, die Hoffnung, als Herrscherfamilie im Gedächtnis der Nachwelt zu bleiben. Dementsprechend ist sie auch von der repräsentativen Seite aus zu lesen. Herkunft, Stellung und Landesherrschaft, durch die standesspezifischen Gisant selbst zum Ausdruck gebracht, finden sich in bestätigender Weise im Figurenzyklus wieder. Durch Ehrenbezeugung und Trauer geben die Pleurants ein Vorstellungsbild von dem Wirkungskreis der Bedachten und beglaubigen dadurch ihren persönlichen und historischen Erinnerungswert. Im Kontext mit dieser repräsentativen Inhaltsseite muß auch an die Kalandbruderschaft erinnert werden. Der mit der Memorie konfrontierte Personenkreis beschränkte sich folglich nicht nur auf die konventsinternen Insassen, er umfasste auch ein Laienpublikum.⁹⁷ Wie Reinhard Vogelsang nachgewiesen hat, setzten sich die Laienbruder aus der städtischen Führungsspitze und aus Angehörigen der ravensbergischen Ministerialität zusammen.⁹⁸ Der Wunsch, gerade diesem exklusiven Personenkreis als einstige Herrscherfamilie in Erinnerung zu bleiben, mag für den repräsentativen Gehalt der Memorie ausschlaggebend gewesen sein. Daß aber profane und liturgische Memorialfunktion zusammenwirken und nicht voneinander getrennt zusehen sind, zeigen nicht nur die zum Gebet auffordernden Grabfiguren, sondern auch das Programm der Tumbenfiguren. Durch Referenz und Trauer empfehlen sie den Landesherr und seine Familie als ebenso verdienten wie bedürftigen Empfänger von fürbittenden Gebeten.

Die Memorie verdankt ihre Entstehung der Vorstellung, daß die Lebenden als letzte Instanz auf das Schicksal der Seelen Einfluß nehmen. Jedes einzelne Gebet, das erkaufte und eingerichtete wie das spontane und freiwillige, galt als wirkungsvolle Beihilfe, die für den Verstorbenen zu seinem Seelenheil geleistet werden konnte. Die primäre Funktion des Bielefelder Grabmals liegt im Appell zum spontanen Fürbittgebet, welches nicht erkaufte, wohl aber durch ein gezieltes Bildprogramm ausgelöst werden konnte. Die profane Memoria wurde in der Art und Weise konstituiert, daß die mit der

⁹⁷ Auf dem Chor der Stiftskirche wurden auch Rechtsgeschäfte in Notariatsinstrumenten gefasst. Die Rechtsgeschäfte konnten ebenso zwischen Laien wie auch Stiftsherrn beurkundet werden. Dem Chor kam also bis zu einem gewissen Grad ein „öffentliche“ Funktion zu. Allerdings ist das Stift als Urkundstelle durch ein Notariatsinstrument erstmalig 1397 tradiert. J. Wibbing 1993, 50.

⁹⁸ R. Vogelsang 1993, bes. 82-87.

Gründer- und Herrscherfamilie verbundenen Vorstellungszusammenhänge - ob es nun der erinnernde Dank für eine gerechte Herrschaft oder für die Existenz des Stiftes ist - in wenig anderem als in einem Gebet für die Bedachten enden konnte. Die Bildfunktion kann also als Ergänzung zum institutionalisierten Gedenken aufgefasst werden. Die Aussage wird durch den spezifischen Kontext bekräftigt. Der Aufstellungsort und der in gebetsspendener Hinsicht äußerst leistungsfähige Adressatenkreis garantierten ein für diese Funktion besonders wirksames Umfeld. Und daß die Ravensberger als Rezipienten darauf bedacht waren, ein möglichst quantitatives Gebetsdenken zu erzielen, belegen die weit über zwanzig zu Lebzeiten unternommenen Stiftungen *pro remedio animarum*. Mit der Errichtung eines zur spontanen Memoria auffordernden Grabdenkmals schließt sich in spekulativer Hinsicht das Memorialsystem der Ravensberger.

3.5. Potentieller Auftraggeber und Zeitpunkt der Auftragsvergabe

Die überlieferten Quellen liefern keinen direkten Hinweis, der sich mit der Auftragsvergabe zeitlich oder personengebunden in Zusammenhang bringen ließe. Die Todesdaten 1305/06 und 1320 geben nur sehr vage einen eventuellen Entstehungszeitraum des Grabmals an. Die Stilkritik wie auch die motivgeschichtliche Methode offeriert eine Datierungsspanne, die sich über die ersten drei Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts erstreckt, doch reichen die angeführten Zugangsmöglichkeiten zur Konkretisierung der Datierung geschweige denn zur Benennung der Auftraggeberschaft nicht aus.⁹⁹ Von dem Ansatz ausgehend, daß der historische Bezugsrahmen den fassbarsten Anhaltspunkt liefert, überhaupt eine Aussage zur Auftragsvergabe zu machen, soll im folgenden die familiengeschichtliche Situation erhellt werden.

Die ravenbergische Landesherrschaft und Hauspolitik war in den letzten Jahrzehnten ihres Bestehens von dem Bewußtsein überschattet, unweigerlich zu erlöschen und in die Sogkraft eines stärkeren Geschlechts einzufließen.¹⁰⁰ Bereits zu Lebzeiten Ottos III. kristallisierte sich mit dem frühen Tod seiner beiden erstgeborenen Söhne die existenzielle Frage der Erbfolge heraus. Der dritte Sohn, Otto, war ursprünglich Geistlicher, trat aber zur Sicherung der Erbfolge in den weltlichen Stand zurück und vermählte sich mit Margarete von Windeck, der Schwester des Grafen Adolf von Berg. Wunsch und Wirklichkeit klafften weit auseinander, wenn es um die Kontinuität der Landesherrschaft ging. Graf Otto IV. hinterließ nur zwei Töchter, so daß 1328 sein Bruder Bernhard ihm in der Regierung folgte. Als jüngster Sohn Ottos III. hatte Bernhard zu dieser Zeit bereits eine standesgemäße geistliche Karriere hinter sich.¹⁰¹ Seinem Werdegang und Weihegrad nach hätte er beste Chancen gehabt, seinem Onkel Ludwig auf dem Osnabrücker Stuhl zu folgen. Bernhard aber verzichtete auf

⁹⁹ Wie Anm. 91. Der vorgeschlagene Datierungsraum von 1310 bis 1320 wird mit einem allgemeinen Verweis auf das längst bekannte Abhängigkeitsverhältnis zu Marburg begründet. Der Versuch, die Entstehung der Tumba in ihren Kontext einzubinden und von diesem Ansatz aus zu erhellen, ist bislang noch nicht in Angriff genommen worden.

¹⁰⁰ Vgl. zu den folgenden Ausführungen: W. Fricke (1887) 1975, 29-41.- R. Vogelsang (1980) 1989, 93-97. - G. Engel 1985, RR, 16-19.

¹⁰¹ Studium in Bologna, Domherr in Osnabrück, Probst in Schildesche, Domthesaurar in Münster, Domprobst in Osnabrück, Archidiakon in Lemgo, Domkürster in Münster und Domthesaurar in Paderborn.

seine geistliche Karriere und nahm sich der für die Grafschaft wichtigsten Aufgabe an: der Regelung der Ravensberger Nachfolge und dem Wechsel der Landesherrschaft. Sein Wunsch, Ravensberg mit Hessen zu verbinden, erfüllte sich nicht. Ludwig von Hessen, der Sohn seiner Schwester Adelheid, starb noch vor Bernhard, so daß die vorgesehene Erbfolge nicht zustande kam.¹⁰² Er entschied stattdessen, daß die Wege Ravensbergs über seine Nichte Margarete, der Tochter Ottos III., zum rheinischen Hause Jülich-Berg führen sollten. Die Ehe zwischen Margarete von Ravensberg und dem Markgrafen Gerhard von Jülich war von rheinischer Seite aus gesehen ein weitsichtig eingefädelttes Politikum. Margarete war nicht nur Erbin der Grafschaft Ravensberg, sondern durch ihren Onkel Adolf von Berg zugleich Erbin der Grafschaft Berg. Als der Erbfolgefall eintrat wurden Jülich, Berg und Ravensberg in einer Hand zu einem mächtigen Staatsgebilde vereinigt.¹⁰³ Bernhard starb am 16. September 1346 als letzter Sproß seines Geschlechts.¹⁰⁴ Der Wechsel der Landesherrschaft ging reibungslos vonstatten. Mit Bernhards Tod schließt die Geschichte der Grafen von Ravensberg.

Das sichere Wissen der Ravensberger um das Ende ihrer Geschichte markiert den Hintergrund, vor dem die Errichtung der Familientumba zu sehen ist. Es liegt auf der Hand, zunächst den unmittelbaren Nachfolger, Graf Otto IV., als Auftraggeber der Memorie ins Auge zu fassen. Demnach kämen als Entstehungszeitraum der Tumba verstärkt die zwanziger Jahre in Frage, genauer von 1320, dem Todesjahr der Hedwig, bis 1328, seinem eigenen Todesjahr. Die Quellenbasis gibt jedoch keinerlei Hinweise, die eine Bestellung der Memorie in dieser Zeit untermauern könnten. Als Patronatsherr bekundet Otto IV. zwar das Stift betreffende Rechtsgeschäfte, jedoch sind keine Zugeständnisse an das Hausstift unter ihm zu verzeichnen. Im Vergleich zu dem Umfang der Seelgerätstiftungen seiner Angehörigen, erscheint seine einzige Konzession an das Stift wenig erwähnenswert.¹⁰⁵ In diesem Zusammenhang muß auch daran erinnert werden, daß Otto den Altarstiftungsauftrag seiner Mutter nicht realisierte.¹⁰⁶ Im Ganzen bleibt Ottos Persönlichkeit blaß. An der großen Landespolitik hat er sich nicht beteiligt, und nur ein einziges Mal ist er in einer (nachbarschaftlichen) Fehde nachzuweisen.¹⁰⁷ Seine Verdienste beschränken sich einzig auf das Stadregiment.¹⁰⁸ In erwerbpolitischer Hinsicht erlitt unter Ottos IV. Regiment der bis dato dynamische Aufschwung der Landesherrschaft einen drastischen Rückschlag. Die von Otto IV. erhaltenen Urkunden erzählen ausschließlich von Verkäufen und

¹⁰² RR 1985, Nr. 1222, 1248, und besonders 1350. Ludwig von Hessen starb 1345.

¹⁰³ Im Katalog *Land im Mittelpunkt der Mächte*, 1985, ist der Erbfolgefall von verschiedener (jülicher, bergischer und heiratspolitischer) Seite beleuchtet worden. Vgl. Thomas R. Kraus ebd., bes. 50 f. - N. Andernach ebd., bes. 68 f. - H. Preuß ebd., 133.

¹⁰⁴ RR 1985, Nr. 1474. Sein Begräbnis am 24. September ist in einem erhaltenen Bruchstück der Haushaltsrechnung der Gräfin Margarete, der Witwe Graf Ottos IV., vermerkt. RR 1985, Nr. 1479 (BUB 1937, Nr. 244). Bernhards Todesdatum ist erst durch diese Notiz bekannt geworden. Er wurde allem Anschein nach in der Stiftskirche beigesetzt. Zu seinem Begräbnis erschienen die Bischöfe von Osnabrück und Paderborn; letzterer nahm am gleichen Tage eine Konsekration der Marienkirche vor. Die Ausgaben der Gräfin-Witwe anlässlich der Beerdigung umfassen die Finanzierung des bischöflichen Aufenthalts in Bielefeld, Spenden und die Bestellung von Trauerkleidung bzw. von schwarzer Seide.

¹⁰⁵ RR 1985, Nr. 1002 (BUB 1937, Nr. 109).

¹⁰⁶ Wie Anm. 41.

¹⁰⁷ RR 1985, Nr. 1019.

¹⁰⁸ Von ihm stammt das für die Wirtschaft bedeutende Gewandschnittprivileg von 1309. Im Jahre 1326 bestätigte er das alte Stadtprivileg. RR 1985, Nr. 952 und 1191 (BUB 1937, Nr. 99 und 160, 161).

Verpfändungen. Die kontinuierliche Veräußerung des väterlichen Erbes führte dazu, daß der Wohlstand der Grafschaft erheblich abnahm. Einen Höhepunkt erreicht das Ausmaß an Veräußerungen in den letzten Jahren seiner Regierungszeit. Von 1320 bis 1328 lassen sich weit über 40 Urkunden zwecks Verpfändungen und Verkäufen registrieren.¹⁰⁹ Allein die offenkundige finanzielle Notlage des Grafen macht unwahrscheinlich, daß zu dieser Zeit in ein kostspieliges Memorialprojekt investiert wurde. Im Ganzen scheint Ottos passive Natur unvereinbar mit dem Memorialprojekt, das ja keine Notwendigkeit, sondern eine zusätzliche Ausstattung der Grablegen darstellte.

Als Auftraggeber kommt verstärkt Graf Bernhard in Frage. Bereits sein Stifterverhalten zeigte, daß die Sorge um das Seelenheil und die entsprechende Vorsorge durch gestiftetes Gedenken einen zentralen Stellenwert in seinem Leben einnahm. Weniger die Quantität, sondern vielmehr die Qualität seiner Stiftungen, ist es, was seine Stifterpersönlichkeit ausmacht. So war er stets darauf bedacht, seinen Stiftungszweck mit einem nützlichen Beitrag zur Ausstattung und zum Gottesdienst zu verbinden. Davon zeugen die Restaurierungsmaßnahmen der Schildeschener Kapelle ebenso wie die drei Altarstiftungen für St. Marien. Gerade in den aufwendigen Altarunternehmen manifestiert sich ein Funktionszusammenhang mit dem Grabmalprojekt. Sie reflektieren Bernhards Ambition, Voraussetzungen für Liturgie und spontane Gebetsverrichtung überhaupt zu schaffen. Nicht zuletzt war er als *ultimus familiae* die letzte Instanz, die auf die Memoria der Ravensberger Einfluß nehmen konnte. Bernhards Hauptaufgabe, das Schicksal der Landesherrschaft zu organisieren, wird ihn ständig mit diesem Bewußtsein konfrontiert haben. Wie sein seelsorgerischer Wirkungskreis bezeugt, ging es ihm vordergründig um die Verankerung der liturgischen und spontanen Memoria der Ravensberger, ein Anliegen also, daß sich perfekt mit der Bedeutung des Grabmals deckt. Graf Bernhard entspricht einwandfrei dem Anforderungsprofil, Auftraggeber der Familientumba zu sein.

Der familiengeschichtliche Kontext liefert stichhaltige Indizien für eine zeitliche Eingrenzung der Auftragsvergabe, und zwar in die Jahre von 1328 bis 1334. Bernhards Regierungszeit war von Geldsorgen belastet, die ihm als Nachfolger und Verwalter des brüderlichen Erbes anheimgefallen waren. Die Schulden und die hohen Versorgungsansprüche seiner verwitweten Schwägerin zwangen ihn später immer wieder zu Verkäufen und Verpfändungen.¹¹⁰ Mit Bernhards Regierungsantritt im Frühjahr 1328 beginnt jedoch zunächst eine Phase der finanziellen Konsolidierung, sogar der erfolgreichen Erwerbspolitik. Er investierte in Besitzerweiterungen und tätigte Rückkäufe des veräußerten Erbes.¹¹¹ Dem Marienstift stand er als Patronatsherr

¹⁰⁹ RR 1985, Nr. 1066, 1068, 1072, 1077-1081, 1089, 1094, 1100-1102, 1110, 1118, 1121, 1128, 1130-1132, 1138, 1148, 1153, 1155, 1163, 1168, 1169, 1176, 1180, 1185, 1190-1195, 1198, 1200, 1206, 1213, 1214. Welchen materiellen Umfang eine einzige Urkunde beinhalten konnte, verdeutlicht das Dokument Nr. 1163: insgesamt 23 Höfe werden an das Osnabrücker Domkapitel verpfändet.

¹¹⁰ Graf Otto IV. hatte im Jahr 1325 seiner Frau Margarete letztwillig ein bedeutendes Vermächtnis ausgesetzt, das einen erheblichen Teil der gesamten Landeseinkünfte ausmachte. Es kam in der Folgezeit zu mehrfachen Vergleichen. Bernhards Zugeständnisse an seine Schwägerin waren ein fürstliches Einkommen für die Witwe. RR 1985, Nr. 1172, 1219, 1226, 1254, 1351, 1366, 1367, 1391, 1477. Zur Hofhaltung Margaretes: G. Engel 1952, 252-259.

¹¹¹ RR 1985, Nr. 1234, 1256, 1257, 1275, 1277, 1281. Bis 1334 läßt sich nur ein Verkauf mit Vorbehalt des Rückkaufrechts registrieren. RR 1985, Nr. 1230.

durchweg tatkräftig gegenüber,¹¹² und besonders in der erwähnten Zeitspanne erfolgten großzügige Zugeständnisse an das Hausstift.¹¹³

Um 1330 zeichnen sich die ersten Initiativen des Landesherrn ab, die Nachfolge in der Ravensberger Herrschaft zu organisieren. Ludwig von Hessen, der Neffe Bernhards, war als Erbe der Grafschaft Ravensberg bestimmt.¹¹⁴ Mit diesem Hintergrund soll versuchsweise eine Identifizierung der Tumbenfiguren versucht werden, denn der auffällige „Überschuss“ an weiblichen Vertretern bekräftigt, daß das Figurenprogramm neben seiner generalisierenden Ikonographie biographisch zu lesen ist. Die Rechnung an Teilnehmern geht auf, wenn hier die zur Entstehungszeit der Tumba lebende Nachfolgeschaft dargestellt ist. Die sechs weiblichen Vertreter dürften die vier Töchter des Grafenpaares (Sophie, Hedwig, Uda und Margarete) sowie die zwei einzigen Erbinnen Ravensbergs (Margarete und Hedwig) darstellen.¹¹⁵ Demzufolge würden die zwei männlichen Repräsentanten den einzig noch lebenden Sohn, nämlich Bernhard selbst, und den Landgrafen Ludwig von Hessen, den Enkel des Grafenpaares und Erben Ravensbergs, symbolisieren. Für letzteres spricht vor allem der Fakt, daß die männliche Figur an der Kopfseite einzig ein eigenes Wappenschild vorweist, während die anderen Figuren auf das Wappen der Bedachten hinweisen. Die Relation von weiblichen zu männlichen Vertretern entspricht den genealogischen Gegebenheiten und der familiengeschichtlichen Situation gegen Anfang der Dreißiger.

In die Zeitspanne fallen auch die Memorienstiftungen der *ultimi familiae* an das Hausstift, so die 1328, 1331 und 1334 eingerichteten Seelgeräte.¹¹⁶ Bernhard realisierte nicht nur Anfang der Dreißiger die von seiner Mutter geplante Stiftung des Familientales, er bekundete auch 1330 sein Vorhaben, den Hauptaltar für die Pfarrgemeinde zu stiften.¹¹⁷ Daß Bernhard sein Stiftungsvorhaben des Pfarraltars erst sechs Jahre darauf realisierte, mag ein Anhaltspunkt dafür sein, daß er - womöglich aus finanziellen Gründen - stifterische Prioritäten setzte. Diese umfassten den 1331 durchgeführten Stiftungsauftrag seiner Mutter und, so die hier vorgebrachte These, auch die Bestellung des Grabmals.

Ein weiteres Indiz untermauert die Datierung der Tumba um das Jahr 1330. Richard Hamann hatte einen Stil- und Werkstattzusammenhang zwischen dem Grabmal und den Bielefelder Lettnerfiguren (Abb. 67-69) aufgedeckt, der aus der stilgeschichtlichen Forschung nicht mehr wegzudiskutieren war.¹¹⁸ Auch die jüngere Literatur hält

¹¹² Daß Bernhard mit Elan und politischem Scharfsinn seinen Pflichten als Patronatsherr nachkam, zeigt sich unter anderem darin, daß er zum Wiederaufbau der Landesburgen dem Paderborner Domkapitel für zehn Jahre Hilfgelder aus vakanten Praebenden des Stifts zur Verfügung stellte. Gleichzeitig wurde der Bischof mit diesem 1334 erfolgten Zugeständnis dazu verpflichtet, von den Stiftspründen keine Abgaben mehr für sein Bistum einzufordern. Damit blieb dem Bischof als einziges Recht die Bestätigung und Einführung des Dekans. RR 1985, Nr. 1286.

¹¹³ Für den neuengerichteten Altar der Kalandbruderschaft stiftete er 1332 ein umfangreiches Altarlehen, 1334 übertrug er dem Konvent die Zehntrechte von insgesamt sechs Höfen zu vollem Eigentum, und in demselben Jahr dotierte er dem neuen Pfarrsprengel Steinhagen umfangreiche Güter. RR 1985, Nr. 1251, 1281, 1287 und 1288.

¹¹⁴ Bernhards Schwester Adelheid von Ravensberg war mit Landgraf Otto von Hessen vermählt. Zu den Verhandlungen zwischen Hessen und Ravensberg: RR 1985, Nr. 1222 (1328), Nr. 1248 (1331), Nr. 1350 (1338).

¹¹⁵ Stammtafel im Anhang bei G. Engel 1985. Ausführliche Genealogie: A. Lamey 1779, 68.

¹¹⁶ Siehe Kap. 3.2.

¹¹⁷ Wie Anm. 44 und 45.

¹¹⁸ R. Hamann 1929, 169 ff.

ausnahmslos an der Werkstattidentität beider Werke fest.¹¹⁹ Ein Datierungskriterium ist allerdings mit dem Verweis auf das Abhängigkeitsverhältnis weder für das eine, noch für das andere Werk gegeben, denn für den Lettner gelten, was seine Entstehungszeit betrifft, die gleichen Schwierigkeiten: Bislang haben sich keine Quellen gefunden, die über den Zeitpunkt oder über die Umstände der Entstehung Auskunft geben könnten. In puncto Datierung bleibt es daher bei einem Entstehungszeitraum von 1320 bis 1340 und bei Hinweisen wie: *„etwa gleichzeitig mit der Tumba ... wurde der Lettner für die Marienkirche in Bielefeld in Auftrag gegeben.“*¹²⁰

Die These einer ungefähr gleichzeitigen Entstehung soll im folgenden funktionsgeschichtlich und zeitlich begründet werden. Der Lettner wurde im vorigen Jahrhundert infolge der Säkularisation abgerissen. Lediglich fünfzehn Figurenreliefs sind erhalten. Als Ergebnis preußischer Kirchenrestaurierung sind sie heute in eine schrankenartige Altarwand integriert, die 1840 im letzten Drittel des östlichen Joches errichtet wurde und die weitere „Überreste“ der mittelalterlichen Ausstattung birgt.¹²¹

Ursula Pütz hat sich erstmalig einer umfassenden Rekonstruktion der mittelalterlichen Anlage gewidmet.¹²² Ihre Ergebnisse stützen sich hauptsächlich auf die 1827 aufgemessenen Grundrißpläne Schwabedissens, welche die Existenz und Konzeption des Lettners (wenn auch nur im Grundriß) tradieren (Abb. 60).¹²³ Demnach bestand die Anlage aus einer schrankenartigen Wand zwischen den östlichen Vierungspfählen mit zwei Durchgängen zum Chor. Der mittlere Teil, im Grundriß annähernd quadratisch, war nach Osten in den Chor hineingezogen. Vor dem mittleren Teil der Westwand stand ein die ganze Breite einnehmender, umfriedeter Altarstipes. Pütz rekonstruiert die Höhenausdehnung des Lettners unter Heranziehung typengeschichtlicher Vergleichsbeispiele auf vier bis sechs Meter. Mit der Lettneranlage war eine strikte Raumaufteilung der Stiftskirche gegeben. Die undurchdringliche Barriere bedeutete eine Aussperrung der Pfarrgemeinde vom Ritus der Chorherren, sie verhinderte jegliche Kommunikation zwischen Ost und West. Erst mit der Trennung der Funktionsbereiche, die zugleich eine Grenzziehung in der Liturgie bedeutet, wird ein „neuer“ Pfarraltar für die Gemeinde notwendig.¹²⁴ Der ausdrücklich zu diesem Zweck von Bernhard gestiftete Martins-Altar befand sich an der Schwelle zwischen Chor und Langhaus. Wie der im Schwabedissen-Grundriß aufgemessene Altarstipes zeigt, war der Altar baulich mit der Lettneranlage verbunden. In ihm ist also der Kreuz- bzw. der Lettneraltar zu sehen. Bernhards Altarstiftung resultiert demnach aus der Zäsur zwischen Ost und West, sie

¹¹⁹ P. Hilger 1993, 244. - U. Pütz 1993, 287.

¹²⁰ P. Hilger 1993, 244. Die „neueren“ Datierungsvorschläge seien kurz genannt: G. Dehio 1969, 47, „1320-1330“. - H. Gmelin 1974, 8, „zwischen 1330-1340“. - P. Hilger 1993, 244, „im Verlauf des zweiten Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts“. - U. Pütz 1993, 288, „1320-1340“. Sie stellt den Lettner in einen möglichen Zusammenhang mit einem Ablaß, der zur Wiederherstellung der durch einen Brand zerstörten Stiftsgebäude 1320 ausgestellt wurde. Die Annahme lautet dahin, daß mit den Geldern das Bauprojekt des Lettners finanziert wurde.

¹²¹ So die vom sogenannten Berswordt-Meister gemalte Mitteltafel eines ursprünglich dreiflügeligen Altaraufsatzes (um 1400) sowie das heute im Chorbogen hängende Triumphkreuz aus der Zeit um 1500. Zur Konzeption und Entstehung der neuen Altarwand: U. Pütz 1993, bes. 249-268.

¹²² U. Pütz 1993, 249-290.

¹²³ Wie Anm. 3.

¹²⁴ Über die Ausübung des Pfarrgottesdienstes vor der Errichtung des Pfarraltars bzw. der Lettneranlage lassen sich nur Spekulationen machen. Vermutlich wurde der Pfarrgottesdienst von dem Hauptaltar aus gefeiert. Ein Kreuzaltar existierte vermutlich nicht, denn sonst hätte Bernhard seine Altarstiftung nicht ausdrücklich als Hauptaltar für die Gemeinde bestimmt.

schafft unter den neuen räumlichen Umständen die Voraussetzungen für den Pfarrgottesdienst. Wenn Bernhard bereits 1330 sein Vorhaben der Altarstiftung urkundlich festhält beziehungsweise Regelungen zu den Altarlehen trifft, dann muß zu dieser Zeit bereits die Konzeption des Lettners bestanden haben. Mit der realisierten Stiftung des Altares im Jahr 1336 ist der ‚terminus post quem‘ für die Lettneranlage gegeben.

Die Verschiebung der Stiftung deutet zugleich darauf hin, daß Bernhard den Memorienprojekten, und zwar dem Grabmal und dem Familienaltar, Vorzug gab. Angesichts des materiellen Aufwandes und hohen Anspruch dieser drei Projekte nimmt die Vertagung der (Pfarr-)Altarstiftung kein Wunder. Die Auftragsvergabe der Familientumba kann somit zeitlich an die Stiftung des Familienaltares herangerückt werden, also um das Jahr 1330. Beide Projekten stehen für das Anliegen des Auftraggebers, die institutionalisierte liturgische Memoria um das spontane Gebetsgedenken zu ergänzen und zu komplettieren. Der Familienaltar erfüllte diese Funktion im öffentlich zugänglichen Bereich, im Pfarrteil der Stiftskirche. An ihm wurden wöchentlich Seelenmessen für die Gründerfamilie gelesen, doch konnten ihn zugleich die Ravensberger selber und die Pfarrgemeinde für ihre Gebete nutzen. Als Ort und Medium des privaten Totengedächtnisses wurde der Familienaltar in dem Moment unentbehrlich, als die Grablege der Ravensberger hinter der schrankenartigen Wand verschwand und somit jegliche Möglichkeit einer sichtbaren Kommunikation zur Begräbnisstätte genommen war. Der Familienaltar war also auch Stellvertretung der Grablege, nutzbar für jeden, dem der Besuch des Gründergrabes verwehrt blieb.

An dem sakrosankten Ort „hinter der Kulisse“, wo die Grablege im Zentrum des hochfestlichen Geschehens der Kanonikergemeinschaft und der Gebetsbruderschaft situiert und Bestandteil der permanenten Liturgie war, erfüllte das Memorialbild die Intensivierung der liturgischen Memorialfunktion. Die Familientumba war Auszeichnung der gemeinsamen Grablege, und sie war Kommunikationsträger. Um das spontane Fürbittgebet einzuwerben, bedurfte es der künstlerischen Mittel. Im Stil entfaltet sich die wirkungsvolle Mischung aus *Menschlichkeit, Stimmung und Liebreiz* (Hamann). Die gezielte Ikonographie oder das, was das Denkmälerinventar wohl als *merkwürdig jener Zeit* befand, übernimmt die Steuerung der Rezeption. In der gebetseinwerbenden Funktion markierte die Familientumba für Jahrhunderte den Ort des Ravensberger Gedächtnisses. Der Abriss des Lettners und die Verortung der Tumba im frühen 19. Jahrhundert bedeuteten unmißverständlich den Abschied von der stiftischen Zeit. Das Grabmal mit den „*hervorragenden Bildwerken*“¹²⁵ des Gründerpaares wurde in seiner (kunst-) historischen Bedeutung erkannt und blieb als „*ein der Kirche theures Vermächtnis*“,¹²⁶ wenn auch im Winkel des Chores, erhalten.

¹²⁵ H. Gmelin 1974, 6.

¹²⁶ Wie Anm. 7.

4. Münstereifel: Das Grabmal des Herren von Bergheim

In der ehemaligen Stiftskirche St. Chrysanthus und Daria zu Bad Münstereifel erinnert ein aufwendiges Grabmal an Gottfried, Herr von Bergheim, der am Tag der Kreuzauffindung anno 1335 gestorben ist (Abb. 72). Die Identifizierung und die Angaben zum Anniversar verdanken wir der auf dem Grabplattenrand eingravierten Inschrift: *Anno domini millesimo trecentesimo tricesimo quinto ipso die inventionis sanctae crucis obiit Godefridus dominus in bergheim cuius anima per misericordiam dei requiescat in pace amen.*

Die Sandsteintumba befindet sich heute als (kunst-) historisches Zeugnis aus der mittelalterlichen Stiftszeit im Eingangsbereich der Kirche, genauer im Mittelraum des Westbaus (Abb. 70 und 71). Die Geschichte der Memorie, oder besser ihr mit dem Wandel der Geschichte verschiedenartig entgegengebrachtes Werkverständnis, das sich in mehrfachen Versetzungen zeigt, läßt sich nur unvollständig rekonstruieren. Völlig im Dunkeln liegt die mittelalterliche Zeit der Memorie. Der ursprüngliche Aufstellungsort ist nicht tradiert, und somit bleibt ein wesentliches Kriterium für die Bedeutung des Grabmals verschlossen. Im denkmalpflegerischen Gutachten zum Provinziallandtag¹ wie auch in dem Heft der Reihe *Rheinische Kunststätten*² heißt es, das Bergheim-Grabmal habe vermutlich zunächst im Hochchor der Stiftskirche gestanden, während von anderer Seite der ursprüngliche Aufstellungsort „wohl in der Mitte der Kirche“³ vermutet wird. Beide Lokalitäten, das sei hier vorweggenommen, markieren eine grundverschiedene Öffentlichkeitsfunktion, einen unterschiedlichen Adressatenkreis und Wahrnehmungscharakter der Memorie.

Der ursprüngliche Aufstellungsort, wo auch immer er lokalisiert war, wurde jedenfalls aufgegeben. Die Folge war eine verhängnisvolle Phase der Versetzung, die ihre deutlichen Spuren hinterlassen hat. Nach schriftlicher Überlieferung stand die Tumba im Jahr 1854 vorübergehend im linken Seitenschiff des Westbaus.⁴ Im Jahr 1876 wurde sie dann in die Krypta vor die Grabkammer der Heiligen Chrysanthus und Daria verortet. Nach Restaurierungsarbeiten in den Jahren 1969/70 ist das Monument an den heutigen Aufstellungsort versetzt worden.⁵ Durch die Translozierungen wurde das Grabmal besonders am Unterbau stark beschädigt. Bei den erfolgten Demontagen wurden Partien aus dem Sockel und aus der Grabplatte herausgeschlagen. Von den ursprünglich zweiundzwanzig Standfiguren der Tumbawände sind nur noch sechzehn, zum Teil stark bestoßen, erhalten. Die vor den Trennungsfugen befindlichen Standfiguren mußten entfernt werden, so daß die Außennischen jeder Schmalseite ebenso wie die Mittelnische jeder Längsseite heute leer sind (Abb. 73-75).⁶ Die starken Verwitterungsspuren deuten zudem darauf hin, daß die Tumba längere Zeit im Freien aufbewahrt war.

¹ 1911. Einsehbar im Pf.A. Bad Münstereifel.

² M. Geimer 1939, 6.

³ R. Schmitz-Ehmke 1985, 40.

⁴ J. Katzfey 1854, 12.

⁵ Bei den Restaurierungsmaßnahmen wurde der Bestand gesichert und der Rand der Grabplatte sowie der Sockel der Tumba teilweise ergänzt. Die Mittelnische der Dolchseite, samt Sockel und Fiale rechts daneben, ist bereits im ersten Viertel des 20. Jhs. zur Hälfte rekonstruiert worden. R. Schmitz-Ehmke 1985, 40 f.

⁶ Zwei Bruchstücke einer entfernten Figur befinden sich heute im Pfarrhaus.

Die Versetzungsgeschichte des Bergheim-Grabmals wirft Licht auf die unterschiedlichen Grade des ihm entgegengebrachten Verständnisses. Im dunklen Winkel der Stiftskirche anscheinend gerade noch geduldet, zählt es kein Jahrhundert darauf, in seinem (kunst-)historischen Wert erkannt, zu „den besten gotischen Grabmälern im Rheinland.“⁷ In diesem Kontext sei auch an Ernst von Oidtmans Appell „Schutz den Grabsteinen!“ aus dem Jahre 1894 erinnert,⁸ mit dem er dieses neue Werkverständnis ebenso wie eine sachgemäße Dokumentation der Grabmonumente im Rheinland einforderte. Werkverständnis und Werkinterpretation sind und bleiben zeitabhängig. Ziel der folgenden Untersuchung ist, die mittelalterliche Bedeutung und Memorialfunktion des Bergheim-Grabmals im Hinblick auf die zeitgenössische Wahrnehmung aufzudecken. Für das Werkverständnis sind jedoch vorab die Fragen nach dem lokalgeschichtlichen Wirkungskreis des Herrn von Bergheim und nach dem Zusammenhang zwischen seiner Person und seinem Begräbnisort zu klären.

4.1. Die Herausbildung der Herrschaften Bergheim und Münstereifel

Im 13. Jahrhundert wurden die Orte und späteren Städte Bergheim und Münstereifel zu Kristallisationspunkten eines Kleinterritoriums, das von einer Nebenlinie des Jülicher Grafengeschlechts, den Herren von Bergheim, begründet und ausgebaut wurde. Im folgenden wird die Herausbildung ihrer Herrschaft und ihre Position in der zeitgenössischen rheinischen Politik kurz skizziert.⁹

Im 13. und noch zu Beginn des 14. Jahrhunderts konkurrierten die niederrheinischen Grafschaften Jülich, Kleve, Mark, Berg und Ravensberg in der Ausbildung ihrer Territorien zu Landesherrschaften. Am stärksten prägten die territorialpolitischen Gegensätze zwischen Jülich und dem Kölner Erzstift die regionale Geschichte. In wechselvollen Fehden suchte das Jülicher Grafengeschlecht die Vormachtstellung in der Nordeifel zu erlangen.¹⁰ So waren es auch die Jülicher, die in Bergheim zunächst Herrschaftsrechte ausübten. Anfang des 13. Jahrhunderts gelangte die Vogtei über die Bergheimer Grundherrschaft als pfalzgräfliches Lehen in Besitz des Grafen Wilhelm IV. von Jülich. Begründer der Bergheimer Nebenlinie war Walram I., der von seinem Bruder Wilhelm IV. vermutlich anfang der vierziger Jahre mit der Gerichtsbarkeit über den Bergheimer Besitz ausgestattet worden war.¹¹ Im folgenden zeichnete sich ein kontinuierlicher Ausbau der Bergheimer Herrschaft ab. Aufgrund der Verwandtschaft seiner Gattin mit dem Geschlecht Hochstaden machte Walram I. nach dem Aussterben des Hochstadenschen Mannestammes im Jahr 1246 seine Ansprüche auf die reiche Hinterlassenschaft geltend. Dem gleichermaßen erbberechtigten Erzbischof Konrad von Hochstaden gelang es jedoch sofort, diese Besitzungen zur Ausweitung der

⁷ M. Geimer 1939, 7.

⁸ E. von Oidtmann 1894, 176-182.

⁹ Während die Jülicher und Nidegger Geschichtsforschung eine umfangreiche Literatur zur Jülicher Landesgeschichte hervorgebracht hat, lag die Geschichte der mittelalterlichen Herrschaft Bergheim lange im Dunkeln. Die auf einer breiten Quellenlage basierende Studie von H. Andermahr *Die Grafen von Jülich als Herren von Bergheim* (1986) brachte erstmals Licht in das weitgehend unerforschte Kapitel und stellt das grundlegende Werk für die folgende Betrachtung dar.

¹⁰ W. Briem 1970, 44-58. - T.R. Kraus 1984, 41-53. - H. Renn 1988, 51-87.

¹¹ H. Andermahr 1986, 6-10.

erzbischöflichen Territorialpolitik zu erwerben.¹² Die Erbstreitigkeiten, die sich in der Folgezeit zwischen Walram I., unterstützt von Jülich, und dem Kölner Erzstift ergaben, fanden erst im Jahr 1256 ihren endgültigen Abschluß. Nach ebenso zahlreichen Verträgen wie Revisionen war es dem Bergheimer gelungen, einen beträchtlichen Anteil der Hochstadener Erbschaft in seinen Besitz zu bringen: die zur Grafschaft Hochstaden gehörenden Lehen der Abtei Prüm, darunter insbesondere Münstereifel als Kern der neu hinzu erworbenen Besitzungen sowie die Vogteien über die Besitzungen des Klosters Steinfeld im Raum Münstereifel.¹³ Die Bedeutung des Machtzuwachses durch den Erwerb von Münstereifel darf nicht zu gering veranschlagt werden. Das seit Anfang des 12. Jahrhunderts in ein Kollegiatstift umgewandelte Benediktinerkloster Münstereifel war durch den Besitz der Reliquien der Heiligen Chrysanthus und Daria zu einer beliebten Wallfahrtsstätte avanciert. Auch war der neue Erwerb als wirtschaftlicher Faktor von Bedeutung, da hier bereits seit dem 9. Jahrhundert Münz-, Markt- und Zollrecht ausgeübt wurde.¹⁴ Im Jahr 1258 nannte sich Walram I. erstmals *dominus de Berchem*.¹⁵ Die Herrschaftszeit seines Sohnes und Nachfolgers Walram II. (1265-1312) war durch eine Bündnispolitik mit dem Kölner Erzstift und somit gegen seine Jülicher Verwandten geprägt. Der Initiative Walrams II. ist die Erhebung Münstereifels zur Stadt sowie der Bau der Burg und die Stadtumwehrung zu verdanken.¹⁶ Als Walram II. im Jahr 1312 ohne Nachkommen starb, fiel die reiche Hinterlassenschaft an seinen Vetter Graf Gerhard IV. von Jülich. Gegen die Ansprüche des Kölner Erzstifts konnte sich der Jülicher behaupten, und elf Jahre später übertrug er seinem Sohn Gottfried die Herrschaft Bergheim mit den dazugehörigen Besitzungen in der Eifel. Damit war die personale Trennung der beiden Hoheitsbereiche wieder vollzogen und die Bergheimer Nebenlinie auf ein neues gegründet.¹⁷

4.2. *Godefridus dominus in bergheim*

Gottfried war ein jüngerer Sohn des Grafen Gerhard IV. von Jülich und der Elisabeth von Brabant-Aarschot. Das Jahr seiner Geburt ist nicht überliefert. Da die Eheschließung seiner Eltern vor dem Jahr 1299 erfolgte,¹⁸ ist Gottfried vermutlich im Alter von rund dreißig Jahren gestorben. Seine Herrschaftszeit (1323-1335) war eng mit den Interessen seiner Jülicher Verwandten verstrickt, und so ist die folgende Betrachtung stets vor dem Hintergrund der Jülicher Politik zu sehen.

In den ersten zwei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts verschärfte sich die Lage zwischen Jülich und Kurköln. Zu den bestehenden territorialen Streitpunkten traten nun

¹² Zur Territorialpolitik Konrads von Hochstaden: M. Kettering 1951, 1-84.

¹³ N.N. Schorn 1958, 64 f. - H. Andermahr 1987, 15-24.

¹⁴ R. Schmitz-Ehmke 1985, 3 f.

¹⁵ H. Andermahr 1987, 20.

¹⁶ H. Andermahr 1987, 25-32, 40 f. - P. Koof 1926, 14, 76.

¹⁷ H. Andermahr 1987, 38-42.

¹⁸ Zu den Beziehungen der Jülicher zu den Herzögen von Brabant: H. Andermahr 1988, 42. - T.R. Kraus 1992, 63-75, bes. 65. Aus der Jülich-Brabanter Ehe gingen neun Kinder hervor, von denen im folgenden neben Gottfried nur Wilhelm und Walram von Bedeutung sind. Wilhelm folgte als Erstgeborener in der Jülicher Regierung, und Walram bestieg den Kölner Erzstuhl. Da Gottfried den Bergheimer Besitz als Sekundogenitur bekam, war er vermutlich der Zweit- oder Drittgeborene.

verschiedene Haltungen in der Reichspolitik hinzu. Der Wahl Ludwigs des Bayern zum König anno 1314 folgten kriegerische Auseinandersetzungen mit dem Gegenkönig Friedrich von Österreich, die erst 1322 ihren Abschluß fanden. Während Jülich auf der Seite Ludwigs des Bayern an kaum einer Schlacht unbeteiligt war, trat das Erzstift für den Gegenkönig ein.¹⁹ Im Jahr 1323 verpflichtete sich Gottfried von Bergheim in einem Schutzbündnis mit der Stadt Köln, bei eventuellen Streitigkeiten mit dem Erzstift der Stadt mit neun Rittern und fünfzehn Knappen beizustehen.²⁰

Die nächste Information über Gottfried ist wieder im Kontext mit der Jülicher Hauspolitik zu sehen. Als Papst Johannes XXII. im Jahr 1324 den Bann über Ludwig den Bayern verhängte, änderte Graf Gerhard VII. von Jülich aus taktischen Erwägungen seinen reichspolitischen Kurs, wandte sich vom Bayern-König ab und trat auf die Seite des Papstes, um über die Kurie die Reservierung des Erzstuhls für seinen Sohn Walram zu verwirklichen. Denn die Möglichkeit einer territorialen Ausdehnung und die endgültige Sicherung des durch die erzbischöfliche Politik gefährdeten Herrschaftsbereichs hing für Jülich von der Person des künftigen Kölner Erzbischofs ab. Folgerichtig stand der Jülicher Graf fortan mit der Kurie in engem Kontakt und blieb auch mit dem Kölner Erzstift in gutem Vernehmen.²¹ Im Jahr 1327 zog Gottfried in Jülicher Mission nach Avignon, um den Papst im Kampf gegen den nach Italien ziehenden Ludwig den Bayern zu unterstützen. Dieser beabsichtigte, sich gegen den Willen des Papstes zum Kaiser krönen zu lassen. Die Avignon-Reise war einer der vielen Schachzüge des Jülicher Hauses, das Wohlwollen der Kurie zu erlangen.²² Im Juni erreichte der Bergheimer Avignon, stellte sich als *capitaneus gentis armigere*, als Bannerherr, dem Papst zur Verfügung und zog als Gegner Ludwigs mit zehn Rittern nach Italien. Für seine Kriegsdienste erhielt er von der Kurie 339 Goldgulden. Ein Empfehlungsschreiben des Papstes an König Robert von Sizilien und Neapel scheint darauf hinzuweisen, daß Gottfried anschließend im Sold des sizilianischen Königs stand.²³

Im Jahr 1330 war der Bergheimer im Dienst des Deutschen Ordens in Preußen unterwegs.²⁴ Neben seinen „außendienstlichen“ Tätigkeiten ist er gegen Anfang der dreißiger Jahre hauptsächlich in Rechtsgeschäften seines Herrschaftsbereichs nachweisbar.²⁵ Aufgrund seiner Heirat mit Elisabeth von Kleve, dem einzigen Kind Dietrichs Luf III. von Kervenheim und Oedt, fiel ihm 1332, als der Erbfolgefall eintrat, eine reiche Hinterlassenschaft an der Niers zu.²⁶ In den letzten drei Jahren seiner Herrschaftszeit widmete sich der Herr von Bergheim wieder vorwiegend der „großen“ Politik seiner Jülicher Brüder. Am 27. Januar 1332 wurde Walram von Jülich dank des diplomatischen Geschicks seines Vaters und später seines Bruders Wilhelm V. von Papst Johannes XXII. als Nachfolger Heinrichs von Virneburg auf den Kölner Erzstuhl

¹⁹ G. Meyer 1968, 17 ff. - W. Janssen 1975, 29 ff.

²⁰ H. Andermahr 1987, 42. (Mitteilungen aus dem Stadtarchiv von Köln 5, 1884, Nr. 1112.)

²¹ G. Heyden 1963, 16-21. - W. Janssen 1970, 38.

²² G. Heyden 1963, 18 f.

²³ H.K. Schaefer 1906, 129 ff. - H. Andermahr 1987, 43 f.

²⁴ J. Katzfey 1854, 11 f.

²⁵ Siehe hierzu H. Andermahr 1987, 44.

²⁶ Die Ehe wurde vermutlich noch im Jahr 1330 geschlossen, denn am 28. September teilte Papst Johannes XXII. dem Bischof von Lüttich mit, unter welchen Bedingungen dem Paar, welches im vierten Grad miteinander verwandt war, Dispens zu erteilen sei. H. Andermahr 1987, 45.

erhoben.²⁷ Hatten bislang die territorialpolitischen Gegensätze zwischen Kurköln und Jülich das politische Kräftespiel am Niederrhein erheblich geprägt, so bedeutete die Besetzung des Erzstuhls mit einem Jülicher eine nahezu zwanzigjährige Friedenszeit. Am Anfang der Amtszeit Walrams traten die Jülicher Brüder bei erzbischöflichen Angelegenheiten und Rechtsgeschäften gemeinsam auf.²⁸ Als Gottfried von Bergheim im Jahr 1335 ohne männliche Nachkommen starb, fiel die Bergheimer Herrschaft endgültig an die Jülicher Hauptlinie zurück. „*Fortan teilte Bergheim das Schicksal so vieler einst selbständiger Herrschaften, integraler Bestandteil der Grafschaft, Markgrafschaft und des Herzogtums Jülich zu sein.*“²⁹

Der Wirkungskreis des „letzten“ Bergheimers zeigt, daß er Zeit seines Lebens ein tatkräftiger Verfechter der Jülicher Interessenpolitik war. Seine kosmopolitischen Tätigkeiten in Frankreich, Italien und im Burzenland erwecken den Anschein, als habe er der großen Politik seiner Zeit mehr Aufmerksamkeit gewidmet als seinem eigenen Herrschaftsbereich. Dennoch gelang es ihm in seiner kurz bemessenen Zeit, die geerbten Besitzungen durch einige nicht unbedeutende Erwerbe zu erweitern. Als *dominus in Bergheim* beherrschte er ein Territorium, das vom Mittellauf der Niers über Bergheim und Münstereifel bis Sinzig an der Ahr reichte.

Hohe Geburt und reiche Gaben waren die Voraussetzungen für einen Begräbnisplatz im geweihten Terrain. Da dem Herrn von Bergheim dieses Privileg in der Münstereifeler Stiftskirche zuteil wurde, stellt sich die Frage nach seiner stifterischen Tätigkeit und damit nach dem konkreten Zusammenhang zwischen seiner Person und seiner Grablege.

4.3. Die Dotation des Bergheimers an das Stift St. Chrysanthus und Daria

Nach spätmittelalterlicher Überlieferung wurde das Kloster um 830 durch Abt Markward von Prüm gegründet. Patron des *novum monasterium* war zunächst der hl. Petrus, bis im Jahr 844 die von einer Romreise mitgebrachten Gebeine der heiligen Märtyrer Chrysanthus und Daria dort feierlich beigesetzt wurden. Die im 9. Jahrhundert abgefassten Mirakel erzählen von Pilgerscharen, die von nah und fern zu der durch zahlreiche Wunder ausgezeichneten Reliquienstätte strömten.³⁰

Als Gottfried seine Herrschaft in Münstereifel antrat, gehörte das topoireiche Kapitel einer großen Wallfahrt der Vergangenheit an. Das ehemalige Benediktinerkloster war bereits im 12. Jahrhundert aufgelöst und die Stätte mit einem Kanonikerkapitel verbunden worden.³¹ Die Stiftskirche diente zugleich als Gotteshaus für die Pfarrgemeinde. Trotz diesem Wandel, der seinen architektonischen Ausdruck in mehrfachen Überformungen des Vorgängerbaus erfuhr,³² behielt die Stiftskirche als

²⁷ G. Heyden 1963, 22-32.

²⁸ So besiegelten Gottfried und Wilhelm V. den am 5. April 1334 fixierten Bündnisvertrag zwischen dem Erzstift und der Stadt Köln. Zu den gemeinsamen Rechtsgeschäften: G. Heyden 1963, 150, 210.

²⁹ H. Andermahr 1993, 58 f.

³⁰ Zur Gründung und Frühgeschichte des Stifts: W. Löhr 1969, 1-15.

³¹ Wie in Bielefeld lebten die Kanoniker nach der Aachener Regel von 816. Vgl. W. Löhr 1969, 12 ff.

³² Die von H. Borger und W. Sölter 1963-65 durchgeführte Grabung ergab mindestens drei Vorgängerbauten. Die heutige Basilika entstand in mehreren Bauphasen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. H. Borger/ W. Sölter 1968.

Reliquienstätte einen besonderen Stellenwert, der sie zu einem beliebten Stiftungsobjekt machte. Mit der Präsenz der Reliquien verband sich die Vorstellung von einer aktiven Gegenwart der Heiligen, die besonders effektiv als Fürbitter bei Christus als dem künftigen Richter des Jüngsten Gerichts wirken konnten.³³ Die „Macht“ der Reliquien begründet das Bedürfnis, gerade jene Institutionen zu bestiften, die im Besitz der Heiltümer waren, und den Wunsch einer Grablege möglichst nahe des Wirkungsbereichs der Heiligen. Aus diesen Beweggründen wird sich der Herr von Bergheim der Münstereifeler Stiftskirche zugewendet haben. Nicht zuletzt bestanden auch personelle Verbindungen zu dem Stift. Sein Bruder Walram von Jülich stand seit 1330, wenn auch nur für zwei Jahre, als Probst dem Münstereifeler Kapitel vor.³⁴ Zu Lebzeiten Gottfrieds von Bergheim lassen sich keine Quellen ausfindig machen, die eine Stiftung oder sonstige Zuwendung an das Stift beinhalten. Erst eine Urkunde aus dem Jahr 1341 gibt wichtige Hinweise in dieser Richtung. Sie wurde am 17. Januar von Gottfrieds Bruder, dem Markgrafen Wilhelm von Jülich, ausgestellt und am 30. Januar von Erzbischof Walram von Jülich bestätigt. Der Inhalt der Urkunde betrifft die Pfründe des Marienaltars, der in der Krypta der Stiftskirche stand. Der zentrale Passus lautet:³⁵

(...) So ist (...) kundzutun, daß der zu Ehre Gottes und seiner hochheiligen Mutter, der glorreichen Jungfrau Maria, geweihte Altar in der Kirche von Münstereifel durch unseren lieben Bruder Gottfried, vormals Herr von Bergheim, an erster und durch uns an zweiter Stelle dotiert wurde zum Heil unserer Seelen, der unserer Verwandten und zum Unterhalt des ehrenwerten Priesters Otto, der diesen Altar bedient und zu seiner Stiftung beiträgt.

Die folgenden Ausführungen enthalten genaue Bestimmungen zu den Pfründen des Altars. An jährlichem Einkommen sollen ihm weiterhin die 40 Mark kölnischer Währung aus den früheren Gütern Gottfrieds³⁶ zukommen und weitere zwölf Mark aus denen des Markgrafen. Das Besetzungsrecht der Priesterstelle war anscheinend ursprünglich dem Bergheimer, jetzt dem Jülicher vorbehalten. Die Altardotation des Markgrafen bezieht sich folglich auf eine vorangegangene Stiftung seines Bruders. Dem Inhalt der Urkunde zufolge hatte Gottfried zu Lebzeiten den Marienaltar mit vierzig kölnischen Mark dotiert. Damit erschöpft sich bereits, was sich an sicherem Wissen über seine Stiftung sagen läßt. Es ist davon auszugehen, daß seine materielle Einrichtung zugleich an den Zweck gebunden war, an dem Altar ein fortwirkendes liturgisches Gedenken für den Stifter einzurichten. Dies wird zwar nicht explizit geäußert, darf aber der mittelalterlichen Jenseitsfürsorge entsprechend als Motivation der Stiftung angenommen werden.

Der Marienaltar stand in der Mittelapsis der Krypta und war unmittelbar auf die im westlichen Teil liegende Grabkammer der heiligen Märtyrer Chrysanthus und Daria ausgerichtet. Die erste Nachricht über den Altar finden wir in dem um 1223 verfassten *Dialogus Miracolorum* des Zisterziensers Caesarius von Heisterbach. Seiner Erzählung zufolge erschien dem Münstereifeler Scholaster Daniel, als er in der Krypta zur Muttergottes betete, Maria über dem Altar:

³³ Zur „Macht“ der Reliquien: R. Kroos 1985, 25-49.

³⁴ W. Löhr 1969, 25.

³⁵ Die Urkunde ist als Regest bei G. Rothhoff 1959, Nr. 4, veröffentlicht. Sie befindet sich zusammen mit einer Abschrift im Pfarrarchiv Münstereifel. Bei der Übersetzung half freundlicherweise H. Tischelbäcker.

³⁶ Es handelt sich um Güter zu Kolvenbach und Hohn mit zugehörigem Grundbesitz.

„*Ora, Virgo, nos illo celi dignus effecti, vidit eandem Virginem gloriosam de altari procidentem et panem nive candidiorem sibi porrigentem. De qua visione magnifice consolatus est, de cetero devocior in eius existens obsequio.*“³⁷

Die kultische Bedeutung, die der Marienaltar durch die Vision des Münstereifeler Kanonikers erlangte, machte ihn zu einem besonders heilsversprechenden Stiftungsobjekt. 1291 erfolgte eine Dotation des Kanonikers Henricus an den *altare b. Marie virg. in cripta predictae ecclesie* zur Verbesserung der Einkünfte und zur Mehrung der Messfeiern.³⁸ Aus der Urkunde erfährt man, daß schon früher ein gewisser Hermann von Roesberg für den Geistlichen des Marienaltars eine eigene Pfründe eingerichtet hatte. Wie aus dem Umfang der überlieferten Memorienstiftungen ersichtlich wird, scheint die Verehrung des Marienaltars im Verlauf des 14. Jahrhunderts zugenommen zu haben.³⁹ Dies zeigt sich zudem darin, daß er der einzige Altar der Stiftskirche war, der im 14. Jahrhundert von einem Altaristen betreut wurde.⁴⁰ Auch kam es in Folge der kultischen Verehrung im Jahre 1406 zur Gründung einer Liebfrauenbruderschaft in Münstereifel. Im 15. Jahrhundert erwirkte das Kapitel in Rom einen hundertjährigen Ablass für jeden, der zur Erhaltung und Ausschmückung des Marienaltars beitrug.⁴¹

Von der ursprünglichen Ausstattung des Marienaltars hat sich einzig ein Gnadenbild erhalten, eine aus Nußbaumholz geschnitzte Muttergottesstatue, in deren Kopf Reliquien eingeschlossen waren.⁴² Die Figur wurde erstmals im Jahre 1889 von dem Münstereifeler Pfarrer A. Plönnis erwähnt, der berichtet, daß sich *das miraculöse Muttergottesbild* auf dem Altar Unserer Lieben Frau in der Krypta befindet.⁴³ Für diesen Platz wird es auch von Anfang an bestimmt gewesen sein. Wolfgang Beeh⁴⁴ vermutet, daß die Urheberschaft der Muttergottesstatue auf die Altardotation des Bergheimers zurückgeht. Sie sei als Ersatz für ein älteres Gnadenbild im Zusammenhang mit seiner materiellen Altarausstattung gestiftet worden. Dies muß jedoch ausgeschlossen werden. Zum einen wird die Figur in der neueren Forschung im Zusammenhang mit den Kölner Holzskulpturen nicht nur aufgrund stilistischer Kriterien, sondern auch dendrochronologischer Untersuchungen in die Jahre 1280-1300 datiert.⁴⁵ Gottfried von Bergheim lebte zu dieser Zeit noch nicht. Zum anderen ergibt sich kein quellenkundlicher Anhaltspunkt, der die Figur mit der Altarstiftung des Bergheimers in Zusammenhang bringen ließe.

³⁷ Zitiert nach A. Hilka 1933, 178, Nr. 285.

³⁸ G. Rotthoff 1959, Nr. 1 (Pf.A. ME =1291)

³⁹ Im 15. Jahrhundert sind sieben Memorieneinrichtungen an dem Altar überliefert. Es liegt eine offensichtliche Lücke in der Überlieferung vor, aus dem 13. und 14. Jahrhundert sind nur die erwähnten Stiftungen tradiert. Die Verluste an Archivalien, unter denen vermutlich auch die Stiftungsurkunde Gottfrieds von Bergheim fällt, gehen auf einen Brand der Stiftsgebäude im Jahre 1376 zurück. Von den insgesamt vierhundert Originalurkunden des Stiftsarchivs sind nur rund zwanzig aus dieser Zeit überliefert. Zur Quellenlage: W. Löhr 1969, 1-3.

⁴⁰ W. Löhr 1969, 36.

⁴¹ W. Löhr 1969, 36 (St.A. ME=1469).

⁴² Bei der 1958 durchgeführten Restaurierung der Figur wurden Textilteilchen, Knochenpartikel und ein Amethyst im Haupt entdeckt. W. Beeh 1969, 167-178.

⁴³ A. Plönnis 1889 und 1891, 43.

⁴⁴ W. Beeh 1969, bes. 172.

⁴⁵ U. Bergmann 1989, 19-63, bes. 26 f.

Vergleicht man den materiellen Umfang der an den Marienaltar gerichteten Dotationen, so geht Gottfried von Bergheim als besonderer Wohltäter und Förderer hervor.⁴⁶ Die Stiftung, die Erzbischof Walram am 30. Januar 1341 bestätigte, war nicht nur weitaus umfangreicher als die vorangegangenen, sondern so finanzkräftig, daß man mit einer praktischen Neuausstattung des Marienaltars zu rechnen hat. Gottfried trug mit seiner vorangegangenen Dotation den Hauptanteil der Finanzierung. Der Beweggrund für seine Stiftungszweck lag sicherlich auch in der Verehrung des *mirakulösen Muttergottesbild*, welches auf dem Altar nahe der Grabstätte der christlichen Märtyrer stand. An dieser kultreichen Stätte waren nicht nur die Heiligen Chrysanthus und Daria gegenwärtig, sondern auch die Muttergottes. Sie sah der Magister Daniel vom Altar treten und ihm ein Stück schneeweißes Brot entgegenreichen. Mit dem Heilumsschatz, den die Krypta barg, waren auf engstem Raum und unmittelbar aufeinander bezogen gleich drei Heilige in ihren Reliquien präsent, die als effektive Fürbitter für das Seelenheil der Gläubigen wirken konnten. Der Priester des Marienaltars fungierte als Vermittler zwischen den Heiligen und den Stiftern dieser Gnadenstätte. Erst die liturgischen Memorialleistungen, die regelmäßig stattfindenden Messfeiern, vervollständigten die Gaben der Wohltäter und trugen zum Heil ihrer Seelen bei. Für Gottfried von Bergheim wird an diesem Altar ein regelmäßiges und umfangreiches Gebetsdenken eingerichtet gewesen sein. Da die ursprüngliche Stiftungsurkunde, die diesbezüglich vermutlich genauere Angaben festhielt, nicht überliefert ist und auch sonstige Quellen über Memorialleistungen der Kanoniker fehlen, läßt sich der konkrete Vollzug des liturgischen Gebetsdenkens für den Bergheimer nicht präzisieren. Sein Grabdenkmal liefert diesbezüglich als Ort des liturgischen Gedächtnisses die einzigen Hinweise. Voraussetzung ist allerdings die Frage nach dem ursprünglichen Aufstellungsort, denn diesen kennzeichnet die regelmäßige Frequentierung und Benutzung durch ein spezifisches Publikum.

4.4. „Verortung“ und Ikonographie des Bergheim-Grabmals

Bevor auf den ortsspezifischen Kontext eingegangen wird, sollen zunächst einige grundlegende Erkenntnisse zur Bestimmung und Bedeutung des Bestattungsortes herangezogen werden. So hat Christine Sauer⁴⁷ in ihrer Untersuchung zur Entwicklung der Begräbnisprivilegien darauf hingewiesen, daß es im Verlauf des Mittelalters zur Ausbildung von Normen kam, die zum einen von dem Status des Bestatteten und seiner materiellen Zuwendung, zum anderen von den lokalen Traditionen abhängig waren. Der Chorbereich war ein ebenso konventioneller wie privilegierter Bestattungsort, der in der Regel nur Kirchen- und Klostergründern vorbehalten war, denen die geistlichen Institutionen ihre Existenz verdankten. Einem Laien, der sich um die bauliche Erneuerung einer Kirche verdient gemacht hatte, wurde ein gründergleicher Status zugesprochen. Gottfried von Bergheim geht zwar mit seiner Altardotation als besonderer Wohltäter des Stifts hervor, doch ist es unwahrscheinlich, daß ihm das Privileg zuteil wurde, im hohen Chor bestattet zu werden. Die

⁴⁶ Vgl. im Anhang bei W. Löhner 1969, 125 (= die Altäre und ihre Dotationen).

⁴⁷ C. Sauer 1993, 153-160.

Bindungskraft zwischen *benefactores* und bestifteter Gemeinschaft war beispielsweise in Bielefeld und Cappenberg wesentlich eindringlicher gewesen, als dies hier der Fall ist. Allein schon deshalb ist es naheliegender, daß die Tumba ursprünglich im Laienbereich der Stiftskirche stand.

Ausschlaggebend für diese Verortung sind jedoch die Ergebnisse der von Hugo Borger und Walter Sölter in den Jahren 1963/64 durchgeführten Ausgrabungen.⁴⁸ Im Mittelschiff des Langhauses wurden zwischen den ersten drei westlichen Pfeilern mittelalterliche Gräber gefunden (Abb. 70). Im Boden des Westwerks lagen weitere Gräber, jedoch aus spätmittelalterlicher Zeit.⁴⁹ Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts schloß sich in Fortsetzung der Westvorhalle ein überwölbter Bogengang mit Begräbnisstätten vornehmer Familien an, der im Spätmittelalter als *portzing* urkundlich belegt ist.⁵⁰ Weder im Chorbereich, noch in einem anderen Bauteil der Stiftskirche, mit Ausnahme des Heiligengrabes in der Krypta, waren Grablegen situiert. Während der Grabung wurden im östlichsten Joch des Mittelschiffs Fundamente eines Altares freigelegt, die dem Kreuzaltar zugewiesen wurden.⁵¹ Aus den bauarchäologischen Befunden läßt sich folgern, daß die Sepultur einer ortsspezifischen Tradition unterworfen war. Im frühen und hohen Mittelalter erfolgten die Bestattungen unmittelbar vor dem Kreuzaltar im Mittelschiff, bis dieser Platz nicht mehr ausreichte und die Sepultur in der Folgezeit in dem Westbau und später dann in dem sogenannten *Portzing* fortgesetzt wurde.

Aufgrund der Ausschließlichkeit dieser Bestattungsorte kann die Grablege des Bergheimers und der ursprüngliche Aufstellungsort der Tumba mit hoher Wahrscheinlichkeit ins Mittelschiff, vielleicht auch je nach Entwicklungsstadium der Münstereifeler Sepultur in den Mittelraum des Westbaus verortet werden. Die Tumba war somit dem Kreuzaltar zugeordnet. Mit seinem Standort vor der Chorschranke⁵² und in seiner Funktion als Laienaltar war er Zentrum des Raumteils, der allen Gläubigen zugänglich war. Auch wurde der Kreuzaltar bevorzugt zur Verlesung der Seelenmessen benutzt.⁵³ Darüber hinaus war die Tumba achsial auf die hinter dem Kreuzaltar gelegene Grabkammer der Heiligen ausgerichtet, die sich als Podest mit einer Sichtöffnung in der Stirnwand in das östliche Mittelschiffjoch erhebt (Abb. 71). Der Bedachte blieb, wenn auch nur richtungsweisend, mit seiner Altardotation in der Krypta verbunden. Sepulcrum und Seelgerät des Bergheimers waren also aufeinander bezogen, auch wenn sie aufgrund der strikten Separation in einen heiligen und profanen Begräbnisbereich räumlich voneinander getrennt blieben. Den ursprünglichen Standort des Bergheim-Grabmals kennzeichnete folglich ein hoher Öffentlichkeitsgrad und eine laufende Frequentierung durch ein breites, sowohl konventsexternes als auch -internes Publikum. Die exponierte Lage bot die idealen Voraussetzungen, das Fürbittgebet der Gläubigen einzuwerben, die bei ihrem Besuch der Stiftskirche nahezu unweigerlich mit der Memorie konfrontiert wurden. Für die Kanoniker war das Grabmal

⁴⁸ H. Borger/ W. Sölter 1968, 241-157.

⁴⁹ Der gesamte Untergrund sowohl im Langhaus als auch im Westbau ist in neuerer Zeit mit Bauschutt gänzlich verfüllt worden, weshalb die Gräberschichten stark zerstört waren. Ebd., 244-248.

⁵⁰ R. Schmitz-Ehmke 1985, 4.

⁵¹ H. Borger/ W. Sölter 1969, 252, 257.

⁵² H. Borger/ W. Sölter 1969, 257.

⁵³ Vgl. allgemein zur Bedeutung des Bestattungsortes vor dem Kreuzaltar: C. Sauer 1993, bes. 159 f.

des Stifters jederzeit und unabhängig vom Stundengebet zugänglich. Es ist davon auszugehen, daß das eingerichtete liturgische Gedenken, das an den Marienaltar in der Krypta gestiftet wurde, zu bestimmten Anlässen - wie zum Anniversartag des Stifters - an das Grabmal beziehungsweise an den Kreuzaltar rückgebunden wurden. Von dem Ausgangspunkt einer durch die Lokalität bedingten memorialen Breitenwirkung soll im folgenden das sepulkrale Bildthema im Hinblick auf seine Funktionen untersucht werden.

Die Grabplatte (Abb. 72) zeigt die etwas überlebensgroße Liegefigur des Bedachten, umgeben von einer reichen architektonischen Rahmung. Über dem Haupt des Gisants tritt ein fünfseitiger Baldachin hervor, dessen Polygonseiten seitlich im Flachrelief fortgesetzt sind und zur Seitenarchitektur überleiten. Die seitliche Rahmung wird jeweils von einem vorgeblendeten, schmalen Nischenstreifen gebildet, in den drei Standfiguren auf hohem Sockel übereinandergestellt sind. Die Nischenarchitektur wird durch stärker hervortretende Pilaster gerahmt, deren hoher Sockel den unteren Abschluß der Grabplatte bilden. Das architektonische Umfeld bildet den räumlichen Bezugsrahmen für die Grabfigur. Im Kontrapost steht der gerüstete Gisant auf dem Rücken eines Löwen. Das schapelgeschmückte Haupt ruht auf zwei über Eck gestellten Kissen. Die Haltung des Oberkörpers ist, wie die des Kopfes, ohne Ponderation frontal ausgerichtet. Die zum Gebet gefalteten Hände umschließen einen Rosenkranz. Der *dominus in Bergheim* präsentiert sich in einer detailreichen, aus Untergewand, Kettenhemd und Waffenrock bestehenden Rüstungstracht. Die Gewandlagen zeigen einen sparsamen Faltenwurf zugunsten einer detailreichen Oberflächenbehandlung, welche die unterschiedliche Materialbeschaffenheit der Rüstungstracht erkennen läßt. Die Arme und Beine sind durch manschettenartige Verstärkungen, die Ellebogen durch runde Platten zusätzlich geschützt. Im Brustbereich befinden sich an Spangen befestigte Nietketten, die üblicherweise mit dem Wehrgehänge im Rücken verbunden sind. An dem mit Rosen- und Kreuzappliken verzierten Wehrgehänge sind Schwert, Schild und Dolch befestigt. Über der sachdienlichen Rüstungstracht trägt der Ritter einen langen, repräsentativen Schultermantel, dessen faltenreiche Stoffmasse sich auf dem Rücken des Löwen ausbreitet. Besonders in der Vorderansicht nimmt der Mantel als einfaches und großes Motiv eine Rahmenfunktion für die Figur ein.

Die Grabfigur bildet mit ihrem der Architektur untergeordneten Umfeld ein Bildthema, das sich aus biographischen und eschatologischen Inhalten zusammensetzt. Das heraldische Wappen auf dem Schild weist auf die Herkunft des Verstorbenen aus dem Jülicher Grafengeschlecht hin. Als weitere Kennzeichen des sozialen Standes sind die ritterlichen Attribute anzusprechen. Gerade die detailreichen Angaben zur Rüstung forcieren das Bild des Ritters und lassen seine verdienstvollen Tätigkeiten zu Lebzeiten erahnen, durch die er profanen Nachruhm verdient hat. Das in der zeitgenössischen Sepulkralkunst selten anzutreffende Motiv des Rosenkranzgebetes muß als individuelle Angabe zum Verstorbenen aufgefasst werden. In seiner generalisierenden Lesbarkeit bringt der Rosenkranz die persönliche Frömmigkeitshaltung des Bergheimers und seine besondere Aufgeschlossenheit für den marianischen Glauben zum Ausdruck. Vor dem ortsspezifischen Hintergrund jedoch muß das Mariensymbol zugleich als Bildformel interpretiert werden, die den Verstorbenen als herausragenden Stifter des Marienaltars kennzeichnet. Das Grabbild beglaubigt somit indirekt den Schenkungsakt, es verweist

auf die zu Lebzeiten eingegangenen rechtlichen Beziehungen zwischen dem Stifter und der bestifteten Gemeinschaft und erinnert an die Einlösung des Stiftungszwecks. Da das Mariensymbol mit dem Betsgestus zu einer aktiven Handlung verschmolzen ist, liegt die Aussage wohl vordergründig in der Aufforderung zum Mariengebet. Durch das dargestellte Rosenkranzgebet wird die Muttergottes als *die* Fürbitterin empfohlen, die für das Seelenheil des Bedachten anzurufen ist. Das ist zugleich die transparente Aussage, die sich auch einem klosterexternen Betrachter erschließt.

Die Deutung des architektonischen und figürlichen Umfelds der Grabfigur ist insofern problematisch, weil die Grenze zwischen gestalterischen und ikonographischen Zusammenhängen nicht eindeutig voneinander zu trennen sind. Die Architektur dient in ihrer konstruktiv-dekorativen Funktion dazu, ein räumliches Bezugssystem für die Grabfigur zu schaffen, diese zu umrahmen und zu betonen. Gerhard Schmidt⁵⁴ verwies exemplarisch auf die sachdienliche Funktion des Kissenmotivs, welches bei den plastischen Grabfiguren zur wirkungsvollen Lage des Hauptes Anwendung findet, jedoch bezeichnenderweise auf Ritzgrabplatten fehlt. Ähnlich verhält es sich mit der Architektur. Ist sie zwingend nach ihrem Symbolgehalt zu hinterfragen, oder dient sie vordergründig der optischen Inszenierung der Grabfigur? Nach Richard Hamann⁵⁵ ist die Architektur einem Kirchenportal nachempfunden, das die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits symbolisiert und durch das der Verstorbene im Begriff ist, durchzuschreiten. Auch von anderer Seite wird die „Portalarchitektur“ auf Grabmälern als „pars pro toto“ der gotischen Kathedrale und somit als Abbeviatur des Himmlischen Jerusalems gedeutet. Das Portal versinnbildlicht dieser Interpretation zufolge das Jüngste Gericht, welches den Eintritt des Verstorbenen ins Paradies gewährt oder verweigert.⁵⁶ Diese Deutung bleibt fragwürdig, denn der paradoxen Darstellung der Grabfigur entsprechend, so zum Beispiel das ambivalente Verharren zwischen Stehen und Liegen, ist auch hier eine konkrete eschatologische Situation nicht veranschaulicht. Das architektonische Umfeld scheint - wie die formale und inhaltliche Mehrdeutigkeit der Grabfiguren - Teil einer Vorstellungswelt zu sein, die mit der Realität unvereinbare Blickwinkel nebeneinanderstellt und mehrere Sinnschichten miteinander verbindet.

Als Bestandteil dieser Vorstellungswelt präsentieren sich die in die seitlichen Stützen eingestellten Figuren. Sie zeigen die sechsfache Wiederholung eines Stereotypes, der lediglich in Kontrapost und Gebärde schwach variiert (Abb. 77). In der linken Hand halten die bärtigen Männer eine Schriftrolle, während der rechte Arm in unterschiedlicher Ausführung vor den Körper gelegt ist. Sie bedienen sich des Zeigemotivs, um heilsorientiert nach oben oder auf ihre Schriftrolle zu weisen. Die Standfiguren sind durch die schematische Wiederholung der Hauptmotive und durch das ihre Körperlichkeit unterbindende, starre Faltengerüst bewußt statuarisch, als Teil der sie umgebenden Architektur konzipiert. Wenn überhaupt eine Identifizierung zulässig ist, dann aufgrund der Schriftrollen die der Propheten. Diese Lesbarkeit ist allerdings metaphorisch aufzufassen, denn gegen eine konkrete Benennung steht die formelhafte Darstellung der Figuren selbst. In der zeitgenössischen Sepulkralkunst lassen sich keine unmittelbaren Vergleichsbeispiele für ein solches Programm

⁵⁴ G. Schmidt 1992, 39.

⁵⁵ R. Hamann 1929, 183.

⁵⁶ Mit weiterführender Literatur D. Terpitz 1997, 89 ff.

anführen.⁵⁷ Das Motiv der die Grabfiguren begleitenden Seitenstützen mit übereinandergestellten Heiligenfiguren findet sich dagegen öfters.⁵⁸ Identifizierbar anhand ihrer Attribute dürften die Heiligenfiguren als Hinweis auf die Verehrung zu deuten sein, die der Verstorbene ihnen zu Lebzeiten erwiesen hat. Sie fungieren als himmlische Protektoren, deren Schutz der Betrachter für die Seele des Verstorbenen erbitten sollte. Welche Aussage aber kommt den Prophetenfiguren zu? Die Antwort liegt in der Architektur, der sie untergeordnet und zugleich angegliedert sind. Als Bestandteil des raum- und zeitlosen Bereichs, in dem sich der Verstorbene befindet, sind sie Verkünder der Offenbarung Gottes. Als Formeln stehen sie für die eschatologische Prophetie, für die Glaubensinhalte im allgemeinen. Die Funktion des architektonischen und figürlichen Umfeldes besteht folglich primär darin, die Existenz des Bedachten (vergegenwärtigt durch die Grabfigur) auf die verheißende Erlösung auszurichten. Auf dieses Ziel, die Erwartung der himmlischen Ewigkeit, wiederum bezieht sich sowohl die Inschrift (*cuius anima per misericordiam dei requiescat in pace*), als auch die Präsentation der Grabfigur selbst.

Die diesseitige Welt bekommt ihren Platz an den Tumbenwänden zugewiesen (Abb. 73-75). Das Figurenprogramm setzt sich in seiner heute dezimierten Form aus neun weiblichen und sechs männlichen Vertretern zusammen.⁵⁹ Die Münstereifeler Lösung bezeugt, daß ein solcher Figurenzyklus biographisch gelesen werden kann. Vor die abgetreppte Standfläche ist zu Füßen jeder Figur ein Wappenschild gestellt, das, ursprünglich gefasst, eine heraldische Dechiffrierung der Figur gab. Trotz der fehlenden Heraldik kann in zwei Fällen eine Identifizierung wahrscheinlich gemacht werden. Die mittleren Figuren der Fußseite nehmen eine Sonderstellung in dem Figurenzyklus ein. Sie sind in einer gemeinsamen liturgischen Handlung begriffen (Abb. 74). Der mit Kasel, Mitra und Krummstab gekennzeichnete Bischof (Abb. 80) liest aus dem Buch, das ihm der junge Kleriker (Abb. 81) der benachbarten Nische entgegenhält. Der die Messe zelebrierende Bischof darf wohl als Gottfrieds Bruder Walram von Jülich, Erzbischof von Köln (1332-1349), gedeutet werden. Die Darstellung läßt auf seine Teilnahme an der Begräbnisfeier im Jahr 1335 schließen. Demzufolge würde es sich bei der klerikalen Assistenzfigur, die einzige Figur übrigens ohne Wappen, um einen Münstereifeler Kanoniker handeln. Die zweite benennbare Figur ist durch den standesspezifischen Hut als Fürst gekennzeichnet und somit im Sinne der Herrschergewalt von den übrigen Figuren abgesetzt (Abb. 85). Auch die Handschuhe sind als standesspezifisches Attribut Symbol des Lehns- und Hörigkeitsverhältnisses und somit Sinnbild weltlicher Macht.⁶⁰ Dieser Fürst darf als Gottfrieds Bruder Wilhelm von Jülich identifiziert werden, der im Jahr 1336 als Markgraf in den Reichsfürstenstand erhoben wurde.⁶¹ Diese Zuschreibung wird durch die exponierte Platzierung der Figur direkt unterhalb des

⁵⁷ Auf flämischen Ritzgrabplatten des 14. Jahrhunderts sind in den Stützen der rahmenden Architektur des öfteren Apostelfiguren dargestellt, die zuweilen auch mit Prophetenfiguren kombiniert sind. Vgl. G. Schmidt 1990, 30 f.

⁵⁸ Besonders in dem Kreis der Mainzer Erzbischofsgrabmäler. Das früheste Beispiel ist das Grabmal des Erzbischofs Matthias von Bucheck (+1328) im Mainzer Dom. Auch in der von Mainz beeinflussten Grabplastik, wie zum Beispiel das Denkmal des Günther von Schwarzburg (+1349) im Frankfurter Dom, ist das Motiv häufig anzutreffen. Vgl. C. Schaum-Benedum 1969, 24 ff.

⁵⁹ Informationen über die heute sechs fehlenden Figuren sind nicht tradiert.

⁶⁰ E. Thiel 1963, 179.

⁶¹ W. Janssen 1975, 37.

(Jülicher) Wappenschildes des Gisants untermauert. Der fürstliche Vertreter bedient sich des Zeigemotivs, um auf seine hervorgehobene Beziehung zu dem Verstorbenen hinzuweisen. Die Wappenschilder beider Figuren, des Fürsten und des Erzbischofs, hätten demzufolge in der ursprünglichen Fassung die Jülicher Heraldik des schwarzen Löwens im goldenen Feld gezeigt.⁶²

Das Münstereifeler Figurenprogramm stellt mit seiner Wappenfolge eines der frühesten Beispiele dar und weist in die Zukunft der Sepulchrkunst. Die dynastische Ausweisung durch eine Vielzahl von heraldischen Wappen wird erst in der zweiten Jahrhunderthälfte vorherrschend.⁶³ Die hohe Anzahl der Figuren und ihre heraldische Differenzierung deutet darauf hin, daß hier die Jülicher Verwandtschaft zu dem zeitgenössischen Hochadel dokumentiert werden sollte. Das Motiv der Trauer, reduziert auf die Geste des Kopfstützens weniger Figuren (Abb. 84), scheint nur noch Vorwand für eine offenkundige Imagepflege zu sein. Die Figuren verharren in einer repräsentativen Haltung, weisen auf die Dokumente des Geschlechterstolzes und präsentieren ihre standesspezifisch-höfischen Attribute (Abb. 82-86). Zwei Beispiele mögen genügen, diese auf Repräsentation und Image abgezielte Darstellung zu erläutern. Ganz den höfischen Spielregeln verpflichtet, präsentiert der betuchte Edelmann seinen Falken (Abb. 83). In der ritterlich-höfischen Kultur des hohen Mittelalters war die Falkenjagd Statussymbol des hohen Adels.⁶⁴ Ein Detail, das wiederholend seine Darstellung findet und auf die neueste Modeerscheinung verweist, besteht in den langen, schmalen Zierstreifen an den Ellbogen der höfischen Repräsentanten (Abb. 84 und 85). Die Limburger Chronik berichtet 1349 über diese Ärmelmode: *„Die Herren und Ritter, wenn sie zu Hofe gingen, hatten lange Lappen an den Ärmeln, bis auf die Erde herabhängend, gefüttert mit Bunt oder kleinem Spalt, als wie es den Herrn und Rittern gebührt.“*⁶⁵ Der kulturgesättigte Figurenzyklus gibt ein offenkundiges Statement des dynastischen Selbstverständnisses des Jülicher Hauses. Ein Statement, das ebenso Familientitel geistlicher und landesherrlicher Art wie auch die soziale Einbindung des Verstorbenen und die weitreichenden Verbindungen zu den zeitgenössischen Adelsdynastien in einer großangelegten Wappenfolge dokumentiert. Das Münstereifeler Figurenprogramm ist in hohem Maße öffentlichkeitswirksam angelegt.

4.5. Publikum, zeitgenössische Wahrnehmung und Lesbarkeit der Memorie

Die retrospektive Deutung des sepulkralen Bildthemas leitet zu dem Ausgangspunkt dieser Betrachtung über, zu der Frage nach dem mittelalterlichen Verständnis der Memorie, nach ihrer Bedeutung und Memorialfunktion im Hinblick auf die zeitgenössische Wahrnehmung. Der exponierte Standort des Grabmals im Mittelschiff, vermutlich unmittelbar vor dem Kreuzaltar, läßt auf eine hohe Frequentierung schließen. Der über die geistliche Gemeinschaft hinausgehende Adressatenkreis umfasste in erster Linie ein Laienpublikum, welches aus privaten Andachtsbedürfnissen oder

⁶² A. Fahne (1848) 1965, 210.

⁶³ Vgl. T. Cienski 1970, 24.

⁶⁴ O. Schmidt 1973, Spalte 1251-1366.

⁶⁵ Zitiert n. E. Thiel 1963, 179.

anlässlich des Pfarrgottesdienstes die Stiftskirche besuchte und ohne „Vorkenntnisse“ mit der Memorie konfrontiert wurde. Im folgenden soll exemplarisch dargelegt werden, wie die Memorialfunktionen durch das Grabmal selbst einem zeitgenössischen Betrachter vor Augen geführt und lesbar gemacht werden.

Zunächst einmal wird der Betrachter die Grabinschrift beziehungsweise -umschrift lesen. Nach außen gerichtet, beginnt sie an der Kopfseite und verläuft über die Dolchseite hin zur Schildseite. Sie bringt das Denkmal zum sprechen, vermittelt zwischen Betrachter und Bedachtem und macht das Monument zu einem Grabdenkmal für ein unverwechselbares Individuum, indem sie Name, Amtswürde, Todesdatum angibt und die Bitte für das Fortleben seiner Seele äußert. Mit diesen grundlegenden Informationen, die sich bildlich alle gar nicht darstellen ließen und bereits eine Exposition des eigentlichen Bildthemas darstellen, wird sich der Betrachter dem Zentralmotiv, der Grabfigur, zuwenden. Die identitätsstiftende Funktion der Inschrift findet ihre Fortsetzung auf dem heraldischen Schild der Grabfigur, welches den *dominus in Bergheim* als Angehörigen des Jülicher Geschlechts ausgeweist. Auch dürfte die Heraldik unschwer mit der Herrschaft des Bergheimers in Münstereifel in Verbindung gebracht werden, denn das Jülicher Wappen war an den Stadttoren Münstereifels angebracht.⁶⁶ Die profane Memoria des Verstorbenen wird durch die standesspezifischen Attribute und durch die Rüstungstracht ergänzend zur Sprache gebracht. Sie verkörpern den herrschaftlichen Anspruch des Trägers und verweisen auf seine tatkräftige Herrschaftsausübung.

Dem Betrachter wird aber nicht nur seine vergangene Existenz auf Erden, sondern - zugleich unlösbar damit verknüpft - seine erhoffte ewige Existenz im Jenseits, an den Inschriftenpassus *cuius anima per misericordiam dei requiescat in pace* anknüpfend, vor Augen geführt. Das architektonisch-figürliche Umfeld der Grabfigur markiert jene bereits zum Überirdischen gehörende Sphäre, die den Verstorbenen von der Welt der Lebenden und damit von der des Betrachters abgrenzt und zugleich auf die verheißende Erlösung (symbolisiert durch die eschatologische Prophetie) ausrichtet. Auf dieses heilsorientierte Ziel bezieht sich unmittelbar das devotionale Bild des Verstorbenen als Beter, indem es seine Hoffnung auf Teilhabe am Heilsgeschehen zum Ausdruck bringt. In dieser Erwartung fordert der Beter den Betrachter zu seiner fürbittenden Mitwirkung auf. Ihm wird die Muttergottes als Fürbitterin empfohlen und das seelenheilspendende Rosenkranzgebet zur Nachahmung vorgeführt. Die zusammenwirkende profane und liturgische Memorialfunktion des Grabbildes findet in dem Figurenprogramm der Tumba ihre ergänzende Bestätigung. Durch Referenz und Trauer empfehlen die Vertreter des zeitgenössischen Hochadels und der hohe Klerus den Verstorbenen als verdienten Empfänger des Seelenheils. Der Besucher der Stiftskirche wird sich zum Seelenfürsorger aufgefordert sehen. Er wird in dem Bewußtsein, daß seine Beihilfe zum Seelenheil des Verstorbenen beiträgt, ein Gebet für den *dominus in Bergheim* sprechen, gerichtet an die heilige Mutter, deren Heilumsschatz in der Krypta der Stiftskirche präsent ist.

Über dieses Werkverständnis hinausgehend enthält das Bergheim-Grabmal erweiterte Aussagen, die adressatenspezifisch an die bestiftete Kanonikergemeinschaft gerichtet sind. Das Mariensymbol beglaubigt als Bildformel die Dotation des Bergheimers an den

⁶⁶ Vgl. R. Schmitz-Ehmke 1985, 10.

Marienaltar der Stiftskirche. Das Memorialbild erinnert somit die Kanonikergemeinschaft an die Einlösung des Stiftungszwecks, an den Vollzug des am Marienaltar institutionalisierten Gebetsdenkens. Die im Figurenprogramm durch Kleriker und Bischof dargestellte Totenmesse fordert ebenfalls deren Perpetuierung durch die geistliche Gemeinschaft, weshalb der Anniversartag als ewiges Datum - *ipso die inventionis sanctae crucis* - gewissenhaft in der Inschrift vermerkt ist.

Das Bergheim-Grabmal markierte mit seinem exponiert gelegenen Standort vor dem Kreuzaltar im Mittelschiff eine Verweilstation innerhalb des Raumteils, der allen Gläubigen zugänglich war. Durch seine „Öffentlichkeit“ und aufwendige Gestaltung bedingt, war es sicherlich Ziel häufiger und zahlreicher Besuche. Das Grabmal sollte jeden Besucher der Stiftskirche zum spontanen Fürbittgebet auffordern. Aus der Sicht des Besuchers war dies keineswegs ein einseitiger Gefälligkeitsdienst. Das Gebet an den Grabmälern und auf dem Friedhof wurde als Werk der Barmherzigkeit anerkannt, das in seiner auch dem Seelenheil des Fürbittenden zu Gute kommenden Wirkung gepriesen wurde. In einer volkstümlichen Darlegung zum sogenannten „Arme-Seelen-Kultus“ erzählt Caesarius von Heisterbach von einem Mann, der, sooft er am Friedhof vorbeikam, dort verweilte und *pro animabus defunctorum, quorum corpora ibidem sepulta iacebant* betete, worauf ihm aus Dankbarkeit die Toten in einer Notsituation zur Hilfe kamen.⁶⁷ In dieser kurzen Erzählung, die das mittelalterliche Totengedenken oder vielmehr die Bindung zwischen Lebenden und Toten auf die einfache Formel einer gegenseitigen Hilfeleistung bringt, spiegelt sich die Essenz des Bergheim-Grabmals wider. Der Gläubige erwirbt sich durch sein seelenheilspendendes Fürbittgebet zugleich die Aussicht auf einen himmlischen Protektor, der im Status der erlangten Seligkeit für ihn eintreten wird. Solange eine solche solidaritätsstiftende Auffassung das Totengedenken begleitete, wird die zeitgenössische Rezeption des Bergheim-Grabmals in einem seelenheilspendenden Gebet für den Bedachten geendet sein. Was die Memorie über die das Gebet einwerbende Funktion hinaus leistet, so etwa ein Statement der Jülicher Hauspolitik zu geben oder den Stiftungszweck errinnernd einzufordern, ist demgegenüber zweitrangig. In den Augen eines mittelalterlichen Betrachters war sie an erster Stelle Ort und Medium des privaten Fürbittgebetes und liturgischen Totengedächtnisses, und in dieser Funktion wird die Memorie für den *dominus in Bergheim* errichtet worden sein.

4.6. *terminus post quem* und Auftraggeber der Memorie

Die überlieferten Quellen geben keine direkten Hinweise auf den Auftraggeber sowie auf den genauen Zeitpunkt der Errichtung des Bergheim-Grabmals. Was letzteren betrifft, so gibt es keine Einwände, die Bestellung der Memorie an das Todesjahr des Bergheimers heranzurücken. Als potentielle Auftraggeber kommen verstärkt seine Jülicher Verwandten, besonders seine Brüder, Graf Wilhelm und Erzbischof Walram, in Frage. Diese Vermutung legt der familiengeschichtliche Hintergrund nahe. Wie der Wirkungskreis des Bergheimers zeigte, war er Zeit seines Lebens ein treuer Verfechter der Jülicher Haus- und Landespolitik gewesen. Walram wie auch Wilhelm hatten

⁶⁷ A. Hilka 1937, 110. Vgl. C. Sauer 1993, 179.

gleichermaßen Gründe, mit einem würdigen Grabmonument ihrem Bruder für dessen tatkräftige Unterstützung ihrer zukunftssträchtigen Interessenpolitik zu danken. Sein Einsatz trug maßgeblich dazu bei, daß sowohl Wilhelm V. als Markgraf und späterer Fürst wie auch Walram als Kölner Erzbischof in der Folgezeit zu den Mächtigsten der niederrheinischen Territorialpolitik aufstiegen. Auch standen beide Jülicher, wie dargelegt, in engem Kontakt zu dem Münstereifeler Kanonikerstift. Das Memorialvorhaben mag durchaus ein gemeinsames Unternehmen der Jülicher Brüder gewesen sein, es gibt jedoch triftige Gründe, die Auftragsvergabe in erster Linie Graf Wilhelm von Jülich zuzuschreiben. Die umfangreichen Besitzungen Gottfrieds von Bergheim fielen mit seinem Tod im Jahr 1335 an die Jülicher Hauptlinie und somit an Wilhelm V., der mit den Städten Münstereifel und Bergheim einen nicht zu unterschätzenden territorialen Machtzuwachs verzeichnen konnte. Mit dem Grabmal für seinen Bruder konnte er die legitimen Jülicher Herrschaftsansprüche in Münstereifel zum Ausdruck bringen. Das Monument erinnert ebenso an den letzten Repräsentanten der Bergheimer Nebenlinie, wie es auch repetitierend auf dessen genealogische Einbindung in das Jülicher Grafengeschlecht verweist. Der Wechsel der Landesherrschaft bedeutet keinen Bruch, sondern eine rechtmäßige Jülicher Fortsetzung. Diese Aussage ist allerdings nur ein Nebeneffekt, der sich in der sich wiederholenden Jülicher Heraldik widerspiegelt.

Damit ist ein weiteres Indiz angesprochen. Die als Wilhelm von Jülich identifizierte Figur des Tumbaprogramms bekräftigt aufgrund ihrer ikonographischen Sonderstellung die These, das Memorialprojekt dem Jülicher Grafen zuzuschreiben. Die Platzierung der Figur direkt unterhalb des Jülicher Wappenschildes der Grabfigur und ihr dorthin weisendes Zeigemotiv muß als heraldische Bezugsnahme verstanden werden, die darüberhinaus auf eine hervorgehobene Beziehung zu dem Verstorbenen hindeutet. Als Kriterien für die Benennung der Figur wurden die standesspezifischen Attribute, darunter vor allem der Fürstenhut, genannt, die den Vertreter im Zeichen der Herrschergewalt von den übrigen Figuren absetzen. Daß solche kostümgeschichtlichen Kriterien identitätsstiftend zu verstehen sind und als Unterscheidungsmerkmal standesgemäß amplifiziert werden, bestätigen die Marburger Tumben. Heinrich der Ältere wie auch sein Nachfolger Otto sind ihrer Amtsmemoria entsprechend per Fürstenhut ausgezeichnet, während sich Heinrich der Jüngere als früh verstorbener Anwärter der Würde mit einer modischen Kappe im Grabbild begnügen muß (Abb. 21). Dementsprechend ist auch in Münstereifel der Fürstenhut mitsamt der ursprünglich aufgemalten Heraldik auf dem Schild zu Füßen der Figur eindeutig identitätsstiftend aufzufassen. Damit ist zugleich ein terminus post quem für die Entstehung des Grabmals gegeben. Wilhelm V. von Jülich wurde im November 1336 von Kaiser Ludwig als Markgraf in den Reichsfürstenstand erhoben.⁶⁸

In diese Zeit fällt auch die weitschauende Heirats- und Bündnispolitik des Jülicher Hauses mit den westdeutschen Dynastien, die in der Folgezeit insbesondere der Jülicher Markgrafschaft gewichtige erwerbpolitische Ansprüche einbrachte und sich entscheidend auf die Machtkonstellation am Niederrhein auswirkte. Bedeutenden Territorialgewinn stellte die im Jahr 1333 vereinbarte Eheschließung zwischen Wilhelm, einem jüngeren Bruder des Jülicher Grafen, und der Tochter des Grafen Rainald II. von

⁶⁸ W. Janssen 1975, 37.

Geldern in Aussicht. Als das geldrische Herzogtum im Mannesstamm erlosch, konnte Jülich - nach längeren Auseinandersetzungen mit den übrigen Prätendenten des Landes - das Erbe für sich verbuchen.⁶⁹ Auch mit dem Ravensberger Grafengeschlecht betrieb das Jülicher Haus eine zukunftssträchtige Heiratspolitik. Markgraf Wilhelm V. vermählte seinen Sohn mit Margarethe von Ravensberg, die nicht nur Erbin der Grafschaft Ravensberg, sondern zugleich Erbin der Grafschaft Berg war. Die Heiratsabsprache, zwischen Bernhard von Ravensberg und Wilhelm von Jülich eingeleitet, wurde 1336 durch einen kaiserlichen Konsens reichsrechtlich abgesichert. Als der Erbfolgefall eintrat, fielen Berg und Ravensberg unangefochten in Jülicher Hand.⁷⁰ Zu jenen strategisch eingefädelt Eheschließungen, die erwerbspolitische und machtkonsolidierende Vorteile versprachen, zählten auch die dynastischen Verbindungen zwischen Kleve und Jülich.⁷¹ Die in den dreißiger Jahren betriebene Heiratspolitik des Grafen Wilhelm V. von Jülich mit Kleve, Geldern, Ravensberg und Berg sollte entscheidend den Verlauf der niederrheinischen Geschichte prägen. Diese dynastischen Verbindungen begründeten maßgeblich das Zusammenwachsen der einzelnen Fürstentümer bis hin zum größten weltlichen Länderkomplex Nordwestdeutschlands, dem Jülich-Klevischen Herzogtum.⁷²

Dieses zukunftssträchtige Kapitel der Jülicher Geschichte fand seine Darstellung in dem Figurenprogramm des Grabmals. Die Bündnispolitik des Jülicher Hauses spiegelte sich ursprünglich in der farblich gefassten Wappenfolge wider. Die Begründung für diese These liegt zunächst in der Funktion des Wappens überhaupt. Als Eigentumszeichen eines Geschlechts definiert, kennzeichnet und identifiziert es dieses. Der Sinngehalt der Münstereifeler Wappenfolge kann nur darin liegen, die ursprünglich zweiundzwanzig Standfiguren symbolisch zu dechiffrieren und genealogisch zu differenzieren. Das gewichtigste Argument ist jedoch, daß das Bergheim-Grabmal mit seiner Vielzahl von heraldischen Wappen eines der frühesten Beispiele in der Sepulkralkunst - wenn nicht sogar das früheste überhaupt - darstellt. Dieses Konzept kann nur auf die individuellen Wünsche und Bedürfnisse des Auftraggebers, namentlich des Jülicher Markgrafen, zurückgehen. Wenn mit dem heraldisch ausgewiesenen Figurenprogramm zugleich die ersten und vielversprechenden dynastischen Verbindungen des Jülicher Hauses zu den westdeutschen Geschlechtern dokumentiert werden sollten, so spiegelt dies mehr als deutlich das machtpolitische Selbstverständnis des Auftraggebers wider.

Diesbezüglich ergibt sich ein weiteres Argument, das nicht nur die Auftraggeberschaft, sondern zugleich den Errichtungszeitpunkt der Bergheim-Memorie entscheidend bekräftigt. Die 1336 besiegelte Heiratsabsprache zwischen dem Jülicher Grafen und dem Hause Ravensberg fällt bezeichnenderweise genau in die Zeit der Datierung der Memorie. Es liegt auf der Hand, daß der Kontakt zur ausführenden Werkstatt über Graf Bernhard von Ravensberg, dem Auftraggeber der Bielefelder Tumba, hergestellt wurde. Der heiratspolitisch veranlassten Absprache zwischen beiden Grafen (und

⁶⁹ Ausführlich hierzu: H. Preuß 1984, 133.

⁷⁰ H. Preuß 1984, 133. - W. Janssen 1975, 44. Vgl. auch Kapitel II.3.5 dieser Arbeit, wo der Erbfolgefall aus Ravensberger Sicht dargestellt ist.

⁷¹ So vor allem die im Jahr 1330 unter Dispens geschlossene Heirat zwischen Gottfried von Bergheim und Elisabeth von Kleve. 1338 wurde Gottfrieds Schwester, Maria von Jülich, in zweiter Ehe mit Graf Dietrich IX. von Kleve vermählt. W. Janssen 1975, 43.

⁷² H. Preuß 1984, 133.

Auftraggebern!) folgte vermutlich gegen Ende des Jahres 1336 die Bestellung des Bergheim-Grabmals. Der familiengeschichtliche Hintergrund, aber auch die tiefe Frömmigkeit des Auftraggebers,⁷³ lassen keinen Zweifel daran, daß die Errichtung des Grabdenkmals aus brüderlicher Dankbarkeit und tiefer Verbundenheit im Zeichen frommer Memoria erfolgte. Die brüderliche Solidarität behielt über den Tod hinaus ihre Bindungskraft und Verpflichtung. Sie fand ihren Ausdruck in einem öffentlichkeitswirksamen Denkmal für den *dominus in Bergheim*, das als Ort und Medium des Totengedenkens in erster Linie auf die gebetsspendende Beihilfe der Gläubigen abzielte. Der familiengeschichtlichen Hintergrund legt nahe, daß auch Walram von Jülich, Erzbischof zu Köln, diesem Konzept von Vorsorge für ein umfangreiches Totengedenken zumindest zustimmend, wenn nicht sogar tatkräftig, beiseite stand.

⁷³ Zum Heil seiner Seele fundierte der Jülicher Graf unter anderem das Karmeliterkloster bei Düren und dotierte das Stift in Stommeln. Mit seinem erzbischöflichen Bruder gründete er eine Gebetsbruderschaft, die *societas tabbadorum*. Auch ist er unter dem Gelübde, mittwochs kein Fleisch zu essen, bis er das Grab des hl. Jakobus de Compostella besucht habe, zweimal zum Kreuzzug aufgebrochen. Diese Aktionen sind ein Gradmesser der tiefen Frömmigkeit und Jenseitsfürsorge des Auftraggebers, die auch das Grabmalprojekt ausschließlich liturgisch-memorial motiviert erscheinen lassen. Zur Jenseitsfürsorge des Grafen: W. Janssen 1975, 50-52.

III. Zweiter Teil: Die kunstgeschichtliche Stellung der Grabmalgruppe in der Skulptur des 14. Jahrhunderts

1. Grabtypus und Ikonographie

1.1. Zur ikonographischen Sonderstellung der Gruppe

Die hessisch-westfälische Grabmalgruppe vertritt mit Ausnahme des Cappenberger Stifterdenkmals den liturgischen Typus des Rittergrabmals, zu dessen Charakteristika der Betsgestus des gerüsteten Gisants, irdische wie überirdische Assistenzfigürchen und Leidtragende gehören.¹ Mit diesem ikonographischen Repertoire fällt die Gräberreihe entschieden aus der zeitgenössischen Grabmaltradition des Reichsgebietes heraus. Im Reich dominiert die Darstellung des Verstorbenen unter Demonstration seiner diesseitigen Verdienste, durch die er Nachruhm erworben hat. Die Vielseitigkeit der *standesspezifischen*² Grabfiguren entspricht jener der Stände, Berufe und Funktionen, die sie bezeichnen: Könige präsentieren die Insignien ihrer Würde, Fürsten tragen das Gerichtsschwert, Grafen und Ritter weisen ihr Schild, Schwert und Banner vor, Bischöfe tragen die Pontifikalien und Stifter das Kirchenmodell ihrer Gründung.³ Die wohl prägnantesten Beispiele einer standesspezifischen Aktivität stellen die Mainzer Erzbischöfe dar, die noch als Verstorbene daran erinnern wollen, wieviele deutsche Könige sie einst krönten.⁴ Auch wenn die Amtsmemoria der Verstorbenen in der Regel wesentlich zurückhaltender veranschaulicht ist, so beruft sich die standesspezifische Grabfigur immer auf Eigenschaften, die den Wirkungskreis des Bedachten kennzeichnen. Diese biographischen Angaben mögen als Empfehlung und Fürsprache für den Tag des Jüngsten Gerichts gedacht gewesen sein, jedoch bezeichnen sie zweifellos auch ein höheres Maß an profaner Memoria. Referenzen auf den liturgischen Grabtyp sind im Reichsgebiet vereinzelt anzutreffen,⁵ jedoch nicht ansatzweise in der ikonographischen Komplexität, wie sie in Marburg, Bielefeld und Münstereifel entgegentritt. Das Cappenberger Stifterdenkmal reiht sich als Fundatorendenkmal in die deutsche Grabmaltradition ein, auch wenn die Präsentation

¹ Vgl. allgemein zum liturgischen Grabtypus: G. Schmidt 1990, 26-33.

² G. Schmidt, 1992, 28-45, unterscheidet die gotischen Gisants in fünf wesentliche Haupttypen, die als originäre Schöpfungen unterschiedliche Inhalte transponieren: 1. den aufgebahrten Leichnam, 2. den liegenden Beter, 3. den standesspezifischen Gisant, 4. die aktivierte Liegefigur und 5. den aufrecht knienden Beter.

³ Eine Übersicht zur Grabplastik im Reichsgebiet gibt K. Bauch 1976, 89-99, 133-140.

⁴ Abb. bei K. Bauch 1976, 95, Abb. 144 f.

⁵ Mathilde von England auf dem Braunschweiger Doppelgrab greift bereits um 1230-35 das aus Frankreich stammende Motiv des Betsgestus auf und begründet damit eine mitteleuropäische Filiation, die sich bis ins Spätmittelalter, vorwiegend auf Frauengrabmälern, verfolgen läßt. K. Bauch 1976, Abb. 165. Das Grabmal für Herzog Heinrich IV. von Liegnitz (+1290) in der Breslauer Kreuzkirche übernimmt das französische Motiv des Trauerzugs an den Tumbenwänden. Die Grabfigur selbst zeigt jedoch wieder den standesspezifischen Amtsträger mit geschultertem Schwert und zur Abwehr erhobenem Schild. Ebd., Abb. 217. Einzelne Bezugnahmen auf den liturgischen Typus sind punktuell immer wieder anzutreffen, jedoch bleibt der Aufbau im ganzen der Tradition verpflichtet.

des Stiftermodells - entgegen traditioneller und konventioneller Vorgaben - in einen dynamischen Akt umgewandelt ist.

Die ikonographische Sonderstellung der hessisch-westfälischen Grabmalgruppe soll im folgenden zusammenfassend vor dem Hintergrund der mittelalterlichen Jenseitsvorstellungen beleuchtet werden. Bekanntlich waren diese nicht einheitlich.⁶ Die offizielle kirchliche Eschatologie vertrat die auf Matthäus (25, 31-46) zurückgehende Lehre von einem Weltgericht am Ende der Zeiten, das am Jüngsten Tag über das Schicksal der Toten bestimmen sollte. Der anderen, ebenso weit verbreiteten Auffassung zufolge entschied sich das Los der Verstorbenen bereits in der Todesstunde. Diese auf das Lukas-Evangelium (16, 22-23) zurückgehende Vorstellung wurde durch Darstellungen vom Kampf der Engel und Dämonen um die Seele eines Sterbenden bildlich verankert. Hinzu trat die Lehre vom Fegefeuer, nach der zwar in der Todesstunde über das Schicksal der Seele Gericht gehalten wurde, nach der aber auch im Falle des Purgatoriums die Leidenszeit durch die Fürbitten der Lebenden verkürzt werden konnte. Den Lebenden war somit das Schicksal der Toten anvertraut. Diese Auslegung, die einen Parcours aus Solidarität, Verantwortung und spekulativer Zuversicht bezeichnet, erklärt die Relevanz, die dem liturgischen Totengedenken beigemessen wurde, und sie begründet die ikonographische Ausschöpfung dieses Themenkomplexes in der hessisch-westfälischen Grabmalgruppe.

Der ikonographische Fundus besteht aus liturgischen, eschatologischen, devotionalen und biographischen Inhalten,⁷ die eng miteinander verknüpft sind und einander ergänzend ein heilsorientiertes Programm entwerfen. Zu dem liturgischen Themenkomplex gehört das Trauergeleit an den Tumbenwänden. Die durch Bischof und Kleriker dargestellte Totenmesse bezeugt nicht nur den vollzogenen liturgischen Akt, sie fordert auch dessen Wiederholung durch die geistliche Gemeinschaft. Das Figurenprogramm dokumentiert, daß der Verstorbene mit allen vorgeschriebenen Riten, begleitet von den Fürbitten des hohen Klerus und beweint von seinen Angehörigen, bestattet worden ist. Auch wenn die Pleurants ihrer Trauer nur gemäßigt Ausdruck verleihen, so stehen sie für das individuelle Totengedächtnis der Hinterbliebenen. Durch Referenzen und Trauergesten beglaubigen sie den profanen Erinnerungswert des Verstorbenen und ebenso seine Bedürftigkeit von Fürbittgebeten.

Der liturgische Totendienst wird noch einmal auf der Grabplatte durch klerikale Assistenzfigürchen erinnernd zur Sprache gebracht. Die Beginen- und Mönchsfigürchen (Marburg und Bielefeld) hocken zu Füßen der Verstorbenen und nehmen somit auf das liturgische Zentrum der geistlichen Gemeinschaft richtungsweisend Bezug. Ihre lotrechte Konzeption zur Platte bestätigt die Liegeposition der Grabfigur und damit zugleich das Kissenmotiv als Attribut des Totenbildes.⁸ Psalmodierend und Gebete sprechend geben sie Anregungen, Seelenheil für die Bedachten zu spenden.

⁶ Zum folgenden vgl. vor allem: A. Angenendt 1984, 79-199. - A. Gurjewitsch 1983, 87-104. - G. Schmidt 1990, 25 ff.

⁷ Vgl. zu den einzelnen Themenkomplexen G. Schmidt 1990, 25 ff.

⁸ Die den mittelalterlichen Gisants eigentümliche Ambivalenz zwischen Stehen und Liegen ist in der Grabmalforschung immer wieder untersucht worden. Eine repräsentative Zusammenfassung der positivistischen und ikonologischen Erklärungsversuche geben: G. Schmidt 1992, bes. 31 ff. und 42 ff. - G. Böhm 1997, 17-20. - D. Terpitz 1997, 69-72.

Der eschatologische Themenkomplex bezieht sich auf die postmortale Welt, auf die erwünschten himmlischen Zustände. Ihm gehören die Engelsfigürchen an, die den überirdischen Totendienst bezeugen. Am prägnantesten wird die den Verstorbenen zugedachte Seligkeit in Marburg (Abb. 7 und 8) und Bielefeld (Abb. 65) thematisiert, wo die *elevatio animae* durch seelentrugende Engel vergegenwärtigt ist. Arnold Angenendt bezeichnet die Darstellung der Seele in Form des menschlichen Leibes als *eschatologische Erstbekleidung*.⁹ Durch den Tod werden die Seelen wiedergeboren und sind daher als nackte Kindergestalten gezeigt, die sich in einem Zwischenstadium der Loslösung von der körperlichen Hülle und der Wiedervereinigung mit dieser bei der Auferstehung befinden. Die Seelenikonographie wird durch weitere Engelsfigürchen potenziert: weihrauchschwenkende (Bielefeld) und kopfstützende (Marburg) Engel unterstützen die gefährdete Seele. Die Auffassung von der unmittelbar mit dem Eintritt des Todes sich vollziehenden Trennung von Seele und Körper, gefolgt von einem dreitägigen Kampf zwischen guten und bösen Mächten um die Seele widerspricht - wie dargelegt - dem kirchlichen Dogma von der ganzheitlichen Auferstehung, nach dem die Toten bis zum Jüngsten Tag in ihren Gräbern ruhen. Die Vorstellung, daß sich das Schicksal der Seele bereits in der Todesstunde entscheidet, entspricht jener Auffassung, die auch in der Sepulkralkunst Eingang fand. In Münstereifel (Abb. 72) wurde auf die Seelenikonographie durch Engel zugunsten einer generalisierenderen und dogmatischeren Aussage verzichtet. Als Formeln stehen die in die Architektur eingestellten Figürchen für die eschatologische Prophetie, für die Offenbarung Gottes und damit für die offizielle kirchliche Eschatologie. Ungeachtet dieser Auslegungen werden die Gisants der Gruppe gleichermaßen durch ihr heilsorientiertes Umfeld auf die verheißende Erlösung ausgerichtet. Auf dieses Ziel bezieht sich das Bild der Grabfiguren als Beter, indem es ihre Hoffnung auf Teilhabe am Heilsgeschehen zum Ausdruck bringt. In Bielefeld und Münstereifel wird das Devotionsbild durch Mariensymbole spezifiziert. Die Funktion des Beters liegt in der Aufforderung zur Memoria, die von jedem Besucher des Grabmals in Fürbittgebete umgesetzt das Seelenschicksal bis zum Jüngsten Tag günstig beeinflussen soll.

Die biographischen Momente der Memorien zeigen sich gemessen an den liturgischen und eschatologischen Inhalten zurückhaltend. Die profanen Inhalte stehen im Dienst der fürbittenden Memoria, und sie sind auf diese abgestimmt. Sie erschöpfen sich in der identitätsstiftenden Heraldik der Wappenschilder und in den standesspezifischen Attributen, die den herrschaftlichen Anspruch der Träger zum Ausdruck bringen. Während die Marburger Gisants durch Fürstenhut und modische Kappe ihrer Amtsmemoria entsprechend etikettiert sind, schmückt die westfälischen Gisants ein Rosenschapel. Dem Motiv kommt wohl weniger eine standesspezifische als vielmehr eine eschatologische Bedeutung zu, die auf die Vorstellung vom Paradies als blütenreichen Garten, in dem die Erlösten bekränzt erscheinen, zurückgreift.¹⁰ Der

⁹ A. Angenendt 1984, 107.

¹⁰ Während des 13. Jhs. wurde das ursprünglich profane Motiv in den religiösen Bereich übertragen, was im Zusammenhang mit der Rosenkranzbewegung zu sehen ist. Das Rosenkranzmotiv als paradiesische Metapher und als Mariensymbol besaß gerade im 13. und 14. Jh. eine große Aktualität. Davon zeugen nicht nur die Entstehung des Rosenkranzgebetes und die Anzahl der Muttergottesstatuen, die als Himmelskönigin anstelle des Zepters eine Rose in der Hand halten, sondern auch die Tatsache, daß das Motiv in dieser Zeit in der Sepulkralkunst Eingang findet. Siehe hierzu vor allem R. Kashnitz 1992, 66-69. Vgl. weiterhin: P. Bloch 1980, 114. - G. Heinz-Mohr 1972, 163 f.

Rosenkranz ist in dem eschatologischen Kontext als paradiesische Metapher zu lesen, die erneut die erwünschten himmlischen Zustände versinnbildlicht.

Liturgie prägt die Gestalt der hessisch-westfälischen Memorien und auf Liturgie wie auch auf spontane Gebetshilfe zielen sie ab. Doch manifestiert sich die Sonderstellung der Gruppe nicht in ihrem Zweck. Jedes figürliche wie unfigürliche Grabmal stand vordergründig im Dienst des religiösen und liturgischen Totengedenkens, dessen zentrales Anliegen die *salvatio animae* ist. Die Erinnerung an diesen Zweck und der Vollzug der Memoria mußten nicht unbedingt von einem aufwendigen oder liturgiebeladenen Monument ausgehen. Diesen Nutzen erbrachten ebenso bilderlose Grabplatten. Die Sonderstellung der Gruppe manifestiert sich in ihrem ikonographischen Repertoire, das in seiner einzigartigen Zusammensetzung und sepulkralen Thematik eine entschiedene Abkehr von der traditionellen Auffassung des Grabbildes bedeutet. Das heilsorientierte Totengedenken ist auf den Grabmälern in Marburg, Bielefeld und Münstereifel konsequent zum eigentlichen Bildthema gemacht. Die ikonographischen Möglichkeiten werden bis zum äußersten ausgeschöpft, um auf das optative Schicksal der Seele und auf die entsprechende Vorsorge und Beihilfe durch Gebetsdenken hinzuweisen. Die liturgisch-eschatologischen und devotional-biographischen Inhalte treten einander ergänzend auf. Zusammen konstituieren sie in ihrer vierteiligen Ordnung eine monumentale Form von Vorsorge für liturgische und spontane Memoria. Die ikonographischen „Anstrengungen“ werden nicht allein dazu eingesetzt, zur Gebetshilfe aufzufordern, sondern gerade auch dazu, auf verschiedenen Ebenen den rechten Vollzug der Memoria zu dekretieren. In dieser ikonographischen Programmatik manifestiert sich die isolierte Stellung der Grabmalgruppe in der zeitgenössischen Sepulkralkunst.

1.2. Rezeption und Transformation eines französischen Typus

Bereits Richard Hamann erkannte, daß der Grabmalmodus der hessisch-westfälischen Memorien auf französische Vorlagen rekurriert.¹¹ Die Dissertation Judith W. Hurtigs¹² über Rittergrabmäler macht um ein weiteres deutlich, daß alle Motive der Gruppe in der französischen Sepulkralkunst wurzeln. Auch wenn alles für westliche Voraussetzungen spricht, so ist es jedoch schwer, eindeutige Vorbilder zu lokalisieren. Es scheint, als haben verschiedene Regionen und lokale Traditionen zur Rezeption gedient. Die ältesten Rittergrabbilder stammen aus Westfrankreich, aus der Loireregion, und werden ins erste Drittel des 13. Jahrhunderts datiert. Der Betsgestus, der für die französischen Rittertypen Standard ist, tritt erstmals bei einer Gruppe von Grabmälern auf, die von der Chartreiser Kathedralskulptur der zwanziger und dreißiger Jahre beeinflusst sind.¹³ Die

¹¹ Siehe Kapitel I.2.2.1. dieser Arbeit.

¹² J.W. Hurtig 1979.

¹³ J.W. Hurtig 1979, 14-22. So ein Grab in Philadelphia im Museum of Art (um 1230), drei weitere aus der Abtei Josaphat bei Lèves (um 1225-35) und das Grab des Guy I. de Lévis (+1223) in Lévis-St.-Nom (um 1230-40), Abb. Ebd., 13, 17, 22. Der Betsgestus erscheint in dem Weltgerichtsymphonon in Chartres Süd und fand von hier aus seinen Eingang in die Sepulkralkunst. In den Ritterfiguren der Heiligen Georg und Theodor am linken Portalgewände des Südquerhauses behauptet sich die Idealgestalt des Ritters des 13. und 14. Jhs. Die angeführten Grabmäler zeigen neben der Übernahme des Betsgestus bereits eine Rezeption der Chartreiser Ritter. Vgl. G. Ladner 1961, 245-275.

Entwicklung des betenden Ritters gipfelt in der dichten Produktion von Rittergrabmälern der Ile-de-France, deren nachweisbar erstes und künstlerisch bedeutendstes das des königlichen Prinzen Robert d'Artois (+1317) in Saint-Denis ist (Abb. 88). Die Figur wurde von dem *tombier*¹⁴ Jean Pépin de Huy zwischen 1317 und 1320 im Auftrag der Mahaut d'Artois, der Mutter des Prinzen, in Marmor ausgeführt. Der höfische Typ des ritterlichen Gisants, der sich in diesem Memorialbild behauptet, wird verbindlich für das Grabbild des königlichen und hohen Adels der Ile-de-France. Diesem Pariser Prototyp schließt sich unmittelbar eine Gruppe erhaltener Grabmäler an: die königlichen Memorien des Louis de France (+1319) und der Marguerite d'Artois, des Charles de Valois (+1325), beide heute in Saint-Denis (Abb. 87 und 89), wie auch ein nicht identifiziertes aus der Abtei Pont-aux-Dames, jetzt im Louvre.¹⁵ Die erhaltenen Rittergrabmäler, die sich weiterhin in Museen und Kirchen der Pariser Provinz befinden - hier sei die spätere Gruppe um das Grabmal des Grafen Haymont de Corbeil (gegen Ende der 30er) und des sizilianischen Königs Charles d'Anjou (1326 errichtet) genannt, der sich die Grabmäler des Jean de Gretz in Gretz und des Charles d'Etampes (+1336) in Saint-Denis anschließen (Abb. 90-93) -,¹⁶ sind nur ein geringer Bruchteil des ursprünglichen Bestandes. Zeichnungen, wie etwa die der Collection Roger de Gaignières vom Anfang des 18. Jahrhunderts, geben eine eindrucksvolle Vorstellung von dem ursprünglichen Bestand.¹⁷

Die typologische Uniformität französischer Rittergrabmäler der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts läßt sich nur durch ein verbindliches Ideal erklären: Ideal des Ritters, welches die kapetingische Hofkunst des zentralistischen Königtums geschaffen hatte und welches offenbar dem Geschmack der Pariser Hofgesellschaft entsprach. Daß eine maßstabsetzende Hofkunst überhaupt entstehen konnte, lag zum einen in den politischen Voraussetzungen äußerer Souveränität und innerer Stabilität, zum anderen in der sozialen Struktur eines mächtigen Hofstaates, welcher für die Breitenwirkung der Kunst sorgte. Der Geschmack des Monarchen - ob es sich um die repräsentativen Programme Ludwigs des Heiligen (1226-70) oder Philipps des Schönen (1285-1314) handelt - wurde weitergetragen von einer ortspräsenten Hofgesellschaft, die mit ihrer nachahmenden Auftragsvergabe ihre Stellung in der höfischen Hierarchie dokumentierte und somit an der Popularisation der Kunst maßgeblich beteiligt war.¹⁸ Das galt insbesondere für die Sepulkralkunst. Bereits das Memorialprojekt Ludwigs des Heiligen, der 1263/64 für sechzehn Vorfahren und Amtsvorgänger aufwendige Grabdenkmäler in der königlichen Abteikirche Saint-Denis errichten ließ und damit sämtliche Erbbegräbnisstätten Europas in den Schatten stellte, verdeutlicht neben dem Anspruch und Umfang der königlichen Programme auch ihren Vorbildcharakter, der

¹⁴ G. Schmidt 1992, 46. Zu den Quellen und zum Forschungsstand des aus der Maasgegend stammenden Bildhauers: Ebd., 46-58.

¹⁵ Abbildung bei J.W. Hurlig 1979, Abb. 42.

¹⁶ Zu dieser Gruppe um den „Haymont-Meister“: G. Schmidt 1992, 72-76.

¹⁷ Vgl. J. Adhémar *Les tombeaux de la Collection Gaignières. Dessins d'Archéologie du XVIIe siècle*, 1974, Série I., 1-192.

¹⁸ Grundlegend zu den Entwicklungsphasen der französischen höfischen Hochgotik: M.V. Schwarz 1986, 1-189. Zu den Voraussetzungen besonders: ebd., 25-31.

durch die Grabmalunternehmen der kapetingischen Nachfolger potenziert wurde.¹⁹ Der dekretierte Grabmalmodus, die Tumba mit Liegefigur, wurde für die Pariser Hofgesellschaft verbindlich, und wer die finanziellen Mittel besaß, ließ nach königlichem Vorbild die Tumba in schwarzem, die Liegefigur in weißem Marmor ausführen.²⁰

Die Kenntnis des Pariser Typus muß für die Konzeption der Gisants unserer Gruppe vorausgesetzt werden. Die wichtigste ikonographische Rezeption ist der Betsgestus, der im Reich hier erstmals im Grabbild des Ritters erscheint. Darüber hinaus übernehmen die hessisch-westfälischen Gisants aufs genaueste das vollständige Rüstungsmodell der französischen Chevalerie. Die von den Händen gestreiften Panzerfäustlinge, die kragenartig um die Schulter gelegte Brünne des Kettenhemdes, darüber der knielange, hüftgeschnürte Waffenrock und das mit Appliken besetzte Wehrgehänge sind unverkennbare Zitate der Pariser Vorbilder. Die Marburger Gisants (Abb. 5 und 18) fühlen sich dem französischen Rüstungsmodell bis ins Detail verpflichtet und zitieren überdies die Schulterflügel (*ailettes*), die als Spezifikum der Rüstung unter Philipps IV. Regentschaft für kurze Zeit in Mode waren, allerdings nur sporadisch auf Rittergrabmälern erscheinen.²¹ In diesem Habitus markieren die hessisch-westfälischen Gisants einen Bruch mit der (noch) reichstypischen Tracht aus langer Tunika und Waffenrock. Sie gehören zu den wenigen zeitgenössischen Vertretern im Reich, die durch ihre ganzheitliche Rüstungstracht standesspezifisch-sozial als Ritter definiert sind.²² Die Kenntnis der Pariser Monumente spiegelt sich zudem in der weiblichen Grabfigur des Bielefelder Grabmals wider (Abb. 63), die sich in der Typik und Gewandbehandlung des senkrecht herabfallenden Stoffes an die höfische Gisante der Marguerite d'Artois anlehnt (Abb. 87).²³

Mit der Entlehnung der Gisanttypen erschöpft sich bereits der Vorbildcharakter der Pariser Modelle. Die Rittergrabmäler der Ile-de-France sind von asketischer Schlichtheit und feierlicher Strenge. Das Anhäufen von architektonischen und figürlichen Zutaten um die Grabfigur herum ist ihnen fremd. Auch das Trauergefolge in Arkatur wurde auf den Pariser Rittergrabmälern nicht angewandt. Es ist allerdings ein geläufiges Motiv auf den heute in Saint-Denis befindlichen Königsgrabmälern der ursprünglichen Familiengrablege Ludwigs des Heiligen in der Zisterzienserabtei Royaumont (Abb. 94

¹⁹ Zwischen 1298 und 1307 entstand im Auftrag Philipps IV. das Grabmal für Philipp III.; 1327 ließ der letzte Kapetinger, Karl IV., für seinen Vater Philipp IV. und seine älteren Brüder in Saint-Denis Grabmäler errichten; nach dessen Tod führte Philipp de Valois das Projekt fort und ließ 1329 das Grabmal Karls IV. an die Serie anfügen. Im Typus bleiben die genannten Werke der königlichen Gräberserie verpflichtet. Vgl. M.V. Schwarz 1986, 100 ff.

²⁰ So zum Bsp.: Jean II., comte de Dreux (+1309) in Longchamps; Louis de France (+1319), Robert de France (+1318), Charles de Valois (+1325), alle urspr. in der Jakobinerkirche. Weitere Beispiele bei J.W. Hurtig 1979, 37, Abb. 43-48.

²¹ Siehe Gaignières, GBA, Nr. 343, 397, 404, 460-62, 510, 548, 573, 625, 690-91, 812-816. Sie erscheinen auf Rittergrabmälern ab dem frühen 14. Jh. und waren bis in die vierziger Jahre in Mode. Im Reich sind sie nur in unserer Gruppe anzutreffen. A. Reitzenstein 1965, 90, Anm. 25.

²² Das Grabbild des Ritters entwickelt sich im Reich erst in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. J.W. Hurtig 1979, 99: „*The first half of the fourteenth century was a crucial one for the development of German tombs of knights. Under french influence, knights are clearly distinguished from other members of the aristocracy by their armor.*“ Hamanns Rittergrabmäler begründen in dieser Hinsicht eine hessisch-westfälische Filiation. Vgl. auch A. Reitzenstein 1965.

²³ Im übrigen findet sich die seltene Bielefelder Kombination von Vater, Mutter und Kind auf französischen Grabmälern wieder. Siehe Gaignières, GBA, Nr. 600, 849, 1024.

und 95).²⁴ Der vollplastische Baldachin, der in unserer Gruppe ausnahmslos vorkommt, scheint wiederum speziell für Pariser Rittergrabmäler aus weißem und schwarzem Marmor verbindlich gewesen zu sein. Er erscheint jedoch nicht in Kombination mit anderen Motiven.²⁵ Das Motiv der Engelsfigürchen ist in der französischen Sepulkralkunst seit dem 13. Jahrhundert generell weit verbreitet. Besonders die Typen der weihrauchenden (Bielefeld) und kissenhaltenden Engel erfreuten sich einer großen Beliebtheit und wurden im 14. Jahrhundert immer wieder aufgegriffen, wie ein Blick in die Sammlung Gaignières zeigt.²⁶ Kissenhaltende Engel finden sich in unserer Gruppe nicht, wohl aber eine Modifikation dieses Typus, die in Frankreich fremd ist: Mit ausladenden Armgesten empfehlen und inszenieren die Marburger Engelsfigürchen (Abb. 9 und 20) in verschiedenen Variationen die Häupter der Gisants. Seelenträgende (Marburg und Bielefeld) und schriftrollenhaltende Engel (Bielefeld, Abb. 65) erscheinen auch hin und wieder auf französischen Grabplatten, jedoch sind sie immer ins Relief gesetzt.²⁷ Überhaupt werden die französischen Engelsfigürchen überwiegend im Relief behandelt. Die Marburger und Bielefelder Exemplare greifen in ihrer Konzeption den Typus auf, der im königlichen Grabbild Philipps de France erscheint (Abb. 94).²⁸ Wie in Saint-Denis sind die Engel unserer Gruppe lotrecht zur Platte konzipiert und vollplastisch beziehungsweise allansichtig bearbeitet. Mit der diskreten und festlichen Fürsorge der Pariser Engel haben die Marburger und Bielefelder allerdings wenig gemein. Auch die Verknüpfung verschiedener Typen ist in Frankreich nicht anzutreffen. Im übrigen beschränkt man sich dort auf zwei Himmelsboten.

Das Motiv betender Mönchsfigürchen zu Füßen des Gisants (Marburg und Bielefeld, Abb. 10, 23, 63) ist eine lokale Sonderprägung, die ausschließlich auf Rittergrabmälern in Ostfrankreich, in Burgund anzutreffen ist. Wie der geringe Bestand an erhaltenen Beispielen bezeugt, erscheinen sie dort immer in Verbindung mit räuchernden Engel, die wiederum das Haupt des Gisants flankieren.²⁹ Der burgundische Adel scheint einen unserer Gruppe annähernd komplexen ikonographischen Aufbau des Rittergrabmals bevorzugt zu haben, blieb jedoch im ganzen wesentlich bindender dem Pariser Modell verpflichtet. So zeigte die architektonisierte Tumba eines unbekanntes Grafen in Bessey-les-Cîteaux das Programm der Klagenden, während die Konzeption der Platte streng dem Pariser Vorbild folgte.³⁰ Die Memorie eines Grafen von Sombornon in La Bussière kombinierte die architektonisierte Tumba mit dem Pariser Typ des betenden Ritters, der nach burgundischer Art von räuchernden Engels- und betenden

²⁴ So die von Ludwig dem Heiligen in Auftrag gegebenen Grabmäler für seinen Bruder Philipp-Dagobert (+1235) und für seinen Sohn Ludwig (+1260). Siehe K. Bauch 1976, 68 ff. - H. Körner 1997, 32 ff.

²⁵ J.W. Hurtig 1979, 37 f., Abb. 44-67.

²⁶ Siehe auch die angeführten Beispiele bei J.W. Hurtig 1979, 40, und bei K. Bauch 1976, 66 ff.

²⁷ Seelenträgende Engel zeigt ein nicht identifizierter Grabstein aus dem Kloster in Josaphat bei Chartres (Lèves). Abb. bei K. Bauch 1976, Abb. 97. Weitere Bsp. bei J.W. Hurtig 1979, 89, Anm. 35. Dieser Engelstyp wie auch der schriftrollenhaltende begegnen jedoch relativ selten.

²⁸ Abb. bei J.W. Hurtig 1979, Abb. 33 und bei K. Bauch 1976, Abb. 102.

²⁹ So die Grabmäler von Guillaume de Brasey in Lucenay-l'Éveque und Johans de Brasey in Bar-le-Regulier, beide Anfang des 14. Jhs., J.W. Hurtig 1979, Abb. 75, wie auch die folgenden Beispiele.

³⁰ Gaignières, GBA, Nr. 196. Auch das erhaltene Nischengrab des Grafen Hugues de Theil in Saint-Thibault weist gleich mehrere Motive des liturgischen Typus auf: Auf der Tumba ruht der betende Gisant, umgeben von jeweils zwei räuchernden Engeln und betenden Mönchsfigürchen. In der Nische sind im Relief das Trauergeleit, heilige Protoktoren und seelenträgende Engel dargestellt. Gaignières, GBA, Nr. 198.

Mönchsfigürchen flankiert wurde.³¹ Die Vorliebe des burgundischen Adels für die liturgische Fassung des Rittergrabmals wird weiterhin durch das heute zerstörte Grabmal Ottos IV. von Burgund bezeugt, das im Auftrag seiner Gemahlin Mahaut d'Artois von Jean Pépin de Huy und seinen Mitarbeitern ausgeführt wurde und für die Abtei Cherlieu (Haute-Saône) bestimmt war. In den Rechnungsbüchern der Gräfin sind für die Jahre 1311-15 mehrere Zahlungen an Jean Pépin de Huy ausgewiesen, die sich auf die Anfertigung der Memorie beziehen. Die Tumba zeigte den ritterlichen Gisant, begleitende Engelsfigürchen und das Trauergeloge in Arkatur. Wie das Grabmal für Robert d'Artois war sie in Marmor ausgeführt.³²

Wie diese Betrachtung verdeutlicht, muß der Werkstatt der hessisch-westfälischen Gräbergruppe eine enorme Kenntnis der französischen Sepulkralikonographie zugesprochen werden. Sie verfügt über alle einschlägigen französischen Muster und setzt diese gleich auf mehreren Ebenen eklektisch ins Bild. Damit ist bereits ein wesentlicher Aspekt in dem Verhältnis von Rezeption und Transformation angesprochen: die Art und Weise, wie der übernommene Motivschatz gebraucht und kombiniert wird, ist ebenso unfranzösisch wie der überladene Aufbau der Grabmäler selbst. Die Transformation vollzieht sich nicht nur in der Modifizierung des sepulkralen Bildthemas, sondern vor allem in der eigenständigen Auslegung des ikonographischen Repertoires. Das Verhältnis von rezeptiven und transformativen Anteilen soll im folgenden im Hinblick auf das Resultat der Grabmalgruppe beleuchtet werden. Denn dieses ist nur noch peripher vereinbar mit französischen Vorlagen. Am deutlichsten tritt dies in der Engelsikonographie zutage. Wie gezeigt, beschränkt man sich im Kronland auf einen ikonographischen Typus, meist auf den kissenhaltenden oder räuchernden, und auf zwei himmlische Repräsentanten. In Marburg und Bielefeld aber wird deren Anzahl auf drei aufgestockt, die wiederum verschiedene Typen miteinander verknüpfen. In Bielefeld (Abb. 63) erscheint der seelenträgende Typus in Verbindung mit dem räuchernden und schriftrollenhaltenden Engel. Die Marburger Himmelsboten greifen den Typ des kissenhaltenden Engels auf, modifizieren diesen aber zugleich in einen neuen ikonographischen Typus, der pauschal als der anpreisende Engelstyp bezeichnet werden kann. In dem Marburger Doppelgrab (Abb. 20) manifestiert sich die Transformation des kissenhaltenden Engelstyp am deutlichsten. In der ausgebreiteten Armgestik der äußeren Engel zeigt sich noch gerade die Referenz auf die Funktion des Kissen- oder Kopfstützens, die jedoch unisono mit der des Inszenierens verschmolzen ist. Der mittlere Engel vertritt bereits den neuen Typ, der in dem Marburger Einzelgrab (Abb. 9) am offenkundigsten in Erscheinung tritt. Diese himmlischen Vertreter praktizieren nicht mehr selbst den überirdischen Totendienst im aktiven, herkömmlichen Sinne. Sie empfehlen den Bedachten als Bedürftigen des Totendienstes und nehmen somit eine animierende Mittlerfunktion zwischen diesem und dem Betrachter ein. Mit ihrer anpreisenden Gestik laden sie offenkundig zur Memoria ein. Auch in der Ausführung und Platzierung der Engel zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zu den

³¹ Gagnières, GBA, Nr. 198.

³² Die Rechnungsschreiben sind publiziert in C. Dehaisnes 1886, 202 f. und 213 ff. Vgl. zu den Quellen: J.-M. Richard 1879, 290-304 und F. Baron 1960, 89-94. P. Quarré publizierte 1971, 28, Nr.3, eine 30 cm hohe Klagefigur aus weißem Marmor, deren Herkunft vom Grab Ottos IV. weitgehend gesichert ist. Sie befindet sich heute im Louvre.

französischen Vorlagen, für die es bezeichnend ist, trotz aller Nähe einen feierlich gebührenden Abstand zu den Bedachten zu halten. Die hessisch-westfälischen Himmelsboten scheinen in ihrer Zudringlichkeit fast schon die Ruhe der Toten zu stören. Im Fall des Marburger und Bielefelder Doppelgrabes kann diese Aufdringlichkeit durch den Platzmangel, der mit der Konzeption von mehreren Gisants auf einer Platte naturgemäß gegeben ist, entschuldigt werden. Das Marburger Einzelgrab bezeugt jedoch, daß diese Zudringlichkeit eine neue Auslegung, negativ formuliert, ein Mißverstehen des französischen Musters ist. So beschränkt man sich nicht auf die ikonographisch genügsame Darstellung des seelentragenden Engels, sondern geht auch hier wieder einen Schritt weiter, und dieser Schritt bewirkt zugleich, daß die Darstellung zur Posse wird. Dem Marburger Landgrafen entfleucht die Seele aus dem Ohr, wo sie der zuständige Engel mit weit vorgebeugtem Oberkörper und ausgestreckten Armen entgegen nimmt (Abb. 7). Die Seelenikonographie ist in einen theatralischen Akt umgewandelt. Das hessisch-westfälische Resultat der Engelsinterpretation ist ein gestenreiches Schauspiel zum Teil oberflächiger Inszenierung, zum Teil produktiver Animierung.

Die Marburger Mönchsfigürchen folgen in ihrer ikonographischen Konzeption aufs engste den burgundischen Vorbildern. Nur die des Doppelgrabes weichen in ihrer unglücklich-gequetschten Platzierung von den Vorlagen ab (Abb. 23). Da sie aber anscheinend zwingend ins Bild gesetzt werden sollten, blieb ihnen kein anderer Platz als zwischen und neben den Beinen der Gisants übrig. Zwar sind hier die Oranten in Beginenfigürchen umgewandelt, was auch in Bielefeld der Fall ist, doch ist diese Variante bedeutungslos für die Lesbarkeit. Im großen und ganzen überwiegt in der Darstellung der klerikalen Assistenzfigürchen der adaptive Anteil.

Das Motiv des Trauergeleits an den Tumbenwänden bezeichnet die „prominenteste“ Ebene, auf der sich die Rezeption und Transformation eines französischen Typus manifestiert. Als erste Pleurant-Tumben östlich des Rheins sind die hessisch-westfälischen Memorien in die Geschichte der Sepulkralplastik eingegangen. In der Art und Weise, wie die Tumbenwände inszeniert und mit Bedeutung gefüllt werden, zeigen sie jedoch gegenüber den französischen Modellen eine eigenständige Lösung. Zunächst einmal verzichtet man gänzlich auf die Darstellung des *cortège funèbre*, des richtungsweisenden Trauerzugs, der sich mit den Königsgräbern in Royaumont seit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts in Frankreich einbürgerte. Zwar läßt sich auf den französischen Tumben des 14. Jahrhunderts gegenüber der vorherigen Klerikalisierung des Trauerzuges (Abb. 94, 95) eine stärkere Betonung des weltlichen Personals beobachten, doch ist grundsätzlich eine inhaltliche Verklammerung, eine Weggemeinschaft markiert, wenn sie auch nur durch einzelne rückblickende oder schreitende Figuren suggeriert wird.³³ In unserer Gruppe sind die Trauernden durch ihre Frontalstellung als Einzelmotive ihrer zugewiesenen Arkade aufgefasst. Eine die Arkatur übergreifende Bewegung ist nicht gegeben. In Marburg (Einzelgrab) und Bielefeld (Abb. 6 und 64) kann allein wegen der Trennung der Statuetten über Arkadenstellungen hinweg gar nicht der Eindruck einer Gemeinschaft entstehen. Das Ergebnis der hessisch-westfälischen Interpretation ist die Vereinzelung der Figur, die jeweils in schwacher Nuancierung die individuell erscheinende Trauer zum Ausdruck

³³ Vgl. P. Quarré 1971, 11-19. - P. Ariès 1982, 212 ff. - H. Körner 1997, 31-38.

bringt; eine Trauer jedoch, die bei näherer Betrachtung äußerst reserviert und mit dem repräsentativen Inhalt des Geschlechterstolzes verknüpft ist. Auch in Frankreich läßt sich die Modifizierung des liturgischen Trauerzuges in eine repräsentative und ungerichtete Trauergesellschaft belegen, jedoch ist mit der statischen Profanisierung des Programms konsequenterweise auch jeglicher Rückbezug auf die liturgische Begräbnisfeier negiert.³⁴ In unserer Gruppe wird die Transformation des Trauergeleits in eine statische Ansammlung von Einzelfiguren aber nur bedingt vollzogen. Denn in der Darstellung der klerikalen Gruppe an der Fußseite der Tumba wird wiederum auf die Ausrichtung des französischen Trauerzugs nach Osten Bezug genommen. Eine Weggemeinschaft wird somit suggeriert, ohne daß aber eine die Arkatur übergreifende Bewegung dargestellt ist. Nach französischem Muster erscheint an der zum Altar ausgerichteten Seite die Schlüsselfigur des segnenden Bischofs, die auf die Feier der Totenmesse anspielt. Thematisch ist somit eine konkrete Situation in der Begräbniszeremonie dargestellt, zu der aber die Trauernden nicht in Beziehung gebracht sind.

Das Ergebnis der Auslegung erzielt eine ambivalente Spannung zwischen dem kompositorisch Statischen und thematisch Richtungsweisenden wie auch zwischen dem inhaltlich Konkreten und Indifferenten. Diese Ambivalenz scheint jedoch im Hinblick auf die Memorialfunktion wohl durchdacht und sinnvoll zu sein. Mit der statischen Vereinzelnung der Figur wird die Trauer um den Verstorbenen zeitlos festgehalten. Die Gesten überdauern als immerwährende Totenklage und Ehrenbezeugung. Mittels der frontalen, zum Betrachter ausgerichteten Aufstellung wird den Trauernden eine kommunikationstragende Funktion einverleibt. Während diese indirekt der Einwerbung spontaner Memoria dienlich sind, wird mit der retrospektiven Wiedergabe der Totenmesse durch geistliches Personal erinnernd die liturgische Messfeier des Anniversartages eingefordert. Auch wenn auf die Darstellung des transitorischen Geleits verzichtet wurde, so wollte man doch zumindest dessen Ziel beziehungsweise den zentralen Inhalt der Begräbniszeremonie ins Bild setzen. Nach französischer Vorlage erscheint die liturgische Feier an der Fußseite der Tumba und ist somit programmatisch im realen Kontext des Grabes auf den Altar ausgerichtet.

Die hessisch-westfälische Gruppe steht in ihrer ikonographischen Auslegung französischer Sepulkralmodi isoliert ohne weitere Nachfolgewerke in der Sepulkralkunst. Die Umstände und Gründe, die zur Adaptation und Transformation französischer Sepulkralikonographie führten, liegen zum einen in dem hohen Ansehen des französischen Königtums zur Zeit Philipps IV., das seinen Repräsentationsformen über Frankreich hinaus Vorbildcharakter gab,³⁵ zum anderen in der spezifischen Empfänglichkeit der hessisch-westfälischen Auftraggeberschaft für diese Hofkunst. Im Reichsgebiet, ohne feste Mitte, fehlte die politisch-religiöse Vorbildlichkeit eines zentralistischen Herrschertums und somit vor allem die innenpolitischen und sozialen Voraussetzungen für die Ausbildung einer maßstabsetzenden und vorbildlich wirkenden

³⁴ So zum Beispiel die Tumben des Louis de Brienne (n. 1263) und Jean I. de Beaumont (1305), beide ursp. in der Abtei Etival (Sarthe). Abb. bei J.W. Hurtig 1979, Abb. 29-31. Generell wird jedoch immer wieder auf den gerichteten Trauerzug durch einzelne schreitende Figuren Bezug genommen.

³⁵ Siehe hierzu: M.V. Schwarz 1986, 66 ff.

Staatskunst. Davon zeugt die Vielfalt und Heterogenität der Grabskulptur des hohen Mittelalters, die bestenfalls ein Bild von regional beschränkten, wechselnden Kraftfeldern einzelner Fürsten- oder Bischofshöfe erkennen läßt.³⁶

Die hessisch-westfälische Auftraggeberschaft fand in den Repräsentationsformen der höfischen Gesellschaft Frankreichs jenes Leitbild, welches für das Reichsgebiet in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts fehlte. Damit wären die peripheren Umstände genannt, die zur Rezeption führten, nicht aber der konkrete Anlaß. Dieser gewinnt Profil vor dem spezifischen Kontext der Marburger Auftragsvergabe. Die vorangegangenen Einzeluntersuchungen der Memorien haben die traditionelle These bestätigt, nach welcher der Anfang der Gräberreihe in Marburg liegt.³⁷ Der Beweggrund für die Entlehnung französischer Sepulkralikonographie ist folglich an erster Stelle in der hessischen Auftraggeberschaft zu suchen. Wie dargelegt, wurden die Marburger Tumben programmatisch dem „Gruppenzwang“ unterworfen, um als kollektiver Zyklus die neu eingerichtete Familiengrablege auszuzeichnen. „*La majestueuse monotonie des morts*“,³⁸ und diesbezüglich muß der Vorbildcharakter der Pariser Königsgrablegen (Saint-Denis und Royaumont) in Rechnung gestellt werden, wurde in Marburg zur Dokumentation historischer Kontinuität und Legitimation der jungen Landgrafendynastie eingesetzt. Für diese Programmatik schien der Fundus der französischen Sepulkralikonographie geradezu prädestiniert. Mit der Rezeption der Pleurantikonographie konnten Familienbewußtsein und Kontinuität perfekt zum Ausdruck gebracht werden, denn das familiäre Fundament konnotierte zugleich eine gesicherte Erbfolge, die das Fortbestehen der Landesherrschaft sicherte. Der Pariser Gisanttyp transponierte jene identitätsstiftenden, ritterlichen Werte, welche die Grundlage einer gerechten und vorbildlichen Herrschaftsführung bildeten.

In Anbetracht des legitimierenden Anspruchs war der Gisanttyp des betenden Ritters die „Patentlösung“ schlechthin, um die sakral-politische Verbindung zwischen dem Deutschen Orden und der hessischen Dynastie, zwischen dem „Grabhüter“ und den „Grabinhabern“ zu dokumentieren. Das Grabbild des christlichen Ritters war wie der Ursprung des Deutschen Ordens selbst aus der Kreuzzugs-idee entstanden.³⁹ Das Bild des betenden Ritters, der im Auftrag des Kreuzes steht und handelt, führte also *ad fontes* des Ordens zurück und war, wenn auch indirekt, der Repräsentation des mächtigsten deutschen Ritterordens dienlich. Hier schaut hinter der liturgischen Memorialfunktion des Gisanttypen doch wieder eine politische hervor, die wohl darin bestand, die Autorität des Deutschen Ordens mit der eigenen zu parallelisieren. Denn wie dieser das sakrosankte Erbe der Landesheiligen in Besitz genommen hatte, so legitimierte die direkte Abstammung der Landgrafen von der Heiligen die Übernahme ihres landesherrlichen Erbes und damit nicht nur die Präsenz der Dynastie in Hessen, sondern auch in der Deutschordenskirche. Neben dem allgemeinen Vorbildcharakter französischer Modi stehen folglich programmatische Überlegungen, und diese begründen, warum der Pariser Gisanttyp gerade hier, in der Marburger Deutschordenskirche, erstmals wirksam wurde. In dem sepulkralen Ritterideal der

³⁶ K. Bauch 1976, 233 ff.

³⁷ R. Hamann 1929.

³⁸ H. Focillon 1947, 232.

³⁹ K. Bauch 1976, 120 f.

kapetingischen Hofkunst fand das hessische Fürstenhaus jenes Modell, welches sich kontextuell perfekt auf die eigenen Repräsentationsabsichten anwenden ließ. Die hessische Auftraggeberschaft erhob aber nicht nur den Anspruch auf die Ergebnisse einer singulären Entwicklung, die sich am Pariser Königshof vollzogen hatte, sondern auf die Ergebnisse der kronländischen Sepulkalkunst generell. Hier zeigt sich wieder verstärkt der allgemeingültige Vorbildcharakter der westlichen Kunstsprache. Diese willkürlich nacheifernde Komponente führte dazu, daß die hessisch-westfälischen Grabmäler andersartig geworden sind, nur noch am Rande vereinbar mit französischen Vorlagen. Der nicht-liturgische Modus des Pariser Rittergrabmals wurde durch eine eklektische Übernahme und Kombination verschiedenster Vorlagen in ein liturgiebeladenes Bühnenwerk transformiert. Dieses Ergebnis resultierte weniger aus dem Eklektizismus, d.h. aus der Zusammenstellung verschiedenster Gedanken zu etwas scheinbar Neuem, sondern vielmehr aus der eigenständigen Auslegung der französischen Themenkomplexe. Diese erfolgte nach einem programmatischen Schema, das der Einwerbung liturgischer und spontaner Memoria verpflichtet war. Wie dargelegt, wurden die einzelnen Inhalte unterschiedlich stark auf diesen Zweck hin modifiziert. Zusammen konstituierten sie in ihrer vielteiligen Ordnung eine monumentale Form von Vorsorge für konkrete Gebetshilfe. Dieses Werkverständnis spiegelt sich auch in Andreas Köstlers Randbemerkung zu den Marburger Tumben wieder: *„Man möchte sie fast schon als liturgisches Mobiliar bezeichnen.“*⁴⁰

Diese von den westlichen Vorbildern grundverschiedene Gesamtaussage läßt sich jener global liturgiegeschichtlichen Entwicklung zuordnen, die im 14. Jahrhundert zur immer strikteren Trennung von Liturgie und Volksfrömmigkeit führte. Der Aufspaltung religiöser Handlungen in verschiedene voneinander getrennte Sphären entsprach die Unterteilung des Kirchenraums in einzelne Funktionsbereiche für Kleriker und Laien. Der Anteil der Gläubigen am liturgischen Geschehen verengte sich zwangsweise auf eine größtenteils visuelle Partizipation.⁴¹ Dieser Prozess der Klerikalisierung⁴² mündete auf Seite der Laien in einer zunehmenden Individualisierung der Frömmigkeit, die sich von der Liturgie löste. Die Rolle der Laien als Zuschauer und die damit einhergehende Zunahme an paraliturgischen Abläufen schlugen sich in der Gattung des Privatbildes und generell in der angebotenen Bilderwelt im Kirchenraum nieder. Als neue „Schau“-Elemente sei an die bildwerkgeschmückten Lettner in Bielefeld und Marburg erinnert, die eine reale Teilnahme der Laien am liturgischen Geschehen durch eine optische entschädigten. Der Prozess der zunehmenden Ästhetisierung des Kirchenraumes, der zugleich einer der Hermetisierung und Substituierung ist,⁴³ wurde begleitet von einer Konkretisierung des Gebrauchs der Ausstattungsgegenstände. Gerade anhand des Ablaufwesens zeigt sich die zunehmende Präzisierung und Verengung der Devotion auf

⁴⁰ A. Köstler 1995, 152.

⁴¹ J.A. Jungmann 1952, 156-161. - A. Köstler 1985, 182.

⁴² J.A. Jungmann 1952, bes. 137-168. - H. Wegman 1979, bes. 169 ff. Zur Entstehung der Privatmesse als neu institutionalisierte Gattung: A. Angenendt 1983, 153-221.

⁴³ Eine beispielhafte Fallstudie zu diesem Prozess liegt mit A. Köstlers (1985) funktionsgeschichtlicher Betrachtung der Marburger Elisabethkirche vor. Sein Ansatz verdeutlicht, daß sich die Geschichte der Ausstattung nur sinnvoll anhand der Funktionsbereiche des Baus erklären läßt. Zur Begriffsbildung siehe v.a. das Kapitel: *Hermetisierung und Substituierung: Die beiden Seiten der Ästhetisierung*. Ebd., 180 f.

ein vorgeschriebenes Raster an Gebetsverrichtungen.⁴⁴ Der immer größer werdende Anteil an optischen Mitteln, die damit einhergehende Aufwertung des Ästhetischen und die Konkretisierung des Gebrauchs können zusammenfassend als Grundzug der liturgiegeschichtlichen Entwicklung des 14. Jahrhunderts verbucht werden.

Diese Charakteristika spiegeln sich in der hessisch-westfälischen Gruppe wider, vor allem die Präzisierung des Gebrauchs ist hier erstmals konsequent auf die Gattung des Grabbildes übertragen. Der rechte Vollzug der Memorialhandlungen wurde gleich mehrfach zur Nachahmung animierend ins Bild gesetzt. Damit die Rezeption die gewünschte Handlung auslöst, bedurfte es optischer Überredungskünste, und diese wurden über die Modifizierung französischer Inhalte gewonnen. Sie entfalten sich ebenso in der Bereicherung wie auch in der „Theatralisierung“ des schaubaren Zeremoniells. Gerade das Beispiel der modifizierten Engelstypen belegt sehr schön, wie über die Theatralisierung des Totendienstes die Mitwirkerschaft des Zuschauers erzielt wird. In dieser Hinsicht beanspruchen die Grabmäler einen besonderen Stellenwert. Auf sepulkraler Ebene bezeugen sie die Verlagerung von liturgischen Abläufen zu zunehmend paraliturgischen, d.h. von der institutionalisierten Memoria zur spontanen. Dieses summarische Ergebnis bedarf zugleich wieder einer differenzierteren Betrachtung. Die Akzentuierung und unterschiedliche Auslegung des übernommenen Motivschatzes ist - wie dies der erste Teil der Untersuchung gezeigt hat - abhängig von den Intentionen des Auftraggebers, von den jeweils mit den Memorien verfolgten Absichten. Damit rückt wieder der funktionsgeschichtliche und kontextuelle Ansatz der einzelnen Memorien in den Blickpunkt, diesmal jedoch in Relation zueinander gebracht und gerichtet auf das Verhältnis von Rezeption und Transformation innerhalb der Gruppe.

1.3. Kontextuelle Nuancierung des Typus innerhalb der Gruppe

Die Nuancierung des Typus beginnt bereits bei den der Serialität verpflichteten Marburger Memorien. Das Einzelgrabmal (Abb. 6) entzieht sich in seiner eigentümlichen Lösung des Unterbaus streng genommen jeder typologischen Klassifizierung. Das Trauergefolge besetzt nur jeweils die Ecken der Tumba, während die restlichen Arkadenöffnungen durchbrochen sind und den Blick ins Innere der leeren Tumba frei geben. Der Bezug zum Tumbentypus ist ebenso gegeben wie der zum sogenannten Gehäuse-Grabmal oder Fenstersarkophag,⁴⁵ bei dem allerdings entgegen der Marburger Lösung im Inneren des Gehäuses, sichtbar durch die Arkadenöffnungen, das Grabbild des Verstorbenen ruht. Mit der Anspielung auf diesen Typus stellt sich die Frage nach den Voraussetzungen und insbesondere nach den Bedeutungen, die er transponieren kann. Hans Körner wies erneut darauf hin, daß die formal-ikonographischen Voraussetzungen zum einen in den bildlichen Darstellungen des leeren Grab Christi liegen, zum anderen in den Heiligenschreinen des 12. Jahrhunderts zu suchen sind, die in Einzelfällen das Vorbild für Laiengräber sowie für

⁴⁴ Siehe hierzu die bei A. Köstler 1995, 71 ff. und 178, angeführten Beispiele aus St. Elisabeth.

⁴⁵ Zur Typenbezeichnung: H. Körner 1997, 51 ff. - G. Schmidt 1990, 40.

Schreingrabmäler von Heiligen abgegeben haben.⁴⁶ Richard Hamann dagegen vertrat eine pragmatische Erklärung. Durch Herausnahme der Wand habe man die Möglichkeiten geschaffen, das Grabbild ins Innere der Tumba zu verlegen und somit die ursprüngliche Funktion der Tumba zu simulieren.⁴⁷ Es fällt nicht schwer, aufgrund des überlieferten Bestandes beiden Thesen zuzustimmen, zumal es auf verschiedenen Wegen zu einem gleichen formalen Typus kommen und dieser wiederum verschiedene Bedeutungen vermitteln konnte. Erstgenannter Weg, der nachweislich für eine Reihe von Beispielen zutrifft,⁴⁸ transponiert auf jeden Fall eine sakrale Bedeutung.

Die Marburger Lösung ist eine Adaptation an den Gehäuse-Typus und zugleich eine entschiedene Rückübersetzung in den Tumbentypus, zumal das Innere der Tumba leer ist. Es bleibt also bei einer Anspielung auf mögliche Bedeutungen des Gehäuse-Grabmals. Der Sinn dieser Maßnahme erschließt sich nicht mehr.⁴⁹ Kontextuell drängt sich hier eine sakral-politische Konnotation auf, die vermutlich in der Bezugnahme auf das durch das Mausoleum überformte Heiligengrab der Spitzenahnin besteht. Die in der realen Gegenüberstellung von Heiligengrab und Familiengrablege dokumentierten Parallelen zwischen der Gründerin und ihrer Familie, zwischen der Heiligen und den rechtgläubigen Herrschern wären demnach auch in der Fassung des Grabtypus konnotiert. Die damit suggerierte „*Geblütsheiligkeit*“⁵⁰ zeigte sich bereits offenkundig in den Siegeldarstellungen der Dynastie. Es blieb jedoch bei diesem Fingerzeig, und der zyklischen Repräsentationsabsicht entsprechend folgte die Rückübersetzung in den Tumbentypus der motivischen Fassung des Doppelgrabes. Zugleich steht das Einzelgrab in seiner klaren Anordnung der Motive und in seiner Auffassung den westlichen Vorbildern am nächsten. Die Konzeption der Platte läßt trotz des transformierten Motivschatzes noch etwas von der asketischen Strenge und Schlichtheit der Pariser Leitbilder erahnen. Man blieb hier zumindest noch in gewissem Maße der höfisch-idealen Gesamtauffassung verbunden. Doch die Modifizierung der Tumba bezeugt bereits, was im folgenden immer offensichtlicher wird: Der Vorbildcharakter der kronländischen Sepulkralkunst ist hinter den eigenen Repräsentationsabsichten anzusiedeln, und diese bestimmen in erster Linie die formale und ikonographische Gestaltung der Memorien.

Die Absicht, mit den Pleurant-Tumben einen Grabzyklus einzurichten, begründete die Maßnahme, die zur Entstehung des Doppelgrabes führte. Die bestehende Grabplatte Heinrichs des Jüngeren wurde verworfen, um diesen in einen neuen Kontext, gemeinsam mit seinem Vater, ins Memorialbild zu setzen. Mit der seriellen Darstellung dreier Familienmitglieder auf zwei Memorien sollte die historische Kontinuität der jungen Dynastie zum Ausdruck gebracht werden. Die Abwandlung des französischen

⁴⁶ H. Körner 1997, 51 ff. So auch W. Franzius 1955, 134 ff., K. Bauch 1976, 34 f. und G. Schmidt 1990, 40.

⁴⁷ R. Hamann 1929, 134. Während W. Franzius 1955 der Hamannschen Ableitung widersprach, räumt H. Körner ihr wieder eine gewisse Berechtigung ein.

⁴⁸ So das Grabmal für Heinrich den Langen (um 1220) urspr. in Troyes oder das Grabmal für den als Heiligen verehrten Stephan (um 1260) in Aubazine. Abb. und weitere Beispiele bei H. Körner 1997, 51 ff.

⁴⁹ H. Körner 1997, 54, sieht den Sinn dieser Abwandlung in der anschaulichen Qualität liegen. Mit der Durchbrechung der Tumbenarchitektur, die den Aufbau leichter und eleganter macht, habe man der höfischen Qualität der Grabfigur gerecht werden wollen. Meines Erachtens liegt der Sinn allein in den sakral-politischen Intentionen des Auftraggebers begründet.

⁵⁰ Vgl. Kapitel II.1.2.

Rittergrabmals in ein Doppelgrabmal für Vater und Sohn war also in erster Linie der historischen Memoria dienlich. Auf diese Lesbarkeit ausgerichtet, erscheinen der ältere und der jüngere Heinrich in einem unterschiedlichen, generationsspezifischen Habitus (Abb. 18). Der *pater familiae*, heraldisch rechts dargestellt und per Fürstenhut standesgemäß als Regent Hessens etikettiert, zeigt sich ganz seiner Generation verbunden in der „antiquierten“, reichstypischen Tunika. Sein Sohn hingegen präsentiert sich in dem mondänen Rüstungsmodell der französischen Chevalerie. Der seriellen Wahrnehmung entsprechend hat auch er einen Hut zu tragen, allerdings muß er sich, da er lediglich Mitregent war, mit einer modischen Kappe begnügen. Das motivische Repertoire, das konform dem Einzelgrabmal ins Bild gesetzt werden sollte, ließ sich nur unter gestalterischen Kompromissen auf die von den Gisants okkupierte Platte übertragen. Für den überirdischen Totendienst blieb gerade noch der äußerste Plattenrand frei, und die psalmodierenden Beginen mußten zwischen die Beine der Gisants verpflanzt werden. Ein „neuer“ Engelstyp lugt zwischen den Baldachinen hervor, der mit ausgebreiteten Armen der bildlichen Vereinigung von Vater und Sohn zustimmt. Der geklemmte Eindruck wird weiterhin durch die erstarrte Körperhaltung der Gisants verstärkt, die hier eher an eine Statistenrolle erinnert. Der motivischen Komplexität der Grabplatte entsprechend erscheint das Trauerpersonal in voller Besetzung und läßt keine Nische unbewohnt (Abb. 19).

Der Antagonismus von Vereinheitlichung und zugleich kompositorischer und qualitativer Diskrepanz beider Memorien, den die Forschung immer mit der Frage der Priorität von Doppelgrab und Einzelgrab zu entschlüsseln suchte, löst sich, wenn man sich über ihren Status als einheitlich konzipierte Gruppe im klaren ist. Als Programm sollten sie dem Bestattungsort sichtbaren Ausdruck einer Familiengrablege verleihen, einer Erbbegräbnisstätte, die auf die Familienheilige zurückgeht. Mit der Rezeption des Pariser Gisanttyps konnte die sakral-politische Verbindung zum Deutschen Orden als offiziellem Hüter der Erbbegräbnisstätte perfekt dokumentiert werden. Typisierung, Stilisierung und Schematisierung wurden als Mittel für die gemeinsame Aussage eingesetzt. Der Vereinheitlichung untergeordnet, erscheinen verschiedene Abwandlungen und Nuancierungen, die die Lesbarkeit spezifizieren. Das Einzelgrabmal ergänzte mit der eigentümlichen Lösung des pleurantbesetzten Gehäuse-Typus die gemeinsame Aussage um einen sakral-politischen Fingerzeig auf die in der heiligen Ahnin legitimierte Inanspruchnahme der Erbbegräbnisstätte. Die Idee und Realisierung des Memorialprojekts wurde Landgraf Otto I. zugesprochen. Diese Zuschreibung und die simultane Errichtung erklären auch den qualitativ höheren Anspruch des Einzelgrabes. In seiner Memorie konnte der Auftraggeber seine individuelle Repräsentationsabsicht entfalten und das höfische Ideal des Pariser Typus auf sein Image übertragen. Und es ist gewiss nicht ungewollt, daß die in dem Typ des Gehäuse-Grabmals transponierte „Geblütsheiligkeit“ der Sippe auf seine Memoria bezogen wurde. Gerade weil das Konzept auf legitimierende Effekte abgestellt ist, darf nicht außer acht gelassen werden, daß dahinter der primäre Beweggrund steht, von dem Wirkungsbereich der Heiligen direkt und indirekt in memorialer Hinsicht zu profitieren.

Das Stichwort „Familie“ prägt die Konzeption der Bielefelder Memorie (Abb. 63). Mit der Darstellung von Vater, Mutter und Kind auf einem Gedenkmonument ist der adaptierte Gisantyp in einen völlig neuen Kontext verpflanzt. Ihm ist die Rolle des leicht untersetzten und lebenswerten Familienoberhauptes einverleibt. Die Gesamtkonzeption zielt auf das Bild einer Familie mit innerer Verbundenheit ab, und sie macht diese im Grabbild gesellschaftsfähig. Das kommunikative Element, das durch Zuneigung und Berührung über das zwischen den Eltern positionierte Kind konstituiert wird, ist zugleich das prägende Charakteristikum der Bielefelder Auslegung. Was die Bielefelder Hedwig gerade noch mit der Pariser Marguerite d'Artois vereint, sind die höfisch eleganten Stoffbahnen des ungeschnürten Gewandes. Auf einem Hund als Symboltier der ehelichen Treue stehend, das Haupt dezent zum Gatten geneigt und ihre Hand beschützend auf den Kopf des Kindes gelegt, ist sie ganz ihrer Rolle als Gattin und Mutter verpflichtet. Auf diese Weise verkehrt sich die Komposition beinahe zu einer Szenerie aus dem diesseitigen Leben, wenn nicht die additive Struktur des Doppelgrabes unter anderem auch durch die übernommene Gesamtauffassung des ritterlichen Gisants bis zu einem gewissen Grad bewahrt bliebe.

Die Anordnung des tektonischen und figürlichen Umfeldes folgt daher auch unmittelbar der des Marburger Doppelgrabes. Zwei geteilte Baldachine sind ohne verbindende Elemente über den Köpfen der Eltern angeordnet. Die Marburger Motive der zu Füßen hockenden Begine und der drei Engelsfigürchen seitlich und zwischen den Gisants sind hier frei wiederholt, mit dem Unterschied, daß letztere wieder in ihrer aktiven Fürsorge den überirdischen Totendienst praktizieren. Die Umstände und Gründe, die zu dieser spezifisch familiären Version des liturgischen Typus führten, lagen in der familiengeschichtlichen Situation begründet. Das Erlöschen der Ravensberger Dynastie markierte den Hintergrund, vor dem die Inbesitznahme des fundierten Stifts als Memorialbau der Familie und die Errichtung des Grabmals zu sehen sind. Das Gedenkmonument der Gründerfamilie sollte die gemeinsame Grablege als Ort ihrer Memoria auszeichnen. Die kollektive Wahrnehmung der Dreiergruppe als Familienverband wurde durch eine unkonventionelle Verklammerung und Stilisierung zweier Generationen erzielt. Daß die Familientumba in erster Linie auf die Stimulation spontaner Memoria abzielte, wird nicht nur durch das Grabbild selbst bezeugt. Den Quellen zufolge war die liturgische Memoria für die Gründerfamilie Bestandteil des Chordienstes und somit im täglichen Programm der Kanonikergemeinschaft fest institutionalisiert. Weiterhin fiel mit der Errichtung der Tumba zeitlich die Stiftung des Familienaltares zusammen. Beide Projekte standen für das Anliegen des Auftraggebers, die institutionalisierte liturgische Memoria um das spontane Gebetsdenken zu komplettieren. Die Familientumba erfüllte diese Funktion in dem abgeschotteten Zentrum der Gemeinschaft, wo die Grablege der Ravensberger Bestandteil einer quasi permanenten Liturgie war, zugleich aber auch von dem einflußreichen Personenkreis der Kalandbruderschaft frequentiert wurde. Als *ultimus familiae* war der Auftraggeber, Graf Bernhard, die letzte Instanz, die auf die Memoria der Dynastie Einfluß nehmen konnte. Sein Konzept beinhaltet auch das verständliche Motiv, den Ort des Ravensberger Gedenkens mit einem höfisch repräsentativen Gedenkmonument auszuzeichnen.

In einer repräsentativ-innovativen Auslegung erscheint der betont ritterliche Gisant in Münstereifel (Abb. 72). Besonders die stattliche Rüstungstracht, die mit dem französischen Modell nichts mehr gemein hat, unterstreicht ostentativ den herrschaftlichen Anspruch des Trägers und vermittelt ein Vorstellungsbild von seinem diesseitigen Wirkungskreis. Die detailreichen Angaben zur Person und zugleich die Art und Weise ihrer Inszenierung unterscheiden den Bergheimer von den übrigen Gisants der Gruppe. Der aus Bielefeld übernommene Schultermantel wurde hier eingesetzt, um in der Vorderansicht als dekoratives Motiv eine Rahmenfunktion für die Figur einzunehmen, und das Haupt des Gisants wurde durch die rautenförmige Anordnung der übereck gestellten Kissen hervorgehoben. Auf die Darstellung der Engels- und Orantenfigürchen wurde verzichtet zugunsten der tektonischen Rahmung, die in gestalterischer Hinsicht für die Akzentuierung der Figur wirkungsvoller ist. In dem Kontrast von vollplastischem Baldachin und seitlich flacher Stützenrahmung mit übereinandergestellten Figuren weist das Münstereifel-Grabmal in die spätere Blütezeit der Mainzer Grabmalkunst. Die Hervorhebung der Person wird durch eine weitere Komponente betont, die ebenfalls in die Zukunft der Sepulkralkunst weist. Es ist die dynastische Ausweisung und soziale Einbindung des Verstorbenen, die in der Wappenfolge der Tumbawände hier erstmals formuliert ist.

Die Bergheim-Memorie bringt folglich eine Reihe innovativer Tendenzen auf, die sowohl der optischen Inszenierung der Figur wie auch dem Image des Grabinhabers dienlich sind. Der adaptierte Gisanttyp wird in seiner standesspezifischen Abtönung wieder verstärkt der bodenständigen Auffassung von der Grabfigur gerecht. Allerdings ist die Münstereifeler Lösung im Ganzen noch deutlich der Grabmalgruppe verhaftet. Die Grabplatte knüpft an die breite Anlage des Marburger Doppelgrabes (Abb. 18) an, wobei jedoch für den Gesamteindruck die ruhige, auf klaren Kompositionslinien aufgebaute Ordnung des Einzelgrabmals vorbildlich war. Auch bildet die architektonische Konzeption der ins Flachrelief übertragenen Baldachinpolygone des Marburger Einzelgrabes (Abb. 5) die direkte Vorstufe zur Münstereifeler Lösung. In der Körperauffassung des Gisants, besonders in der kontrapostischen Haltung zeigt sich eine deutliche Einflußnahme des Marburger Einzelgrabes, während zugleich die Bielefelder Motive des Schultermantels und des Rosenschapels übernommen wurden. Für die Gliederung der Tumbawände war wiederum das Marburger Doppelgrab sowohl in der tektonischen Gestaltung wie auch in der Gesamtkonzeption, jede Nische mit einer Figur zu besetzen, direktes Vorbild.

Die rezipierten Motive werden in Münstereifel in zweierlei Richtungen weiterentwickelt. Die eine äußert sich in der Vorliebe für das Dekorative, für eine detailreiche Oberflächenkunst. Die andere zeigt sich in der Übertragung der übernommenen Inhalte in einen neuen, repräsentativen Kontext, der öffentlichkeitswirksam ausgerichtet ist. Dafür spricht auch der reale Kontext des Grabmals. Den exponierten Standort der Memorie im Mittelschiff vor dem Kreuzaltar kennzeichnete ein hoher Öffentlichkeitscharakter und eine laufende Frequentierung durch ein Laienpublikum. Auf dieses Publikum, welches aus privaten Andachtsbedürfnissen und anlässlich des Pfarrgottesdienstes die Kirche besuchte, ist die Lesbarkeit der Memorie abgestimmt. Den Beweis erbringt alleine schon die Existenz der Inschrift, die neben ihrer identitätsstiftenden Funktion in aller Kürze die wichtigsten memorialen Angaben liefert

und mit der Bitte um das Seelenheil schließt. Und so ist auch das Rosenkranzgebet, das gerade für den Laien erstes Hilfsmittel zur Ausübung der Devotion war, als Anleitung zur Fürbitte dem Gisant in die Hände gegeben. Die innovative Wappenfolge an den Tumbenwänden ließ sich kontextuell als Reminiszenz an die solidarische und erfolgreiche Politik der Jülicher Brüder erschließen, doch darf nicht übersehen werden, daß gerade sie auf öffentlichkeitswirksame Effekte abgestellt ist. Als Ort und Medium der Memoria zielte das Monument in erster Linie auf die gebetsspendende Beihilfe der Gläubigen ab, zugleich ließ es aber auch den profanen Erinnerungswert des Verstorbenen und den historischen der Jülicher Dynastie nicht in Vergessenheit geraten.

Im Zeichen historischer Memoria erfolgte die Konzeption des Cappenberger Stifterdenkmals (Abb. 47). Die zweckbestimmte Rückbesinnung auf die längst verstorbenen Fundatoren führte zu einer nonkonformistischen und einmaligen Auslegung des französischen Gisanttypen, der als solcher freilich nicht mehr zu bezeichnen ist. Hier ist der Bruch mit französischen Vorlagen konsequent vollzogen. Der Gisantyp ist in die standesspezifische Fassung des traditionellen Fundatorendenkmals rückübersetzt, auch wenn die Präsentation des Stiftermodells - entgegen traditioneller Lösungen - in einen kollektiven dynamischen Akt zweier Figuren, die sich wie Bild und Spiegelbild zueinander verhalten, umgewandelt ist. Der gemeinsame Nenner zur Gruppe zeigt sich auch in der Art und Weise, wie das Thema der Präsentation formuliert ist: Die Handlung ist in ein schaubares Zeremoniell, in ein Bühnenstück umgeformt. Das Motiv des Doppelbaldachins und der seitlichen Relieffortsetzung weist nach Marburg. Vergleichbar mit Münstereifel leitet die ins Flachrelief übertragene Baldachinpolygonecke in eine fialenbekrönte seitliche Rahmung über. Die Architekturformen entsprechen denen des Kirchenmodells, und unbeschwert von liturgischen Zutaten entfaltet das Denkmal seinen Reichtum dem Thema entsprechend in der tektonischen Zierart. Das Bild veranschaulicht den in den Stiftungsurkunden festgeschriebenen Gründungsvorgang als gegenwartsbezogene Handlung. Das Bildthema und bis zu einem gewissen Grad auch die Konzeption wurde von den Konventssiegeln übernommen, und vergleichbar mit diesen erfüllte das Stifterdenkmal eine öffentliche Funktion. Als aufrecht stehendes Denkmal in die Südwand des Chores eingemauert und als zusätzliches Bildwerk zum bestehenden Grabmal diente es der Auszeichnung der auf dem Chor situierten Fundatorengrablege. Der senkrechten Aufstellung entsprach die Konzeption der Gisants als Standfiguren und ihre weitgehende Entbindung vom Plattengrund. Die Bestellung des Denkmals wurde als Reaktion auf konkrete Ereignisse erteilt und mit ihr wurden gezielte rechtssichernde, instruierende und anwerbende Interessen verfolgt. Als Spiegel der Exklusivität Cappenbergs richtete sich das Denkmal an jenen potentiellen Personenkreis, der wohlhabend genug war, das Stift wie einst die Gründer zu bereichern, um dort eine standesgemäße Versorgung zu erhalten. Es ist daher nur bezeichnend, daß die bildgewordene Gründerpräsenz ausschließlich an die adelige Herkunft der Fundatoren erinnern will. Vor diesem Hintergrund erklärt es sich, daß der höfisch-ideale Gisantyp punktuell hier wirksam und in eine die Gründungsgeschichte propagierende Darstellung umgesetzt wurde.

Wie diese Betrachtung verdeutlicht, läßt sich für die Gruppe kein homogenes Schema für das Verhältnis von Rezeption, Transformation und Innovation entwerfen. Jede Memorie ist für sich das Ergebnis einer eigenständigen Auslegung und unterschiedlichen Gewichtung des übernommenen Repertoires, die sich nur sinnvoll kontextuell erschließen und erklären ließen. Die Aussagen und Funktionen, die das jeweilige Gedenkmonument transportieren sollte, bestimmten seine Konzeption. Der Vorbildcharakter französischer Modelle ist daher hinter dem funktionsgeschichtlichen Aspekt anzusiedeln. Dies wird noch einmal deutlich, wenn man sich den entlehnten Gisantypen in seinen verschiedenartigen Funktionszusammenhängen vergegenwärtigt. Das Cappenberg Denkmal markiert in seiner rechtssichernden und ausschließlich repräsentativ-profanen Funktion als Wahrzeichen des Konvents eine Sonderstellung innerhalb der Gruppe. In Marburg, Bielefeld und Münstereifel aber läßt sich das Ergebnis der Transformation auf einen gemeinsamen Nenner bringen, wenn man sich darüber im klaren bleibt, daß der liturgische Grabtypus für die Besetzung auch mit zusätzlichen Bedeutungen und Anspielungen offenbleibt. In ihren jeweiligen Auslegungen, die auf den Ort und das Zielpublikum abgestimmt sind, bezeugen die Grabmäler die Verlagerung von liturgischen Abläufen zu zunehmend paraliturgischen, von der institutionalisierten Memoria zur spontanen. Dafür sprach die nachhaltige Konkretisierung der Gebetsverrichtungen, justiert auf das jeweilige Zielpublikum, und damit einhergehend die Aufwertung an optischen Mitteln. Letztere, und diese bezeichnen wieder den Konsens zu Cappenberg, bestehen in der Theatralisierung und Inszenierung des schaubaren Zeremoniells.

III.2. Stil und Form

2.1. Die stilistischen Zusammenhänge innerhalb der Gruppe

Mit der erfolgten Analyse des typologischen Konsens der Memorien stellt sich nun die Frage nach ihren stilistischen Zusammenhängen, die bereits in der vorangegangenen Feststellung einer kongruenten Umsetzung der optischen Mittel angesprochen wurden. Handschriftliche Eigentümlichkeiten und Qualitätsunterschiede zeigen sich auf den ersten Blick. Sie bestehen nicht nur innerhalb der Gruppe, sondern sind an jedem Einzelwerk festzustellen. Wenn im folgenden die stilistischen Zusammenhänge der Werke diskutiert werden, geschieht dies in Bezug auf Richard Hamanns Untersuchung.⁵¹ Zum einen ist seine Vorgehensweise, zunächst an jedem Einzelwerk die Qualitätsunterschiede und dann den stilistischen Konsens der Gruppe festzumachen, der geeignete Ansatz, die von der Forschung einstimmig vertretene Annahme einer Werkstattidentität differenziert zu betrachten.⁵² Zum anderen bringen seine pointierten Charakterisierungen die jeweiligen Eigentümlichkeiten auf den Punkt,

⁵¹ R. Hamann 1929. Im folgenden wird ausschließlich der Ansatz seiner stilkritischen Analyse aufgegriffen, die nach wie vor den differenziertesten Beitrag darstellt. Vgl. Kap. I.2.2.1.

⁵² Die divergierenden Thesen zur Herkunft der Werkstatt wie auch zu ihren Vermittlungswegen sind ausführlich in den Kapiteln I.2.1. und 2.3. behandelt.

weshalb er in seiner bildreichen Sprachlichkeit der 20/30er gelegentlich zu Wort kommen wird.

Die Figur des Marburger Einzelgrabes (Abb. 5) zeigt in ihrer im Kontrapost elegant aufschwingenden Körperlichkeit die qualitativ anspruchsvollste Ausführung des betenden Gisanttypen. Das Geschmeidige und zugleich Standfeste in der Körperauffassung wird durch die weiche Stofflichkeit des Gewandes hervorgehoben. Die Konturen des Standbeins sind von der ausgebogenen Hüfte an durch einen schwach gerundeten, schräg verlaufenden Faltenwulst nachgezeichnet, der analog zum Spielbein die Beugung der Knie deutlich betont. Dazwischen liegt eine Dreiecksfalte, die sich summarisch dem Verlauf der Röhrenfalten anpasst. In flachen Mulden verlaufen die Staufalten oberhalb des Wehrgehänges harmonisch zur Spielbeinseite. Diese Gewandschemata werden wir in Cappenberg und mit Einschränkung in Bielefeld wiederfinden. Wie das Gewand, so ist die Körperauffassung seines Trägers apart differenziert. Die Belebung der Form durch innere Größe wird in der Gesichtsbildung potenziert (Abb. 7). Sie arbeitet mit scharfen Formen, die das Abbild eines geistig-trainierten Kopfes entwerfen. Die Fülle des Körpers ist im Gesicht vollends negiert. Das zugespitzte Kinn, der scharfgeschnittene, zu einem Lächeln angedeutete Mund, der schmale Nasenrücken und die hochgezogenen Lider und Brauen betten sich als ebenso plastische wie lineare Formen in die kantige und ovale Gesichtsform ein. Grübchen und Falten betonen die Schärfung der Gesichtszüge. Daß das plastische Erfassen des scheinbar Realistischen Mittel zum Zweck ist, ein vergeistigtes Ideal zu entwerfen, beweisen die Symmetrie und künstliche Schärfung der zeichnerisch-linearen Darstellungsformen. Sie wiederholen sich im übrigen in der seelentragenden Engelsfigur, allerdings hier in eine rundlicheren Formgebung übertragen (Abb. 8).

Die Klagenden zeigen eine andere Auffassung (Abb. 11-17). Sie präsentieren sich betont körperlich und führen die Gesten energisch aus. Die rundlichen Gesichter sind massig und breit, die Extremitäten derb und überproportioniert ausgeführt. Die Figuren sind Arbeiten von unterschiedlichen stilistischen Eigenschaften. Die eine Gruppe zeichnet sich durch einen plastisch tief durchbildeten Faltenwurf aus, der in starken Kontrasten von leeren und gegliederten Flächen den Körper verhängt (Abb. 11-14). Bezeichnend sind die schweren, alternierenden Schüsselfalten wie auch die unter dem Arm eingeklemmten Gewandzipfel. Die andere Gruppe fällt durch eine stärkere S-Schwingung auf, die durch eine gegensatzlose und flach gebildete Gewandbehandlung nachgezeichnet wird (Abb. 15-17). Der Figurentyp selbst wie auch das Schema der durchgehenden, linearen Falten sind ohne nennenswerte Variationen stereotyp wiederholt.

Das Programm der Klagenden zeigt eine andere Handschrift. Der Bildhauer der Grabplatte scheint nicht an der Ausführung der Tumbawände beteiligt gewesen zu sein. Die Architektur bestätigt dies (Abb. 6). Die trockenen Arkaden, mit einem Dreipaßbogen und in ihren Zwickeln mit einer Rose gefüllt, wirken in ihrer unprofilierten Abkantung wie ausgeschnitten aus einer Wand. Die Architektur ist in ihrer Sachlichkeit unvereinbar mit der formverbindenden, feingliedrigen Kleinarchitektur über dem Gisant. Die insgesamt hohe Qualität der Marburger Grabplatte werden wir erst in Cappenberg wiederfinden.

Die geklemmte und befangene Gesamtanlage des Doppelgrabes (Abb. 18) zeigt nichts von der belebten Spannung des Einzelgrabes. Besonders fehlt hier das Denken in Kontrasten und die Belebung der Form. Die Grabfiguren stehen, und ihre Gewänder stehen fester als sie selbst. Die hart abgesetzten Falten strecken sich starr wie „*wie Orgelpfeifen*“⁵³ und unterbinden die ohnehin negierte Körperlichkeit der Figuren. Das lange Gewand des älteren Heinrichs steigt einem Gerüst ähnlich vom Boden auf, in das er hineingesetzt zu sein scheint. Der Waffenrock des jüngeren Heinrichs ist, ähnlich einem Brett, platt und breit ausgeführt. Ebenso in der Fläche gehalten sind die höfischen Frisuren und die Gesichtsmodellierungen (Abb. 20 und 21). Auch wenn hier die gestalterischen Mittel des Einzelgrabes eingesetzt wurden, so vor allem die Linie der hochgezogenen Brauen und Lider, so können sie nicht die gleiche Wirkung entfalten, weil sie schematisch in eine konturlose Ebene übertragen sind. Ein Blick auf die Gesichter der Engel genügt, um festzustellen, daß auch in ihnen die Belebung der Form nicht gelungen ist. „*Diese Engel sind kaum mehr als Zacken einer derben Konsolarchitektur, die man sich als gemeinsamen Baldachin über beiden denken könnte.*“⁵⁴

Einen den Grabfiguren entgegengesetzten Pathos zeigen die Klagenden der Tumba (Abb. 24-32). Sie sind unterschiedlich, aber meist stark bewegt und verzichten nur ungern auf Kontrapost. In ihren stilistischen Eigenschaften, die engste Bezüge zu denen des Einzelgrabes aufweisen, lassen auch sie sich in Gruppen einteilen. Die erste (Abb. 29-32) entspricht in ihrer S-Schwingung und der gegensatzlosen und flach gebildeten Gewandbehandlung der letztgenannten Gruppe des Einzelgrabes. Das bezeichnende Motiv einer stark gebogenen breiten Doppelfalte repetitiert sich in leisen Variationen. Und auch der Figurentyp der kurzgelockten Jünglingsfigur, der dort bereits mehrmals erscheint, ist hier immer wieder zum Einsatz gebracht (Abb. 29-31). Die zweite Gruppe lehnt sich vor allem in der Gewandauffassung an die erstgenannte des Einzelgrabes an, zeigt jedoch vereinzelt eine stärkere Ponderation, die durch den gesenkten und zur Seite geneigten Kopf erzielt wird (Abb. 24-27). Der rythmischen S-Kurve antwortet der Faltenwurf der reichen Stoffmasse. Von der ausgebogenen Hüfte des Standbeins laufen in kontrastreicher Anordnung Diagonalfalten zum Fuß des Spielbeins hinunter, wo sich die Stoffmasse zumindest ansatzweise auf der Standfläche ausbreitet. Zu dieser Gruppe zählt auch eine in der Bewegung gemäßigttere Auslegung des Figurentyps, der sich erhobenen Hauptes durch eine stärkere Frontalstellung auszeichnet (Abb. 28). Hier finden sich die Handschriften jener Kräfte wieder, die für das Figurenprogramm des Einzelgrabes zuständig waren. Das bestätigt auch die gleiche Ausbildung der Extremitäten und Kopftypen. In der Ausführung der Baldachine zeigt sich gegenüber dem Einzelgrab eine weiterentwickelte Kleinarchitektur, die in der Auflösung der Wimpergfläche und in der Profilierung des Baldachinkerns besteht. Die Architektur der Tumba (Abb. 19) übernimmt die gedrückte Spitzbogenform des Einzelgrabes, erweitert diese aber mit trennenden Fialen und bekrönenden Kreuzblumen. Diese ziehen die krabbenbesetzten Arkaden zu Kielbögen empor und leiten zur verbindenden Kehle der Platte über. Dieses System wird dann in Münstereifel übernommen und weitergeführt.

⁵³ R. Hamann 1929, 147.

⁵⁴ R. Hamann 1929, 147.

In Cappenberg (Abb. 47) entfaltet sich die Architektur dem Thema entsprechend in einem reichen Maßwerk, das mit Ausnahme des abgetreppten Sockels der seitlichen Rahmung keine Stelle ungeschmückt läßt. Der Kontrast und Übergang von einer Reliefgliederung zu einer tiefenräumlichen des Baldachins war bereits in Marburg (Einzelgrab) zu sehen, und in gleicher Weise ist in Cappenberg eine Seite des reich geschmückten Baldachinpolygons seitlich im Flachrelief auf die Platte übertragen. Die engen stilistischen Bezüge zum Marburger Einzelgrab manifestieren sich jedoch an erster Stelle in der hohen Qualität und Auffassung der Cappenberger Stifterfiguren. Die Eleganz höfischer Gebärde zeigt trotz der verschiedenartigen Thematik dieselbe belebte Spannung, wie sie sich in der Marburger Grabfigur entfaltet. *„Man beachte nur, wie leise Spannungen und Anmut des Geschehens die starre Monumentalität durchbrechen, wie der eine seitwärts fassend dem anderen, stärker zurückgebogen, die Kirche gleichsam zuschiebt.“*⁵⁵ Die Körperauffassung des Marburger Gisants (Abb. 5) ist hier in die aktivierte Handlung des Präsentierens übersetzt. Das gemeinsame Emporheben motiviert die Hinwendung der Figuren zur Mittelachse, und es erfordert gegenüber dem Marburger einen Standbeinwechsel und eine stärkere Ponderation. Die weiche Stofflichkeit des Gewandes arbeitet mit denselben der Körperhaltung antwortenden Gewandschemata. In flachen Mulden verlaufen die Staufalten über dem Wehrgehänge zur jeweiligen Spielbeinseite. Links der Gürtelspitze wiederholt sich zwischen Stand- und Spielbein die Dreiecksfalte, die sich summarisch der Struktur der Röhrenfalten anpasst. Als Standfiguren konzipiert zeigen die Cappenberger eine stärkere Betonung der geradlinig verlaufenden Faltenstäbe. Der Konsens besteht weiterhin in der untersetzten Körperfülle, die wiederum in der Gesichtsbildung verneint ist (Abb. 48-50). Die Physiognomien zeigen dieselbe künstliche Schärfung der Formen: das spitze Kinn, den scharfkantigen Mund, den schmalen, hohe Nasenknochen und die Horizontallinie des unteren Augenlids. Die Oberfläche ist jedoch im Ganzen ebenmäßiger gehalten. Es sind jugendliche Gesichter. Das geistig-durchtrainierte und religiös-verinnerlichte fehlt ihnen. Der Grund liegt wohl nicht nur in der Gunst des Themas, sondern vor allem auch in der Funktion und in dem intendierten Zielpublikum. Die engen stilistischen Bezüge zwischen Cappenberg und Marburg (Einzelgrab) sprechen für eine Meisteridentität beider Platten.

Die motivisch konzeptionellen Zusammenhänge zwischen dem Bielefelder (Abb. 63) und dem Marburger Doppelgrab (Abb. 18) wurden bereits dargelegt. In der tektonischen Ausarbeitung der gedrückten Baldachine ergeben sich weitere Parallelen. Nicht nur die Wimpergformen, sondern auch ihre Profilierung und Flächenbearbeitung mit rundem und dreipaßförmigem Maßwerk stimmen überein. Der sie bindende Baldachinkern bleibt ungegliedert und ist nur an den Polygonkanten durch verschiedene Zierformen geschmückt. Die Bielefelder Gisanttypen weisen stilistische Eigenheiten auf, die mit den bisher besprochenen Grabfiguren nur wenig gemein haben. Sie zeichnen sich durch einen breitstirnigen und fleischigen Kopftyp und durch ein ebenso gesteigertes Körpervolumen aus. Diese Charakteristika weisen ins Figurenprogramm der Marburger Tumben, und hier lassen sich weitere Bezüge konkretisieren. Der Kopftyp der Bielefelder Hedwig (Abb. 66) ist in der händeringenden Pleurante des Einzelgrabes

⁵⁵ R. Hamann 1929, 140 f.

(Abb. 17) vorgeformt. Identisch sind aber auch die von dieser Figurengruppe rezipierten Gewandschemata (Abb. 15, 17). Der Stoff fließt in ununterbrochenen vertikalen Faltenstäben den Körper hinunter und breitet sich fließend auf der Standfläche aus. Die scharfe, lineare Abgrenzung des gegen die Faltenbögen stoßenden Spielbeins ist ebenso bezeichnend. Und wie dort, bei den Klagenden, erscheint hier die breite, hervorgehobene Doppelfalte, die sich vor den Körper stellt und an das Spielbein anlehnt. Das Gewandschema des kleinen Knaben folgt wiederum getreu der Gruppe, die durch den händeringenden Pleurant und den Bischof vertreten wird (Abb. 11, 14). Die Charakteristika in der Gesichtsbildung des Knaben, so das runde Kinn mit Grübchen, die großflächige Nase und die schrägstehenden Augen, weisen eindeutig ins Figurenprogramm (Abb. 13, 15, 16).

Nicht nur die stilistischen Zusammenhängen sind eng fassbar, sondern auch die konzeptionellen. Das gestenreiche Konzept der Klagenden ist auf die Grabfiguren selbst übertragen. Die vor die Brust gelegte Hand der Gräfin findet sich gleich in mehrfacher Ausführung wieder (Abb. 12, 16, 24), und der Knabe präsentiert in ähnlicher Weise wie die Jünglingsfiguren der Tumba seine Attribute (Abb. 15, 16). Die Bielefelder Hedwig und ihr Söhnchen könnten sich ohne weiteres als repräsentative Vertreter in das Programm der Klagenden einreihen. Die Grabfigur des Grafen ist das Resultat einer Synthese des Marburger/Cappenberger Typus mit den genannten stilistischen Charakteristika und dem Gesichtstypus der weiblichen Gisante. *„Das Reckenhafte schlägt durch das Höfische wieder durch. (...) Hier wirkt ein Meister der Einzelperson, des festen Griffes und starken Lebens.“*⁵⁶ Die Gliederung der Bielefelder Tumba (Abb. 62, 64) knüpft in dem Rosenfries und in der unprofilieren, abgekanteten Arkatur der Schmalseiten an das Marburger Einzelgrab an. Die Längsseite ist mit einer reichen Blendarchitektur aus sich überschneidenden Spitzbögen gegliedert. Ein summarischer Blick auf die Klagenden, vor allem in ihre groben Gesichter, genügt, um festzustellen, daß sie von einer qualitätsschwächeren Hand gefertigt wurden. *„Es sind breite Geschöpfe, deren Haltung durch die den Körper im großen Bogen überkletternden, dickwulstigen Falten sich schleppender Schwere entfaltet.“*⁵⁷ Was ihnen an Qualität fehlt, wird durch attributive Details wie Tasche, Handschuhe usw. kompensiert.

Das Münstereifel-Grabmal (Abb. 72) bringt als Endglied die Entwicklung der Gruppe zu einer Zusammenfassung, während es zugleich innovative Tendenzen aufbringt. Der zeitliche Unterschied äußert sich vor allem in einer neuen, dekorativen Oberflächenkunst, die sich besonders in der detailreichen Rüstungstracht zeigt und eine betont repräsentative Auslegung der Figur bewirkt: *„Dieser Ritter will schön sein und im Augenblicke wirken.“*⁵⁸ Die motivischen Charakteristika, die das Münstereifel-Grabmal unterscheiden und zugleich wieder in die Gruppe einbinden, wurden bereits dargelegt. Auch in stilistischer Hinsicht gehört es der Gruppe an. Die Ausführung der Grabfigur läßt enge Bezüge zum Gisant des Marburger Einzelgrabes erkennen. Gewiß ist zu berücksichtigen, daß die neue Version der Rüstungstracht konsequenterweise auch ein neues Gewandschema beinhaltet, und dieses reflektiert die Materialbeschaffenheit.

⁵⁶ R. Hamann 1929, 165.

⁵⁷ R. Hamann 1929, 167.

⁵⁸ R. Hamann 1929, 177.

Auch wenn in Münstereifel eine höhere Gewichtigkeit in der Standposition erreicht ist, so zeigen beide Figuren die gleiche kontrapostische, elegant aufschwingende Haltung.⁵⁹ Vergleicht man die Physiognomien beider Gisants als unmittelbare Träger der Gesamtauffassung, so haben sie auf den ersten Blick wenig gemeinsam (Abb. 7, 76). In Marburg dominieren scharfe und zugespitzte Züge, in Münstereifel breite und weiche Formen. Beide Gesichter zeigen jedoch in ihrer unterschiedlichen Formgebung dieselben plastischen Gestaltungsmittel, die das Abbild eines geistig-durchtrainierten Kopfes erzielen: die plastische und lineare Belebung der Fläche durch Grübchen und Falten, die markanten Konturen des Unterkiefers, der schmale, zu einem Lächeln angedeutete Mund, die Wölbung der Brauen und die unnatürliche Horizontallinie des unteren Lids. Der idealisierende Bestand bleibt unverändert, lediglich die weiche Formgebung tritt in Münstereifel hinzu. Der Bergheimer zeigt gegenüber dem Marburger bereits eine realistischere Auffassung. Die Brauen sind weniger steil hochgezogen, die Symmetrie der Einzelformen, so zum Beispiel die Grübchen seitlich der Nase, ist leicht durchbrochen. Die plastische Durchbildung der Haarvoluten, die bei den übrigen Gisants in der Fläche gehalten, bei dem Marburger und Bergheimer von der Stirn in die Tiefe des Nackens entwickelt sind, spricht ebenfalls für eine stilistische Verwandtschaft. In der Marburger Konzeption der ins Flachrelief übertragenen Wimpergpolygone (Abb. 5) liegt die unmittelbare Vorstufe zur Münstereifeler Lösung. Der wuchtige Baldachin mit der steilen Wimpergform ist von dort übernommen, der Kern unter Cappenberger und Bielefelder Einfluß mit Maßwerk, Fialen und abschließenden Zinnenkranz weiter ausgeschmückt. Stilistische Bezüge lassen sich auch zum Marburger Doppelgrab festmachen. Die in die Nischenarchitektur eingestellten Prophetenfigürchen zeigen in ihrer schematischen Ausführung die gleichen Gewandschemata wie die Grabfigur Heinrichs des Älteren (Abb. 77 und 18). Starr und diagonal gradlinig erstrecken sich die Faltenstäbe von der ausgebogenen Hüfte zur Standfläche, wo sie ebenso hart abschneiden. Ganz offensichtlich werden die stilistischen Zusammenhänge zwischen Münstereifel und Marburg (Doppelgrab) in der Tumbenarchitektur (Abb. 73, 19). Die Marburger Arkatur setzt sich aus krabbenbesetzten Bögen mit trennenden Fialen zusammen. Eine Kreuzblume bekrönt jede Arkade, zieht diese zu einem Kielbogen empor und leitet zur profilierten Kehle der Platte über. Diese Konzeption wird in Münstereifel „wörtlich“ übernommen und zugleich weiterentwickelt: dem Spitzbogen ist ein formverschleifender Kleeblattbogen einbeschrieben, der Fialaufbau ist in sich reicher gegliedert.

Die Klagenden sind Arbeiten von unterschiedlicher Qualität. Sie lassen sich in drei Gruppen einteilen. Als Vertreter der ersten und qualitativ besten Gruppe können die beiden Edelfrauen und der Kleriker angeführt werden (Abb. 78, 79, 81). Charakteristisch sind die Körperbiegung in einer unterschiedlich starken S-Kurve, die dieser Bewegung antwortende Stoffmasse und der plastisch tief durchbildete Faltenwurf. Vor dem Körper alternieren die einzelnen Schüsselfalten mit kontrastreichen Einkerbungen. Auf der Standbeinseite fällt der unter dem Arm eingeklemmte Gewandbausch in Kaskaden herab. Von der ausgebogenen Hüfte des Standbeins laufen Diagonalfalten zum Fuß des Spielbeins hinunter, wo sich die Stoffmasse ausbreitet. Alle diese Charakteristika

⁵⁹ Die photographische Aufnahme des Bergheimers verzerrt leider in ihrer Perspektive die Figur und läßt sie steifer und schmaler erscheinen, als dies im Original der Fall ist.

weisen in die korrespondierende Figurengruppe der Marburger Tumben. Auch die breitstirnigen Kopftypen mit einer derben Gesichtsbildung sind übereinstimmend. Leider sind die Münstereifeler stark bestoßen und abgesandet, aber die händeringende Pleurante (Abb. 78) reflektiert noch deutlich die Marburger Kennzeichen: breite Konturen, großflächige Nase und schrägstehende Augen (Abb. 26). Der Münstereifeler Kleriker (Abb. 81) rezipiert den Marburger Typ der kurzgelockten Jünglingsfigur (Abb. 29-31), und der barhäuptige Höfling (Abb. 82) findet im Kopftyp samt Physiognomie seine Pendanten in dem bewaffneten und händeringenden Edelmann (Abb. 11, 13). Die Bischofsfigur des Marburger Einzelgrabes ist in Münstereifel fast wörtlich wiederholt (Abb. 14, 80). Die qualitätsschwächeren Figuren (Abb. 83-86) weichen von den stilistischen Merkmalen der zuvor beschriebenen Arbeiten ab. Bezeichnend ist ihre starre, frontal ausgerichtete Haltung. Eine Gruppe (Abb. 83-85) fällt durch die breite Silhouette des flach gebildeten Gewandes auf. Die leere Fläche wird einfallslos durch dasselbe Motiv belebt: Eine breitgedrückte Falte stellt sich, einem Brett ähnlich, vor die Figur. Auch ihre Gesten sind steif und ungelentk. Eine andere Gruppe (Abb. 86) erscheint in ihrer blockhaften Ausführung äußerst unproportioniert und gedrunken. Die kugeligen und derben Köpfe sind genauso summarisch aufgefasst wie die Gewänder. Man kann wohl mit Recht behaupten, daß dies die qualitativ schlechtesten Arbeiten an dem Programm sind. Das unterschiedliche Niveau der Figuren läßt auf die Mitwirkung von mehreren Gehilfen schließen. Ob die erstgenannte Gruppe den Marburger „Tumbenkräften“ zugesprochen werden kann, läßt sich aufgrund der Absandungen und Bestoßungen, die das Erscheinungsbild stark verfälschen, nicht definitiv beantworten. Auf jeden Fall ist diese Gruppe, und gleiches gilt für die Ausführung der Grabplatte, gesättigt mit erstaunlich konkreten Marburger Erinnerungen.

Einen unmittelbaren stilistischen Konsens, der für Meisteridentität spricht, zeigten die Marburger (Einzelgrab) und die Cappenberger Grabplatte. Die Figurenprogramme der Marburger Tumben wiesen ebenfalls stilistische Eigenarten auf, die nahe legen, daß hier dieselben Kräfte gewirkt haben, darunter vermutlich auch welche in Münstereifel. Die Ausführung der Grabplatte des Marburger Doppelgrabes ließ sich in ihrer Eigenart nicht weiter zuordnen, hier überwiegt der genetische Bestand der Motive. Die Bielefelder Grabplatte führte wiederum zu jenen Bildhauern zurück, die für die Marburger Klageprogramme zuständig waren, während das Bielefelder Tumbenprogramm von einer schwächeren Hand ausgeführt wurde. Die Münstereifeler Platte lehnte sich stark an die Charakteristika des Marburger Einzelgrabes an, verarbeitete aber auch Gestaltungsprinzipien des Bielefelder und Marburger Doppelgrabes. Es ergibt sich das Bild einer Werkgruppe, deren stilistische Kohärenz und zugleich handschriftliche Divergenz eine Werkstattgemeinschaft voraussetzt, in der die bildnerischen und architektonischen Prototypen vermittelt und umgesetzt werden konnten.

2.2. „Hamanns Rittergrabmäler“ - Erzeugnisse der Kölner Dombauhütte?

1987 entwickelte Ulrike Bergmann in ihrer verdienstvollen Monographie über *Das Chorgestühl des Kölner Domes* die These, die Gräbergruppe entstamme dem Werkstattkreis der Kölner Dombauhütte. Unmittelbar nach Vollendung von Chorgestühl und Hochaltar, nach 1311, habe die dort tätige Arbeitsgemeinschaft die Grabmalprojekte in Angriff genommen.⁶⁰ Mit diesem willkommenen Erklärungsmodell schienen die problembehafteten Fragen⁶¹ der Datierung, der Herkunft und des Stils der Grabmalgruppe schlagartig gelöst. Und für den Herkunftsort selbst, für die Dombauhütte, war damit die Frage nach der Kontinuität der Bildhauerateliers beantwortet. Bergmanns Zuschreibung fand nicht nur Eingang in die Kölner Kunstgeschichtsschreibung, sondern auch in solchen Werken, in denen die einzelnen Grabmäler als Bestandteil der ortsspezifischen Ausstattungsgeschichte oder auch der regionalspezifischen Sepulkralplastik besprochen werden.⁶² Wenn im folgenden das Theorem einer kritischen Überprüfung unterzogen wird, dann geschieht das aus zwei Gründen. Zum einen haben sowohl die Einzeluntersuchungen der Grabmäler wie auch die Betrachtung der Voraussetzungen des Grabmaltypus einen festen Entstehungszeitraum der Gruppe ergeben, der unvereinbar mit der obengenannten Datierung ist. Zum anderen weisen sowohl die Stilanalyse wie auch der Argumentationsstrang Schwachstellen auf, die doch sehr „frag-würdig“ erscheinen.

Köln war zu Beginn des 14. Jahrhunderts ein zentraler Werkplatz der Künste, wo in kürzester Zeit, von etwa 1290 bis spätestens zur Weihe im Jahr 1322, die skulpturale Ausgestaltung des Kölner Domchores entstand. Durch Orientierung an westlichen Stilrichtungen, Hinzuziehen von fremdländischen Ateliers, dazu die stete Präsenz lokaler Werkstätten mit längerer Kölner Tradition, entstand ein vielgestaltiges Gesamtbild der Kölner Skulptur. Zunächst einmal erscheint es sinnvoll, zumindest in groben Zügen die Markierungspunkte der Kölner Produktion zu setzen und die Hauptrichtungen der Monumentalbildhauerei bis zur Chorweihe zu unterscheiden, um dann zu der Nachfolgethese überzuleiten. Den frühesten Ausstattungszyklus im Domchor stellen die überlebensgroßen Chorpfeilerfiguren mit musizierenden Engeln auf Baldachinen dar (Abb. 96, 97). Eine Datierung nach 1290 wird jetzt durchgehend akzeptiert. Die komplizierten Gewandfassaden der schlanken Figuren wie auch ihre manieristisch gesteigerte Körperauffassung setzen die Kenntnis französischer Stilprinzipien voraus, doch konnte die Frage nach der Lokalisierung dieses Stils beziehungsweise nach unmittelbaren Vorläufern bisher nicht befriedigend gelöst werden. Die Annahme, daß hier die Kenntnis französischer Kompositionsschemata im hütteneigenen Stil verarbeitet wurde, hat daher ihre Berechtigung.⁶³ Weitere, nur noch in Fragmenten erhaltene Figurenensembles, die vermutlich größtenteils zum Schmuck der steinernen Chorschranken gehörten, zeigen, daß sich in der Tradition der Chorpfeilerfiguren ein eigener, deutlich zu identifizierender Hüttenstil entwickelte. Sie weisen eine Tendenz zur Ausdehnung des Figurenumrisses und zur Nivellierung der

⁶⁰ U. Bergmann 1987, 142-153.

⁶¹ Siehe diesbezüglich das Kapitel I.2. dieser Arbeit.

⁶² R. Schmitz-Ehmke 1985, 40 ff. - G. Böhm 1993, 119-129. - H.P. Hilger 1993, 229-244.

⁶³ R. Suckale 1980, 223-254.

Oberfläche auf. Vier zu diesen Fragmenten gehörende Köpfe (Abb. 98) zeigen bereits, abgeleitet unter anderem von den Baldachinengeln der Chorpfeilerfiguren, die typische Gesichtsbildung, die später bei zahlreichen Madonnenskulpturen und Reliquienbüsten zum Markenzeichen für eine kölnische Herkunft werden sollte.⁶⁴

Den nächsten Markierungspunkt stellen die Marmorfigürchen der Hochaltarmensa dar (Abb. 99-109). Sie sind Vertreter einer neuen Stilrichtung im Domchor, eines blockhaften Figurenideals, welches als Tendenz bereits bei den Skulpturenfragmenten angeklungen war. Das Abhängigkeitsverhältnis des Figurenzyklus von der lothringischen Plastik wurde von J.A. Schmoll⁶⁵ dargelegt. Der Figurentypus der lothringischen Kerngebiete zeichnet sich durch gedrungene Proportionen, eine reliefartige Schauseite und schildförmige Gesichtsform mit fast grimmigem Gesichtsausdruck aus. In Köln fand dieser Stil, allerdings modifiziert, eine bereitwillige Aufnahme.⁶⁶ Die Assimilation an Kölner Tradition, die sich auch im Hochaltarzyklus zeigt,⁶⁷ äußert sich im Abbau der gedrunghenen Proportionierung und im Abschleifen der strengen, schildförmigen Gesichtsform ins zunehmend Rundliche. Die Mitarbeit eines lothringischen Ateliers im Rahmen der Dombauhütte, vor allem an dem Zyklus der Hochaltarfiguren, ist mittlerweile gesichert. Die Gesamtleitung der Hochaltarmensa lag allerdings kaum bei einem der ortspräsenen lothringischen Bildhauer, denn es machen sich neben dem kölnisch-lothringischen Stilidiom auch pariserische, maasländische und niederländische Einflüsse bemerkbar.⁶⁸ Das Skulpturenensemble ist ein bezeichnendes Beispiel für die naturgemäß inhomogene Produktion solcher Arbeitsgemeinschaften.

Auch die Erstellung des riesigen Chorgestühls mit mehreren hundert Schnitzwerken (Abb. 110-114) ging offensichtlich über das Leistungsvermögen der hütteneigenen Kräfte hinaus. Wie Ulrike Bergmann nachgewiesen hat, ist es das gemeinsame Werk einer ganzen Reihe von Bildhauern verschiedener regionaler Schulen, die für diese Arbeit angeworben wurden. Eine Wiederholung der einzelnen Individualstile und Handschriften würde an dieser Stelle zu weit gehen, doch sollen wenigstens die zwei großen Richtungen genannt werden. Eine dem Pariser Umkreis entstammende Werkstatt war entscheidend für die Gesamtkonzeption der Anlage. Auf sie gehen die hochentwickelte Dekorationskunst als die eigentliche Quelle für die Anlage wie auch die außerordentlich fortschrittlichen Maßwerkformen zurück, welche die Kenntnis der neuesten Rayonnant-Architektur des Nachbarlandes voraussetzt.⁶⁹ Der Figurenstil läßt sich aus dem Kunstkreis der Ile-de-France ableiten, wo im Umkreis des Hofes Philipps

⁶⁴ Die Skulpturenfragmente wurden 1894 und 1967 im Binnenchor ausgegraben. Dazu mit umfangreichen Abbildungen der Ausstellungskat. *Verschwundenes Inventarium* 1984, bes. U. Bergmann ebd., 19-34, und U. Bergmann/ R. Lauer ebd., 37-55.

⁶⁵ J.A. Schmoll 1965, 81-88, und 1969, 60 ff.

⁶⁶ Die eigentlichen Kerngebiete der lothringischen Skulptur sind die Diözesen Metz, Toul und Verdun, wo sich das Figurenideal gegen Ende des 13. Jhs. entwickelte. Ausstrahlungsgebiete des lothringischen Stils sind vor allem die westdeutschen Metropolen Trier und Köln. Als früheste Erzeugnisse eines lothringischen Ateliers in Köln nennt J.A. Schmoll die Madonna vom Tongerschen Haus und die Sitzmadonna des Aachener Münsters, beide seien nach 1310 im gleichen Atelier entstanden. Die Madonna aus St. Ursula, die Madonna aus der Sammlung Neuerburg und das Dreikönigspfortchen datiert er später, da diese Werke bereits die Abwandlung des Lothringischen ins Rheinische zeigen. J.A. Schmoll 1965, 81-88, Abb. ebd.

⁶⁷ Zu den Unterschieden in Ausführung und Qualität, die auf eine ganze Reihe von Bildhauern schließen lassen: U. Bergmann 1987, 137 ff.

⁶⁸ J.A. Schmoll 1965, 87.

⁶⁹ U. Bergmann 1987, 69-79.

IV. zahlreiche Kunstwerke in diesem kühlen, eher retrospektiven Stil entstanden.⁷⁰ Der Pariser Gruppe steht eine Anzahl von unterschiedlichen Arbeiten gegenüber, die Bergmann als die kölnisch-lothringische Gruppe zusammenschließt. Diese Werkstatt ist aus dem Bereich der Dombauhütte hervorgegangen. Bei einigen Arbeiten ist die Kölner Tradition im Sinne der entwickelten Hüttengewohnheiten (Chorpfeilerfiguren, Skulpturenfragmente) noch relativ ungebrochen spürbar, während andere unterschiedlich stark lothringische und kölnische Eigenheiten zu einem neuen, verschiedene Nuancen zeigenden Stil vermischen.⁷¹ Aufgrund der Beziehungen zwischen Chorgestühl und Hochaltar⁷² geht Bergmann von einer etwa zeitgleichen Entstehung beider Figurenensembles aus. Während an einer Fertigstellung zum Zeitpunkt der Domchorweihe im Jahr 1322 schon länger nicht mehr gezweifelt wurde, betrachtet Bergmann die Arbeiten bereits um 1311 als weitgehend abgeschlossen.⁷³

Bergmanns These stellt die berechtigte Frage nach der Kontinuität der Domwerkstatt. Bedeutend für die Ausstrahlung des Stils ist die breite Nachfolge, die die Verbindung des lokalen Idioms mit dem lothringischen bei den stadtkölnischen Bildhauern fand: bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts prägte dieser Stil, der als eigentlicher Vertreter der Entwicklung innerhalb der Hütte betrachtet werden kann, die umfangreiche Produktion der Kölner Bildhauerwerkstätten.⁷⁴ Von dieser weiterentwickelten Stilmachfolge grenzt Ulrike Bergmann die hessisch-westfälischen Grabmäler als eigenhängige Nachfolgewerke der Dombauateliers ab.⁷⁵ Nach Beendigung der Arbeiten an Chorgestühl und Hochaltar seien in unmittelbarem Anschluß, also „nach 1311“,⁷⁶ die hütteneigenen Bildhauer mit der Fertigung der Hochgräber betraut worden. Als Anlass für die Errichtung des Marburger Doppelgrabes wird ohne weitere Begründung der hessische Erbfolgefall (1311) angeführt. Im Fall des Marburger Einzelgrabes bereitet die von Oskar Karpa⁷⁷ unumstößlich geklärte Zuschreibung an Landgraf Otto I. Schwierigkeiten, denn dieser starb erst 1328. Bergmann möchte daher in dem 1311 verstorbenen Johann den Grabinhaber sehen, was allerdings bedeuten würde, daß das Einzelgrab ein Kenotaph ist, denn Johann wurde im Kloster Annaberg in Kassel beigesetzt. Falls doch Landgraf Otto der Grabinhaber wäre, dann hätte er sich sein Grabmonument lange vor seinem Tod errichten lassen. Mit Ausnahme des

⁷⁰ So zum Beispiel die Skulpturen der ehem. Prioratskirche St. Louis in Poissy. Eine exakte Bestimmung der Pariser Werkstatt im Sinne einer eindeutigen Abhängigkeit von einer bestimmten Werkgruppe ist nicht möglich. U. Bergmann 1987, 160-181. Vgl. auch M.V. Schwarz 1986, bes. 226 ff.

⁷¹ U. Bergmann 1987, 123-142.

⁷² So bereits B. v. Tieschowitz 1930, H. Eichler 1933/34, A. Feulner 1953, P. Bloch 1967/68, R. Palm 1976. Mit Einschränkung: F. Witte 1932 und A. Legner 1972 und 1973.

⁷³ Begründet wird die Datierung mit den dendrochronologischen Untersuchungen von E. Hollstein 1966/67, die ein Fälldatum der meisten Proben aus dem Jahr 1308 ergaben. Aus den Verformungen des Holzes wurde ferner geschlossen, daß die Hölzer im saftfrischen Zustand verarbeitet wurden. Als Zeitpunkt der Fertigstellung und des Einbaus wird das Jahr 1311 angegeben, da aus diesem Jahr eine Probe des Unterbaus stammt, der in keinem konstruktiven Zusammenhang mit dem eigentlichen Gestühl steht und abschließend eingesetzt wurde. Bis dato, und in Anbetracht des Umfangs vermutlich auch realistischer, hatte sich das Datum der Chorweihe 1322 als Terminus für die Fertigstellung überwiegend durchgesetzt. Zum Forschungsstand: U. Bergmann 1987, 11-21.

⁷⁴ U. Bergmann 1989, 19-63.

⁷⁵ Vgl. im folgenden U. Bergmann 1987, 142-153.

⁷⁶ U. Bergmann 1987, 147.

⁷⁷ Zu O. Karpas quellenkundlicher Zuschreibung siehe: Kapitel I.2.2.2. dieser Arbeit.

Cappenberger Denkmals, denn hier liegen die Todesdaten ohnehin im 12. Jahrhundert, wird diese Argumentation auch für die übrigen Memorien geltend gemacht. So sei das Münstereifel-Grabmal lange Zeit vor dem Tod des Bergheimers errichtet worden, und auch die Bielefelder Tumba sei bereits zu Lebzeiten der Gräfin ausgeführt worden. Als terminus post quem wird für letzteres das Todesjahr des Ravensberger Grafen 1305 angesetzt.

Der Stilvergleich zwischen Chorgestühl und Hochaltar einerseits und der Gräbergruppe andererseits bezieht sich ausschließlich auf das Marburger Einzelgrab und die Bielefelder Tumba. Die Memorien in Münstereifel und Cappenberg wie auch das Marburger Doppelgrab finden lediglich Erwähnung. Versucht man in dem Stilvergleich zwischen dem Marburger Einzelgrabmal und der Chorgestühlsplastik über die Differenzen hinsichtlich Größe, Material und Aufgabe beider Werke hinwegzusehen, so ergeben sich dennoch keine unmittelbaren Zusammenhänge im Sinne einer Werkstattidentität. Für den Marburger Gisant (Abb. 5) wird als unmittelbarer Vergleich der Geigenspieler in Vierpaß NII 3 (Abb. 110) angeführt. Als stilistischer Konsens wird die Plastizität des Stoffes, die von der Hüfte ausgehende Dreiecksfalte und die nach hinten fallenden Haare genannt. Wenn überhaupt ein Nenner zwischen beiden Figuren besteht, dann in einem äußerst peripheren Bestand der genannten Motive. Auch die Physiognomie des Marburgers wird mit diesem Geigenspieler, seinen Nachbarn und mit den Mädchenköpfen in Vierpaß NII 6 (Abb. 111) handschriftlich parallelisiert,⁷⁸ was jedoch in Anbetracht dieser mimisch überzogenen Gesichter kaum überzeugen kann. Für die Engelsfigürchen seitlich des Gisants (Abb. 8) werden als unmittelbare Gegenstücke der Denkende von Knauf NI 13/14 (Abb. 112) und das küssende Paar von Knauf NI 11/12 (Abb. 113) genannt. Bergmann sieht die Übereinstimmungen in den platt abgeschnittenen Fingern und in den nicht näher bestimmten Faltenmotiven. Betrachtet man diese genauer, so ergibt sich aus der ähnlichen Sitzposition mit angewinkelt aufgestellten Beinen konsequenterweise das gleiche Motiv einer großen Faltschüssel, die jedoch am Gestühl zum einen völlig anders verläuft, zum anderen gleich den übrigen Falten in hart gebrochene, kontrastreiche Flächen gesetzt ist. In Marburg verläuft der Stoff in fließenden, runden Faltenbögen zum Knie, die Gewandflächen sind im ganzen weich und summarisch modelliert. Es ist im Grunde genommen eine grundverschiedene Gewandausarbeitung einer gleichen Sitzposition. Mit diesen angeführten Vergleichen erschöpft sich die Besprechung der Grabplatte.⁷⁹ Das Ergebnis der summarischen Besprechung der Klagefiguren lautet dahin, daß hier Kräfte der Hochaltarwerkstatt tätig waren. Als Kongruenzen werden die schematische Gewandbehandlung und die weiche Zeichnung der konturlosen Gesichtszüge genannt. In Einzelfällen, so etwa die Parallelisierung des Isaias (Abb. 108) mit der händeringenden Klagenden (Abb. 17), kann man dem Vergleich zustimmen, wenn man berücksichtigt, was beide Figurenensembles voneinander unterscheidet. Die Marburger zeigen eine Tendenz zu einer stark betonten Körperlichkeit, eine wesentlich stärkere Biegung und Ponderation des Körpers, dessen Rundungen, so die vorgestreckten

⁷⁸ Für die Gesichtszüge des Gisants wird weiterhin eine Anlehnung an die Chorpfeilerfiguren (Philippus und Judas Thaddäus) konstatiert.

⁷⁹ Für die Physiognomie der Engelsfigürchen wird auf den Bauernburschen der Miserikordie N19 verwiesen.

Bäuche und Knie, sich deutlich in der Gewandbehandlung abzeichnen. Diese Charakteristika unterscheiden sie von den Kölnern, deren blockhafte Statuarik und Gewandfassade jede Körperlichkeit verneint.

Der vermeintliche Stilkonsens zwischen Chorgestühl und der Bielefelder Tumba wird über die architektonische Formensprache hergestellt. Das Maßwerk der Chorgestühlwange SI entspricht dem der Längsseite der Tumba. Jeweils zwei benachbarte Arkadenleisten durchwachsen sich, so daß jede erste mit der dritten ein breites Spitzbogenfeld ergibt, dessen Spitze mit einem Vierpass gefüllt ist. Diese formale Übereinstimmung findet sich zugleich in identischer Ausführung an der Rückseite der Marburger Lettnerbrüstung wieder (Abb. 36).⁸⁰ Die weiteren Bezüge zur Chorgestühlwerkstatt werden ausschließlich über die weibliche Grabfigur hergestellt und sind rasch aufgezählt. Für die Gesichtsmodellierung (Abb. 66) werden die Mädchenköpfe der Vierpässe NII 6 (Abb. 111) angeführt. Die Ähnlichkeit in dem verschmitzten Gesichtsausdruck, der jedoch bei der Hedwig weniger überzogen und wesentlich feiner umgesetzt ist, ist ein Indiz für eine Ableitung des Kopftypus aus dem Kölner Milieu, doch nicht für eine Werkstattidentität. Als weitere Übereinstimmung wird die Plastizität der Gewandbehandlung mit weich modellierter Oberfläche und gerundetem Faltenrücken genannt. Ein Blick auf die zum Vergleich angeführte Tänzerin der Miserikordie NI 18 (Abb. 114) genügt jedoch, um festzustellen, daß der gemeinsame Nenner einzig in dem ungegürteten Gewand besteht. Die Tänzerin zeigt viel Fläche, die Brüste beleben als einziges Motiv den ungegliederten Oberkörper, und erst ab dem Hüftbereich strukturieren drei große bogenförmige Faltenzüge das Gewand. Mit den festen, stangenförmigen und bis zur Brust hochgetriebenen Falten der Grabfigur hat die Tänzerin aber nichts gemein. Der kölnisch-lothringischen Werkstatt werden anschließend ohne Erläuterung das Cappenberger Stifterdenkmal und als Spätwerk das Münstereifel-Grabmal zugesprochen.

Auf dieser Stilanalyse basiert die Zuschreibungsthese. Eine direkte stilistische Beziehung zwischen Chorgestühls- sowie Hochaltarsplastik und der Gräbergruppe im Sinne einer Werkstattidentität ist nicht überzeugend, was jedoch nicht heißt, daß sich der Stil der Gruppe nicht bis zu einem gewissen Grad aus der Kölner Plastik ableiten ließe. In Abgrenzung zu einer Ableitung tritt für Zuschreibungsfragen, und Bergmanns Theorie ist eine solche, neben dem auf Verbindung zielenden Stilbegriff ein zweites maßgebendes Kriterium hinzu: der Individualstil bzw. die Handschrift der ausführenden Kräfte, welche sich auf die Einzelheiten der Formgebung, auf die Feinbehandlung und Strukturierung der Fläche auswirken. Dieses Kriterium aber konnte sich nicht bestätigen. Darüber hinaus ist die mit dem Erklärungsmodell einhergehende Frühdatierung der Grabmalgruppe unvereinbar mit ihrem Abhängigkeitsverhältnis von den Pariser Rittergrabmalern, die sich aufgrund der überlieferten Quellen sicher datieren lassen. Am Anfang der Pariser Reihe steht das 1320 fertiggestellte Grabmal des Robert d'Artois (Abb. 88), gefolgt von dem des Louis de France und der Marguerite d'Artois (Abb. 87). Ein weiteres dokumentiertes Grabmal ist das des Charles d'Anjou (Abb. 91), von dem sowohl der Auftraggeber wie auch das Fertigungsjahr (1326) überliefert ist. Die Memorie des Haymont de Corbeil (Abb. 90) wiederum gilt als ein

⁸⁰ Ins Monumentale übersetzt, findet sich diese Maßwerkkonzeption zudem auf der westlichen Längsseite des Hansasaales im Kölner Rathaus wieder. Vgl. R. Palm 1976, 73.

Spätwerk des Meisters des Anjou-Denkmal.⁸¹ Allein schon die zwingende Vorbildfunktion dieser Werke läßt die Gräbergruppe in die Zeit um 1330 heranrücken, was sich mit den Einzeluntersuchungen bestätigen ließ. Der spezifische Kontext lieferte für jede Memorie einen festen Errichtungszeitpunkt. Für die Marburger Tumben konnte als terminus post quem das Jahr 1327 ermittelt werden. Unmittelbar nach 1329 erfolgte die Errichtung des Cappenberger Stifterdenkmals. Die Auftragsvergabe der Bielefelder Familientumba rankt sich um das Jahr 1331, und für das Münstereifel-Grabmal ergab sich der terminus post quem 1336.⁸² Summiert man die Argumente, so stellt die Zuschreibung der Gräbergruppe an die Werkgemeinschaft der Dombauhütte wohl kaum ein befriedigendes Erklärungsmodell dar.⁸³

2.3. Ableitung und Definition des Stils

Der festumrissene Entstehungszeitraum der Grabmalgruppe von den späten Zwanzigern bis zu den Mittdreißigern ergibt neue Voraussetzungen für eine stilgeschichtliche Ableitung der Memorien. Diese führen wiederum in die rheinische Kunstmetropole, jedoch in die manufakturartige Produktion der zahlreichen Kölner Bildhauerwerkstätten der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Der in der Dombauhütte entwickelte Stil war weiterhin erfolgreich. Wie die Ausstrahlung der Kölner Skulptur bezeugt, entsprach das Figurenideal offenbar dem Geschmack der privaten Auftraggeberschaft, nicht nur in Köln, sondern auch der weiteren Umgebung. Die Verbreitung der Kölner Skulptur wurde durch einen weiteren Faktor potenziert. Die Auffindung zahlreicher Reliquien, vor allem der Gefährtinnen und Gefährten der hl. Ursula, steigerte nicht nur das Ansehen der Kunstmetropole, sondern auch die Nachfrage nach gebührenden und zum Export geeigneten Reliquienbehältnissen. Im Gefolge der nach Flandern, Frankreich und Italien ausgeführten Jungfrauenbüsten entstanden in den Kölnern Werkstätten zahlreiche Sitzmadonnen und Heiligenfiguren. Ihre Verbreitung konzentriert sich nord- und südwärts des Rheins, über das Eifelgebiet und ins Westfälische hinein. Der Beginn dieser manufakturartigen Skulpturenproduktion fällt in die Zeit um 1320.⁸⁴ In den Ausstrahlungsbereich des von den Kölner Bildhauerwerkstätten weiterentwickelten Skulpturenstils reißen sich auch mit Einschränkung die hessisch-westfälischen Memorien ein. Die Kopftypen der Gisants, vor allem ihre physiognomischen Charakteristika als Träger der Gesamtauffassung, zeigen eine deutliche Assimilation an Kölner Tradition. Es ergeben sich zahlreiche Bezüge, wenn man zum Vergleich die ungefähr zeitgleichen Reliquienbüsten

⁸¹ Vgl. G. Schmidt 1992, 72 ff.

⁸² Vgl. die Kapitel II.1.5. (Marburg), II.2.5. (Cappenberg), II.3.5. (Bielefeld) und II.4.6. (Münstereifel).

⁸³ So im übrigen auch andere Fachvertreter: Bereits von A. Stange (1932) wurde die Möglichkeit eines engeren Zusammenhangs zwischen Gräbergruppe und Domchorplastik verworfen. A. Hoffmann (1954) und J.A. Schmoll (1965) zogen eine scharfe Trennlinie zwischen Gräbergruppe und Hochaltar. H. Krohm (1971) lehnte einen möglichen Zusammenhang vollends ab. Siehe diesbezüglich wie auch zu den ähnlichen Ergebnissen des 1978 stattgefundenen Domkolloquiums: Kapitel I.2.3. dieser Arbeit.

⁸⁴ Nach dem Stand der Materialsammlung im Vorfeld des 1989 erschienenen Skulpturenkatalogs des Schnütgen-Museums haben sich ca. 200 Reliquienbüsten, 87 Madonnen- und 33 weitere Heiligenfiguren erhalten. Für die Zeit nach 1350 sind keine Reliquienfunde mehr überliefert und offenbar einhergehend mit dem Nachlassen des Ursulakultes hört um die Jahrhundertmitte die stadtkölnische Figurenproduktion auf. Siehe ebd., bes. 27 ff.

heranzieht. Das Gesicht der Bielefelder Hedwig (Abb. 66) zeigt denselben stilistischen Grundtenor wie die um 1320-1330 entstandenen Ursulabüsten aus der goldenen Kammer (Abb. 115-119). Die Gesichtsform ist oval zugeschnitten, die Fläche ist weich modelliert, durch Wölbungen und Grübchen belebt. Auch die Binnenformen zeigen dieselbe plastische Durchbildung: den in die Rundungen eingebetteten lächelnden und scharf geschnittenen Mund, den hohen Nasenrücken und die nach hinten leicht geschlitzte Augenkontur. Das Gesicht ist entspannt und milde, zugleich verschmitzt im Ausdruck. Die Züge des Bielefelder Grafen bezeugen lediglich eine diszipliniertere Ausbildung dieser plastischen Werte, eine Modifizierung der kölnisch-verschmitzten Mimik in eine gelassene-heitere. Die Physiognomien des Marburger Gisants (Einzelgrab) und der Cappenberg Jünglinge führen ebenfalls in den Kreis der Kölner Reliquienbüsten (Abb. 118, 119). Eine Gegenüberstellung des Marburgers Kopfes (Abb. 7) mit der um 1327 entstandenen Johannes-Presbyter-Büste (Abb. 119) zeigt, daß zwischen beiden Werken eine enge Verwandtschaft besteht. Man braucht nicht auf die Binnenformen im einzelnen einzugehen, um festzustellen, daß die Erfassung des Geistigen durch dieselben plastischen Darstellungsmodi erzielt ist, daß hier dieselbe Entwicklungsstufe vorliegt.⁸⁵ Mit den fleischig runden und mimisch überzogenen Gesichtern der Domplastik haben diese Köpfe lediglich den dort entwickelten Typus, den idealisierenden Bestand der Motive gemein. Wie bereits diese Büsten oder auch die um 1330 entstandenen Apostelstatuen (Abb. 120, 121) bezeugen, tendiert die Stilentwicklung wieder zu einem schlankeren Figurenideal mit verfeinerten Physiognomien hin. Die Apostelstatuen beispielsweise zeigen eine vergleichbare zugespitzte und scharfe Gesichtsbildung, wie sie in Cappenberg (Abb. 48) und Marburg auftritt.

Aus der bildhauerischen Produktionsdichte nach 1310 kristallisieren sich bestimmte Typenprägungen heraus, die einen scheinbar großen Widerhall fanden und in der Folgezeit in verschiedenen Variationen Gültigkeit behalten sollten. Ein solcher figuraler Typus, der sich schon beim ersten Hinsehen zu erkennen gibt, manifestiert sich in dem jungen König der Altarmensa (Abb. 101) und in den Königen des Dreikönigspförtchens (Abb. 122, 123). Die ritterliche Version dieses Typus begegnet dann in dem Gottfried von Bouillon (Abb. 124), einem der „Neun Guten Helden“ aus dem Kölner Hansasaal, und in der Viktorstatue im Xantener Dom (Abb. 125). Was diese Figuren als Typus vereint, ist in erster Linie die plastische Durchbildung der höfischen Frisur. Der ritterliche Figurentypus, wie er in den vollplastischen Standfiguren des Gottfried von Bouillon und des Ritterheiligen Viktor entgegentritt, rezipiert unter Beibehaltung des Kopftypus lediglich das französische Rüstungsmodell. Die beiden Ritterfiguren sind schon immer in Zusammenhang mit den Gisants der Gräbergruppe gebracht worden.⁸⁶ Walter Geis konnte nachweisen, daß die thematische Darstellung der „Neun Guten Helden“ die

⁸⁵ So bereits O. Karpa 1932/33, 64 f.

⁸⁶ So v.a. von der älteren Forschung: H. Beenken 1927, 100 f. - R. Hamann 1929, 169. - O. Karpa 1932/33, 60 f. Erst vor kurzem von: W. Geis/ U. Krings 2000, 387 ff. Aus typologischer Perspektive läßt sich dieser Bezug auf den ersten Blick bestätigen, nicht aber in stilistischer Hinsicht. Der gemeinsame Nenner besteht in dem figuralen Typus, der sich weniger formal als vielmehr ikonographisch durch den ritterlichen Habitus, die Rüstungsattribute und deren weitgehend analoge Anordnung definiert. Über diese primären Gegebenheiten hinaus ist den Figuren die höfische Frisur mit den für diesen Kunstkreis charakteristischen Ohrenwellen gemein. Als Indiz für einen Stilzusammenhang können diese Kriterien allerdings nicht angeführt werden.

Kenntnis westlicher Literaturvorlagen voraussetzt. Der aus diesem Ansatz gewonnene Datierungszeitraum für die Hansasaalfiguren bewegt sich zwischen 1320-1333.⁸⁷ Vermutlich debütierte die ritterliche Typenprägung in der nach 1320 entstandenen Statue des hl. Viktors in Xanten. Ihre Konzeption verrät einerseits den ikonographischen Einfluß der Chartreser Ritterheiligen, andererseits setzt sie die Kenntnis der Pariser Gisanttypen voraus. In Xanten ist offenbar aus der Verschmelzung kölnisch-lothringischer und pariser-chartreser Elemente eine Typenprägung gelungen, die eine lokale Idealgestalt des Ritters verkörpert.⁸⁸ Dieser ritterliche Figurentypus wurde in der Folgezeit von verschiedenen Werkstätten aufgegriffen und für unterschiedliche Aufgaben herangezogen. Er begegnet unter anderem in der Martinsgruppe in der Marburger Elisabethkirche (Abb. 41), in dem Figurenzyklus des Bielefelder Lettners (hl. Georg, Abb. 69) und in der Grabfigur des Arnold von Kleve (Abb. 126). Gerade diese Beispiele zeigen instruktiv, daß aus Typengleichheit und übereinstimmenden Motiven nicht auf Stilverwandtschaft im engeren Sinn geschlossen werden kann. Allerdings können solche Formmotive sehr wohl zur Klärung von Abhängigkeitsfragen beitragen. In dieser Hinsicht erklärt die Verbreitung dieses ritterlichen Figurentypus um 1320/30 zugleich die Assimilation der Gisanttypen in der Gräbergruppe an lokale Konventionen.

Mit dem Traditionsfaktor lassen sich weitere Bezüge zwischen der Gräbergruppe und dem Kölner Formenrepertoire erklären. Die in der Dombauhütte entwickelten figuralen Typen und seriellen Gewandschemata sollten in der rheinischen und in der von ihr beeinflussten Skulptur bis um die Jahrhundertmitte Gültigkeit behalten. Generell verläuft die Entwicklung wieder fort von den breiten, untersetzten Figuren, die durch die Domwerkstätten um Chorgestühl und Hochaltar zunächst Verbreitung fanden, hin zu einem schlanken Figurenideal, das ab den Dreißigern wieder verstärkt auf den Formenschatz der Chorpfeilerfiguren zurückgreift.⁸⁹ Auch in der hessisch-westfälischen Gräbergruppe wurde das Formenrepertoire der Domskulptur zum Einsatz gebracht. Als konzeptionelles Vorlagenwerk für das französische Programm des Trauergeleits diente der Figurenzyklus der Hochaltarmensa. So wurde für die serienmäßige Fertigung der Klagefiguren im wesentlichen auf zwei Gewandsysteme zurückgegriffen, die in dem kölnisch-lothringischen Zyklus entwickelt wurden. Das eine rezipierte System, durch den jungen König oder die hl. Barbara (Abb. 101, 102) vertreten, besteht aus drei alternierenden Faltenschüsseln, seitlichen Gewandkaskaden und strahlenförmig verlaufenden Diagonalfalten. Die Figur des Isaias (Abb. 108) präsentiert hingegen die zweite übernommene Gewandorganisation des ungegürteten Stoffes mit dem linearen Faltenfluss und der hervorgehobenen Doppelfalte. Allein diese Gewandschemata finden in dem Ausstrahlungsbereich der Kölner Skulptur eine solch hohe Verbreitung, daß

⁸⁷ W. Geis 2000, 387-413. Dieses Ergebnis widerlegt die Annahme, die Hansasaalfiguren seien in unmittelbarem Zusammenhang mit der Chorgestühlsplastik bald nach 1311 entstanden (U. Bergmann 1987, 183-189). Nach W. Geis erhellt der Vergleich mit der Domplastik lediglich die Tradition, in der die Hansasaalfiguren stehen mögen.

⁸⁸ Zur Rolle, welche die Figurentypen im Schaffen mittelalterlicher Bildhauer gespielt haben: G. Schmidt 1992, 327-345.

⁸⁹ Vgl. allg. U. Bergmann 1989, 19-63.

ihnen kein Indizienwert für eine direkte Stilbeziehung zugesprochen werden darf.⁹⁰ Auch die am Hochaltar in Serie gegangenen Figurentypen wurden an den Tumbenwänden wiederholt zum Einsatz gebracht. So stellt der junge König (Abb. 101) den Prototyp für die barhäuptigen Edelmänner (Abb. 11, 13) dar, während die hl. Barbara oder die hl. Hanna mit Tuch und Kinnbinde (Abb. 102, 103) die Leitbilder für die Klageweiber (Abb. 24-27) sind. Zusammen mit den Typen wurden jene Gebärden und Attribute von den Marmorvertretern übernommen, die sich kontextuell im repräsentativen Trauerprogramm verarbeiten ließen: So zum Beispiel das Schwert des Paulus, die Handschuhe des Königs oder das serielle Buchmotiv der Apostel (Abb. 101-107).

Summiert man die Einzelbeobachtungen, so steht außer Frage, daß der Marmorzyklus das Vorlagenwerk für die hessisch-westfälische Auslegung des französischen Trauerprogramms abgab. Aber selbst eine ganze Summe übernommener Einzelformen vermag über den zeitlichen Unterschied und den stilistischen Dissens beider Programme nicht hinwegzutäuschen: die Klagenden sind Vertreter eines schlankeren und bewegteren Figurenideals, das entgegen den Hochaltarfiguren wieder der Körperlichkeit unter den Gewandfassaden Berechtigung verleiht. Zwar zeigen die Tumbenfiguren eine unterschiedlich starke Bewegung und Ponderation, und auch die statuarische Frontalstellung der Altarfiguren ist hin und wieder vertreten, doch insgesamt läßt sich gegenüber diesen ein Abbau der blockhaft verfestigten Körperauffassung zugunsten einer deutlichen Aufwertung des Körperlichen feststellen. Besonders in der stark geschwungenen und ponderierten Gruppe des Marburger Doppelgrabes (Abb. 24-27) ist die Anlehnung an ein neue Auffassung höchst instruktiv, an ein Ideal, welches die Chorpfeilerfiguren (Abb. 97, 98) manieristisch verkörpern und welches in der Folgezeit - ab 1330 - wieder an Popularität gewinnt. Diese Entwicklungsstufe präsentieren dann die in die Nischenrahmung eingestellten Prophetenfigürchen des Münstereifel-Grabmals (Abb. 77). An ihnen wird um ein weiteres mal deutlich, wie der Zusammenhang zwischen Domchorplastik und Gräbergruppe zu verstehen ist. In ihrer Kopftypik greifen sie den an der Altarmensa in Serie gegangenen „Apostel-Typ“ (Abb. 104-108) auf, ihr Stil ist jedoch ganz dem überschlanken und ponderierten Figurenideal der späten Dreißiger verpflichtet.

Rein stilistisch betrachtet ist es daher berechtigt, mit J.A. Schmoll u.a. eine scharfe Trennlinie zwischen Hochaltar- und Chorgestühlsplastik einerseits und Gräbergruppe andererseits zu ziehen.⁹¹ Die Memorien repräsentieren weder direkt - im Sinne eines Werkstattzusammenhanges - den kölnisch-lothringischen Stilcharakter, noch halten sie an diesem fest. Wohl aber schöpft die Werkstatt der Gräbergruppe in motivischer Hinsicht aus dem zur Verfügung stehenden Formenrepertoire der Dombauhütte, welches gleichermaßen von den stadtkölnischen und im Umkreis liegenden Werkstattbetrieben als Vorlagenmaterial benutzt und weiterentwickelt wurde. Dies bestätigt sich, wenn man zum Vergleich jene Werke heranzieht, die aufgrund des

⁹⁰ Zahlreiche Belege aus dem Kölner Raum finden sich im Schnütgen-Kat. 1989, 19-63. Als Beispiele für die Assimilation der genannten Gewandschemata im maasländischen Raum siehe: Kat. Rhein und Maas 1972, N 14 - N 16.

⁹¹ Vgl. Anm. 83.

verwandten Formenrepertoires dem Kunstkreis der Gräbergruppe zugerechnet werden.⁹²

Eine solche Werkstatt, die für eine gleichartige Aufgabe aus dem Vorlagenwerk der Kölner Hochaltarmensa schöpfte, schuf den Bielefelder Lettner. Fast alle am Hochaltar entwickelten Gewandorganisationen sind hier vertreten (Abb. 67-69), und augenfälliger als diese schematischen Faltenkopien ist die Reproduktion scheinbar besonders beliebter Typenprägungen. Der bereits am Hochaltar in Serie gefertigte „Apostel-Typ“ erscheint in Bielefeld in neunfacher Ausführung. Eine Gegenüberstellung des Kölner (Abb. 105) mit dem Bielefelder Jakobus (Abb. 67) zeigt die bis ins Detail gehende Rezeption des figuralen Typus. Ein besonders prägnantes Beispiel für eine vollständige Kopie des Figurentyps stellt der Bielefelder Thomas (Abb. 68) dar, der Haltung, Gebärde, Attribut, Gewand und Kopf wörtlich vom Judas (?) der Mensa (Abb. 109) übernimmt. Gerade in solchen Fällen einer ganzheitlichen Kopie springen die stilistischen Unterschiede und handschriftlichen Eigentümlichkeiten um so deutlicher ins Auge.⁹³ Die Bielefelder Lettnerfiguren bezeigen analog zu den Klagefiguren die Entwicklungsstufe der späten 1320er, die sich durch eine Betonung der Körperlichkeit gegenüber dem blockhaft verfestigten Figurenideal der Mensa auszeichnet. Im Gegensatz zu den Klagenden sind die Lettnerfiguren stärker Formeln, die samt figuralem Typus seine untersetzte Körperauffassung übernehmen. Den qualitativen Unterschied hat Richard Hamann pointiert formuliert: Sie gebähren *„sich hier sichtlich bäurischer und landsknechtmäßiger. (...) Jede hält den Kopf hoch und blickt scharf geradeaus, jede biegt sich in der Hüfte, zäh und breit wie ein alter Seebär.“*⁹⁴ Der Antagonismus von Typenkonsens und Stildissens, den Hamann mit der Akklimatisation des „wandernden“ Künstlers an die *„westfälische Atmosphäre“*⁹⁵ zu erklären suchte, löst sich, wenn man erkennt, daß der Formenschatz besonders produktiver Milieus von diversen regionalen Werkstätten als Vorlagenwerk aufgegriffen und für verschiedene Aufgaben herangezogen wurde.

Dies bestätigt auch ein hölzerner Kruzifix, der sich im hessischen Caldern befindet (Abb. 127, 128). Aufgrund des Kopftypus und der Behandlung des Lendentuches wird er mit der Anbetungsgruppe am Hochaltar (Abb. 100) in Beziehung gesetzt und einem Hauptmeister der Domwerkstatt zugeschrieben.⁹⁶ Der Caldener Kopf zeigt eine Anlehnung an den Typ des Königs, und der Lendenschurz bildet einen ähnlichen Stoffknoten wie das Tuch über dem Sitz Mariens. Hier zeigt sich sehr schön, wie derartige Motive aus ihrem ursprünglichen Kontext isoliert und für neue Aufgaben aufgegriffen werden. Aber es handelt sich um Motive, und nicht um Stilmerkmale. Der stilistische Unterschied zwischen beiden Werken ist so prägnant, daß sie über den

⁹² Die Werke, die im folgenden besprochen werden, sind nach U. Bergmann 1987, 142-153, allesamt Erzeugnisse des kölnisch-lothringischen Ateliers und somit Nachfolgewerke der Dombauhütte.

⁹³ In der jüngeren Literatur zum Bielefelder Lettner (U. Pütz 1993, 249-290) wird zwar der Stil aufgrund der genannten Bezüge vom Hochaltar abgeleitet, auf die Fragen eines engeren Zusammenhangs oder der ausführenden Werkstatt möchte man anscheinend nicht mehr eingehen, denn damit berührt sich zwangsweise die Datierungsfrage des Lettners: *„Solange keine eindeutigen Daten vorliegen, muß eine genaue Chronologie der besprochenen Werke hypothetisch bleiben. Wie die Wechselbeziehungen zu den Werken...im Einzelnen waren, läßt sich bislang nicht klären.“* U. Pütz 1993, 286.

⁹⁴ R. Hamann 1929, 172 und 173.

⁹⁵ R. Hamann 1929, 173.

⁹⁶ U. Bergmann 1987, 148.

Motivschatz hinaus nichts weiter vereint. Der Caldener Christus ist ein plastisch überzeugend durchgearbeitetes Werk, welches in hoher Qualität das verfeinerte und schlanke Formempfinden der Dreißiger vertritt. Er ist weder kölnisch-lothringisch, noch ist er kölnisch im Sinne eines retrospektiven Rückgriffs auf die manieristisch gesteigerten Chorpfeilerfiguren oder auf die veristisch-expressiven Gabelkruxifixe von St. Maria im Kapitol. Handschriftlich-stilistisch steht der Caldener Christus als Einzelwerk isoliert, in seinem Formenschatz reiht er sich in den Ausstrahlungsbereich der Kölner Plastik ein.

Eine besonders gelungene Kölner Typenprägung, die offenbar dem Geschmack breiter Auftraggeberschichten entsprach und sich zu serieller Fertigung eignete, ist die thronende Muttergottes mit Kind. Die ersten Ausprägungen dieses Typus stellen die frühen kölnisch-lothringischen Sitzmadonnen dar, die für den Hochaltar (Abb. 100), das Dreikönigspfortchen (Abb. 122) und das Aachener Münster um 1310 gefertigt wurden. In der Folgezeit wird dieser Madonnentyp zum wichtigsten Thema der stadtkölnischen und regionalen Werkstätten.⁹⁷ In diese Produktionsdichte reiht sich die Cappenberger Sitzmadonna ein, die dem Werkkreis der hessisch-westfälischen Gräbergruppe zugeordnet wird (Abb. 59). Die These einer Werkstattidentität scheint jedoch fraglich.⁹⁸ Da die Cappenbergerin in ihrer Haltung und Gewandorganisation ganz dem entwickelten Sitzmadonnentyp folgt, reduziert sich der Vergleich auf die Durchbildung des Kopftypus. Diesbezüglich ergeben sich zwar Bezüge in dem Motiv der hypertrophen Ohrenwelle und in der kölnisch geprägten Physiognomie, doch gehören diese Merkmale zum allgemeinen Repertoire der von Köln beeinflussten Skulptur. Die Cappenberger Sitzmadonna steht in ihrer mimisch überzogenen und breitflächig unteretzten Gesichtsbildung den Antliztypen des Chorgestühls (Abb. 111) noch sehr nahe. Im Vergleich zu den Gisants einerseits, zu den späteren Sitzmadonnen andererseits, vertritt die Cappenbergerin noch relativ ungebrochen den in der Domwerkstatt entwickelten Stilcharakter, vermischt mit stadtkölnischen Traditionen. In der Entwicklungsreihe der regionalen Sitzmadonnen steht sie am Beginn der seriellen Fertigung dieser Typenprägung. Die Zuschreibung an eine stadtkölnische Werkstatt und ihre Datierung um 1315 hat daher ihre Berechtigung.⁹⁹

In der älteren Forschung ist der hessisch-westfälische Kunstkreis um eine aus Schiffenberg stammende Sitzmadonna wie auch um den Skulpturenschmuck des Marburger Lettners erweitert.¹⁰⁰ Mittlerweile läßt sich ein genaueres Bild zeichnen, so daß ein Stilzusammenhang zwischen diesen Werken und der Gräbergruppe schon lange nicht mehr zu dem Kreis der aktuellen Hypothesen gehört. J.A. Schmoll¹⁰¹ konnte nachweisen, daß der stark dezimierte Skulpturenschmuck des Marburger Lettners wie auch die Schiffenbergerin Erzeugnisse des Trierer Ausläufers einer nordlothringischen Werkstatt sind. Die Schlüsselfiguren für diesen Vermittlungsweg via Trier stellen die Stehmadonna des Metzser Museums aus Sierck und die aus Trierer Privatbesitz stammende Sitzmadonna der jetzigen Sammlung Hack (um 1315) dar.¹⁰² Die

⁹⁷ Vgl. mit umfangreichem Bildmaterial: Kat. Schnütgen 1989, 19-63.

⁹⁸ R. Hamann 1929, 145 f. - U. Bergmann 1987, 151.

⁹⁹ Kat. Verschwundenes Inventarium 1984, 42.

¹⁰⁰ F. Kück 1922, 26-37. - R. Hamann 1929, 214 ff., Abb. ebd.

¹⁰¹ J.A. Schmoll 1965, 81-85.

¹⁰² W. Beeh 1962, 23-26. - J.A. Schmoll 1965, 81-85, Abb. ebd.

Lettnerfiguren und die Schiffenbergerin zeigen in ihrer nordlothringischen Ausprägung bereits einen Einfluß des in der rheinischen Kunstmetropole entwickelten Stils. Das Programm des Marburger Lettners setzte sich ursprünglich aus über vierzig rundplastischen Skulpturen zusammen, von denen nach dem Bildersturm und der anschließenden Zerstörung der Bergungsstätte heute noch zwölf, allerdings fragmentarisch, im Marburger Universtätsmuseum erhalten sind (Abb. 45).¹⁰³ Lediglich zwei Figuren, ein Apostel Jakobus d. Ä. und ein Philippus, heute im südlichen Seitenschiff aufgestellt, sind unversehrt erhalten (Abb. 43, 44). In ihrer Kopftypik lehnen sie sich zwar bis ins Detail an den am Kölner Hochaltar entwickelten Aposteltypus (Abb. 104-108) an, zugleich bezeugen sie sehr deutlich, daß die Rezeption bestimmter Motive ebenso wenig wie auch die Übernahme einer figuralen Typenprägung an ein festes Stilidiom gebunden ist. Aufgrund der Einschmelzung kölnischer Gestaltungsprinzipien hat sich eine Datierung der hessischen Werke um 1320 durchgesetzt.¹⁰⁴

Mit der Zuweisung des Marburger Lettners an eine lothringisch-trierische Werkstatt einerseits und der Zuschreibung der Gräbergruppe an die Kölner Domwerkstatt andererseits wurde ein möglicher Zusammenhang zwischen beiden Werkgruppen ad acta gelegt. Was das architektonische Formenrepertoire der Gräbergruppe angeht, so würde man bei einer direkten Beziehung zur Domchorplastik diesbezüglich eindeutige Rezeptionen erwarten, so etwa die neuesten Maßwerkformen des französischen Rayonnant von dem Chorgestühl, die hochentwickelte Kleinarchitektur von der Hochaltarmensa oder auch die Baldachinformen von den Chorpfeilerfiguren. Dies ist jedoch nicht der Fall. Der tektonische Motivschatz der Memorien weist in seiner trockenen und rückständigen Formensprache eindeutig in die Marburger Lettnerarchitektur und deren Umfeld.¹⁰⁵ Auf die identische Ausführung der Maßwerkarkatur auf der Ostseite der Marburger Lettnerbrüstung (Abb. 36) und der Längsseite der Bielefelder Tumba (Abb. 64) wurde bereits hingewiesen. Die Gliederung der Tumbenschmalseite folgt in ihrer sachlichen Aneinanderreihung unprofilierter Arkaden, in deren Zwickeln langblättrige, gespitzte Dreipaßformen ausgestanzt sind, dem untersten Register der Blendarkatur auf der Ostseite des Lettners (Abb. 35). Gleiches gilt für die unprofilierter Arkatur des Marburger Einzelgrabes (Abb. 6). Auch die Abfolge von runden und viereckigen Rosenappliken, die in Bielefeld und Marburg (Einzelgrab) die Tumba friesarig umläuft, findet sich hier in exakt gleicher Ausführung zwischen beiden Arkadenregistern wieder (Abb. 36). Die Arkatur des Marburger Doppelgrabes (Abb. 19) zeigt eine Symbiose des Formenrepertoires der viergeschossigen Lettnerfront (Abb. 37). Die krabbenbesetzten Spitzbögen mit bekrönenden Kreuzblumen, welche die Arkaden zu einem Kielbogen emporziehen, finden sich im zweiten Geschoß wieder (Abb. 39). Dort führen die Kreuzblumen zu den verbindenden Figurensockeln des dritten Geschosses hinüber, an der Tumba leiten sie zur verbindenden Kehle über. Die trennenden Fialaufbauten der Tumbenarkatur korrespondieren exakt mit jenen, die im obersten Arkadengeschoß die

¹⁰³ Zur Geschichte und Rekonstruktion des Marburger Lettners: A. Köstler 1995, 105-112.

¹⁰⁴ W. Beeh 1962, 23-26. - J.A. Schmoll 1965, 81-85. Vgl. auch A. Köstler 1995, 105-112.

¹⁰⁵ Das architektonische Formenrepertoire der Gräbergruppe wurde immer aus den stilgeschichtlichen Fragestellungen ausgeklammert. U. Bergmann (1987) wies zwar auf die Parallelen zwischen dem Maßwerk der Chorgestühlwange SI und der Bielefelder Tumba hin, die übrigen Architekturformen blieben aber auch hier unberücksichtigt.

Lettnerarchitektur bekrönen (Abb. 37). Auch in der Baldachinarchitektur der Grabmäler lassen sich unmittelbare Parallelen zu den Baldachinen der Lettnerfront finden. Der ungegliederte Baldachinkern mit abschließendem Zinnenkranz des Marburger Einzelgrabes ist dort gleichermaßen anzutreffen wie die durch Fialen bereicherten des Marburger Doppelgrabes und der Bielefelder Tumba (Abb. 38). Der architektonisch weiter durchbildete Baldachin des Münstereifel-Grabmals zeigt große Übereinstimmungen mit dem Baldachin der Marienfigur am mittleren nordlichen Langhauspfeiler (Abb. 46).

Da ein Zusammenhang zwischen den Architekturformen der Gräbergruppe und der Lettnerarchitektur nicht von der Hand zu weisen ist, stellt sich die Frage, ob ein solcher auch in skulpturaler Hinsicht besteht. Leider wird der Vergleich mit den wenigen erhaltenen Lettnerskulpturen durch die starke Bestoßung, vor allem durch das Fehlen der Köpfe erschwert. Dennoch ergeben sich Bezüge, und zwar ausschließlich für die Gisants des Marburger Doppelgrabes (Abb. 18). Trotz der deplorablen Überlieferung der Lettnerfiguren läßt sich noch deutlich die blockhafte Gesamtproportionierung und der flächenhafte Aufbau in der Hauptansicht erkennen. Eine Gruppe fällt durch eine massige und statuarische Gewandbehandlung auf, die sich am besten an dem stehenden Apostel (?) (Abb. 45) erfassen läßt. Es ist die gleiche Gewandorganisation wie sie die Grabfigur Heinrichs des Älteren repräsentiert. Die Figur baut sich auf hart abgesetzten Faltenstegen und tiefen Faltenschluchten auf. Der flächenhaft geschlossene Oberkörper scheint in dieses Gerüst hineingesetzt und wird durch eine waagerechte Faltenschüssel von dem Unterkörper abgeschnitten. Von der Hüfte des Standbeins laufen starre, schräggestellte Faltenstäbe hinab, die hart gegen die benachbarten Schüsselfalten mit tiefen Kerben stoßen. Hier wie dort fügen sich die Massenkontraste des Gewandes nicht mit der organischen Körperauffassung zusammen. Die Figuren stehen in dem Gewandgebäude, ohne an die Front anzustoßen, deren Binnenraum sie ausfüllen. In der Fläche gehalten sind auch die seitlichen Gewandzipfel, die sich in vielfachen Umschlägen flach übereinanderlegen. Die weiteren Skulpturenfragmente zeigen gleichermaßen den in der Ebene gehaltenen Figurenaufbau, doch genügt es, auf die unversehrt erhaltenen, allerdings durch die neue Bemalung in ihrer ursprünglichen Wirkung stark beeinträchtigten Figuren des Jakobus und Philippus (Abb. 43 und 44) hinzuweisen.¹⁰⁶ Sie sind mitsamt ihren Attributen nach demselben flächig-bretthaften und systematischen Prinzip gebildet wie auch die Grabfigur Heinrichs des Jüngeren, die in der Gewandorganisation dem Faltenschema der übrigen Gisants verpflichtet bleibt. Besonders offensichtlich wird der flächenartige Aufbau beider Figurengruppen in der plastischen Durchbildung der Köpfe. Haarvoluten und Gesichtsfläche sind strikt in einer Ebene gehalten, der die Binnenformen untergeordnet sind. Die Modellierung geschieht aus der unbewegten Fläche heraus, und dementsprechend bleibt auch der physiognomische Ausdruck ohne Tiefe. Der Marburger Lettner stellt folglich nicht nur die Abhängigkeitsquelle für das

¹⁰⁶ Dies zeigt sich weniger deutlich an der Figur des Jakobus, doch ist das Prinzip treffend von R. Hamann beschrieben: „*Er ist als Block mit abgeschrägten Seitenwänden gebildet wie ein Sargdeckel, und nur an der linken Seite ist die Flächigkeit mit dem reichen Saumspiel deutlich. Aber wie charakteristisch, daß sich der Künstler bemüht hat, mit Pilgermuschel, Buch, Hand und Schwert den Block auf seinem Grat wie mit flachen Brettern zuzunageln, unter denen das breite Schwert mit dem linearen Muster des herumgewickelten Riemengehänges am stärksten spricht.*“ R. Hamann 1929, 217.

architektonische Formenrepertoire der Gräbergruppe dar, sondern auch für den Stilcharakter der Grabfiguren des Doppelgrabes.

Nach dieser Betrachtung läßt sich ein dezidierteres Bild über die Stilrichtung der Grabmalgruppe zeichnen. In formaler Hinsicht reiht sie sich zweifelsfrei in den Ausstrahlungsbereich des in der Kunstmetropole entwickelten Skulpturenstils ein. Sie hält an den Figurentypen und Gewandschemata fest, die aus der Verschmelzung verschiedener Stilrichtungen dort entwickelt und serienmäßig zum Einsatz gebracht wurden. Die Veränderungen, welche die Grabmalgruppe gegenüber der Domskulptur aufweist, sind durch die Anlehnung an die Stilrichtung der zwanziger und dreißiger Jahre zu erklären. Diese Stilrichtung verhält sich zunehmend konträr zu dem Skulpturenstil, der durch die Domwerkstätten um Chorgestühl und Hochaltar zunächst Verbreitung fand. Sie zeigt bereits in den frühen 1320er eine kontinuierliche Aufwertung der Körperlichkeit bis sie um 1330 mit einem neuen, schlanken und bewegten Figurenideal den Bruch zur älteren Skulptur markiert. Der zahlreiche Skulpturenbestand, der sich in den Ausstrahlungsbereich der Kölner Plastik einreicht, zeigt die mögliche Spannweite dieser Stilrichtung. Konnte man noch in dem künstlerischen Schmelztiegel der Domwerkstatt mindestens sechs Richtungen der Monumentalbildhauerei unterscheiden und die in Köln tätigen Ateliergruppen weitgehend differenzieren, wobei man diesbezüglich bei genauerer Auffächerung auf mindestens zehn bis fünfzehn käme,¹⁰⁷ so läßt sich eine solche Differenzierung für das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts schon nicht mehr durchführen. Der Grund liegt in den soziologischen und organisatorischen Voraussetzungen des bildhauerischen Schaffens, welche eine Übergangsstellung zwischen den Arbeitsformen der Bauhütte und der spätmittelalterlichen Zunft einnimmt.¹⁰⁸ So erweist es sich als nahezu unmögliches Unterfangen, aus der Produktionsdichte der stadtkölnischen Werkstätten die erhaltene Skulptur trotz typologischer Uniformität, wie sie zum Beispiel die Sitzmadonnen oder Reliquienbüsten präsentieren, in eine chronologische Abfolge zu bringen, geschweige denn in Werkstattgruppen einzuteilen. Bereits bei diesen lokal und zeitlich eng begrenzten Werken wird deutlich, daß die stilistischen Divergenzen erheblich sein können. Bezeichnet man nun eine Skulptur als „kölnisch“, so genügt eine solche Stilbestimmung eigentlich nicht mehr. Man müßte streng genommen zwischen den divergierenden Auffassungen, den retrospektiven und innovativen Richtungen innerhalb der Produktionsdichte unterscheiden.¹⁰⁹ Führt man den Blick über die Rheinmetropole hinaus, so wird evident, daß ein noch spannungsgeladeneres Kräftefeld rekonstruiert werden müßte, um das künstlerische Geschehen der zwanziger und dreißiger Jahre einigermaßen treffend zu zeichnen. Die angeführten Werke (Caldener Kruzifix, Cappenberger Madonna, Bielefelder und Marburger Lettnerfiguren) stehen als Paradigmata dafür, wie Kölner Formenrepertoire und dort entwickelte Typenprägungen, also sozusagen die diese Werke verbindenden Konstanten, unter

¹⁰⁷ Vgl. J.A. Schmoll 1977, 14.

¹⁰⁸ Siehe diesbezüglich das Kapitel II.3.3.2. dieser Arbeit.

¹⁰⁹ Dies verdeutlicht zum Beispiel eine Gegenüberstellung der Apostelstatuen (Abb. 120, 121) mit den Helden des Hansasaales (Abb. 124). Beide als „kölnisch“ etikettierten Werkgruppen entstanden um 1330 in der Rheinmetropole.

verschiedenen Auffassungen weiterentwickelt und in divergierenden Formensprachen und Stilprinzipien artikuliert wurden.

Wenn man sich beim analysierenden Vergleich dieser Werke nicht klar macht, welche Faktoren ihre Ähnlichkeit und Unähnlichkeit begründen, wird man sie ebenso wie die Gräbergruppe unweigerlich dem Einheitszwang unterwerfen und unter der Stilbezeichnung „kölnisch“ weiterlaufen lassen. Wenn man hingegen dem vielgestaltigen Bild der rheinisch-westfälischen und rheinisch-hessischen Skulptur zwischen den Polen Kölner Dombauhütte und Parlerzeit einen gewissen Stilpluralismus beziehungsweise „Richtungskampf“ zuspricht und den Stilbegriff dementsprechend flexibler handhabt, dann wird man auch den soziologischen Umständen des bildhauerischen Schaffens und der Produktionsweise der „Werkschöpfer“ um einiges gerechter. Aus der Perspektive des auf Sonderung zielenden Stilbegriffs steht die hessisch-westfälische Gräbergruppe als Oeuvre einer Arbeitsgemeinschaft isoliert, aus deren Kollektiv sich ebenso der Individualstil des Werkstattershauptes wie auch die Handschriften der Mitarbeiter von der Produktion der Zeitgenossen abgrenzen lässt. Für die auf Zusammenfassung und Verbindung zielende Erkenntnisfunktion des Stilbegriffs lassen sich die Grabmäler wie auch die besprochenen Werke dieses Kunstkreises in jenes nach Köln weisende Bezugssystem einordnen, welches über den Traditionsfaktor das Formenrepertoire der Domchorplastik auf einer fortgeschrittenen Entwicklungsstufe repräsentiert. Da der Marburger Lettner die andere sicher lokalisierbare Bezugsquelle für die Formensprache der Memorien darstellt, ist das in die rheinische Kunstmetropole führende Einbahnsystem zu relativieren.

Gerade im Fall der Gräbergruppe ist es unbedingt sinnvoll, den Blick über die rein stilanalytische Klärung des formalen Bestands der Motive hinauszuführen und den Aspekt der Formgelegenheit mit zu berücksichtigen. Denn der Modusbegriff scheint dazu angetan, eine allzu enge Ableitung des Stils in Frage zu stellen. Die Formgelegenheit oder Aufgabenlösung ist als künstlerischer Faktor von zentraler Bedeutung, denn sie hat unmittelbare gestalterische Konsequenzen, so etwa hinsichtlich der Wahl adäquater Figurentypen, und sie bestimmt bis zu einem gewissen Grad auch die Formensprache eines Werkes. Aus dieser Perspektive betrachtet, können die Bezüge der Grabmalgruppe zum Kölner und Marburger Formenrepertoire auch als Lösungswege für die nonkonformistische Aufgabenstellung „liturgisches Rittergrabmal nach französischen Modi“ betrachtet werden. Die Ausführung des Pariser Gisanttypen legte den Rekurs auf die lokale Typenprägung des Ritters nahe, für den ungeläufigen Themenkomplex des französischen Trauergelichts gab die Kölner Mensa mit ihren seriellen Figurentypen das konzeptionelle Vorlagenwerk ab, und in tektonischer Hinsicht bot die Marburger Lettnerarchitektur ein Spektrum an adäquaten und einfachen Formmotiven. Die stilistische Verwandtschaft zwischen den Physiognomien der Grabfiguren und den Reliquienbüsten könnte auf eine durchaus verwandte Aufgabenstellung zurückgeführt werden, denn beide Antlitztypen verlangten nach einer gestalterischen Umsetzung, die ein Vorstellungsbild von der überirdischen Existenz der Physiognomien vermitteln sollte. Der Konsens in den Antlitztypen wäre demnach ein Beispiel dafür, wie die Formgelegenheit die stilistische Formensprache eines Werks bis zu einem gewissen Grad mitbestimmt, während die figuralen Rückgriffe das Resultat einer adäquaten Lösung der ikonographischen Aufgabenstellung

darstellen. Diese Überlegungen lassen sich beliebig weiterführen: War es vielleicht expliziter Wunsch des Marburger Auftraggebers, die Lettnerarchitektur symbolisch auf den Grabzyklus zu übertragen, um diesen optisch in die Raumarchitektur zu verankern? Mit diesen Überlegungen zur Formgelegenheit sollte abschließend dargelegt werden, daß bei jeder Stilanalyse, die sich um eine genetische Klärung des formalen Bestandes bemüht, das Einwirken einer Vielzahl künstlerischer und auch außerkünstlerischer Faktoren zwingend mit zu berücksichtigen ist.

„Das fertige Kunstwerk unter dem Gesichtspunkt einer Aufgabenlösung anzusehen - und das tun wir, wenn wir versuchen, es in der Perspektive der jeweils relevanten Formgelegenheit zu stellen - , ist heuristisch aus mehreren Gründen von größtem Wert. Vor allem deshalb, weil wir so zur Ausgangssituation der Formgestaltung zurückgeführt werden und uns zumindest von einigen der realen Entstehungsbedingungen eine Vorstellung zu machen gezwungen sind. Damit kann aber am sichersten die Verbindung zu dem umfassenderen historischen Geschehen gefunden werden, in dem der künstlerische Schaffensprozeß eingebettet ist. Es ist dies nicht die einzige Brücke zu den soziologischen oder weltanschaulichen Hintergründen einer künstlerischen Leistung und Schöpfung, aber im gegenwärtigen Augenblick ist es doch einer der ganz wenigen Übergänge ins Reich des Außerkünstlerischen, denen man Tragfähigkeit nachsagen kann.“¹¹⁰

3. Werkstatt und Auftraggeber

3.1. Organisationsmodell des Werkstattbetriebes

Die stilkritische Betrachtung der Memorien ergab das Bild einer Werkgruppe, deren handschriftliche Kohärenz und Divergenz eine Arbeitsgemeinschaft voraussetzt. Tragen wir die Beobachtungen zusammen, so läßt sich ein relativ klares Vorstellungsbild von ihrer Formation und Organisation zeichnen. Aus der naturgemäß inhomogenen Produktion eines solchen Kollektivs ließ sich die Handschrift des Werkstattoberhauptes beziehungsweise des maßgeblichen Meisters isolieren. Mit dem Gisant des Marburger Einzelgrabes (Abb. 5) setzte dieser nicht nur chronologisch und vom Aspekt der Formgelegenheit her, sondern auch qualitativ den Maßstab.¹¹¹ Die ihm zugewiesene Figur, die mit Sicherheit nicht zufällig dem Auftraggeber vorbehalten war, stellt innerhalb der Gruppe zweifellos die künstlerisch anspruchsvollste Ausführung des betenden Gisanttypen dar. Was seinen Individualstil ausmacht, ist die Umsetzung des scheinbar Realistischen in eine Formqualität, die trotz der künstlichen Schärfung und Differenziertheit voller Andeutungen bleibt. Das Programm der Klagenden repräsentiert eine eigene und durchaus selbständige Stilvariante (Abb. 11-17). Selbstverständlich muß berücksichtigt werden, daß die Übernahme bestimmter figuraler Typen aus dem Vorlagenwerk der Kölner Hochaltarmensa auch partiell mit der Rezeption ihrer

¹¹⁰ Otto Pächt 1977, 217.

¹¹¹ So bereits R. Hamann 1929. Vgl. Kapitel I.2.2.1.

Stilmerkmale, so die Faltenschemata und die überproportionierten Extremitäten, Hand in Hand ging, wodurch das Kriterium des Individualstils abgeschwächt wird. Da sich aber die stilistischen Eigenheiten der Klagefiguren einerseits gegenüber den Mensafiguren, andererseits gegenüber der Grabfigur deutlich abgrenzen ließen, kann ihre Ausführung mindestens einem, vermutlich zwei weiteren Mitarbeitern zugesprochen werden. Die Gisants des Marburger Doppelgrabes (Abb. 18) vertreten einen weiteren Individualstil, der sich aus dem Kollektiv der Arbeitsgemeinschaft unverwechselbar zu erkennen gibt. Bezeichnend ist der strikt in der Fläche gehaltene Figurenaufbau, die unorganische Körperauffassung und die schematisch starre Gewandorganisation. Da dieser Stilcharakter zwar gebrochen, aber dennoch deutlich in der Tradition der örtlichen Lettnerfiguren steht, ist die Frage berechtigt, ob dieser Bildhauer aus der Werkstatt des Marburger Lettnerprojekts hervorgegangen ist. Dafür spricht auch der gezielte Gebrauch der Architekturmotive, der ja nicht nur vor Ort, also für die Marburger Tumben, sondern auch für die westfälischen Memorien in Anspruch genommen wurde. An dem umfangreichen Programm der Klagefiguren finden sich jene Kräfte wieder, die an dem entsprechenden Programm des Einzelgrabes gearbeitet haben. Darüber hinaus fallen einige Pleurants auf, die in ihren stilistischen Qualitäten weit hinter den übrigen Figuren zurückstehen.¹¹² An der umfassenden Fertigung der insgesamt 18 Klagefiguren haben demnach vermutlich noch weitere Hilfskräfte mitgearbeitet.

Die künstlerisch hohe Qualität des Cappenberger Stifterdenkmals repräsentiert unverkennbar den Individualstil des Werkstattoberhauptes (Abb. 47). Wie dargelegt, manifestieren sich die handschriftlichen Bezüge zwischen dem Marburger Gisant und den Cappenberger Stifterfiguren neben der spezifischen Körperauffassung in den Einzelheiten der Formgebung und in der Feinbehandlung der Oberfläche. Ob die Konzeption der Bielefelder Familientumba den Lösungsvorschlag des maßgebenden Meisters repräsentiert, sei dahin gestellt. An der handwerklichen Realisierung des Auftrages hat er scheinbar nicht mitgewirkt. Da die stilistischen Charakteristika der Gisanttypen engste Bezüge zu den Klagefiguren der Marburger Tumben ergaben, kann die Ausführung der Bielefelder Grabplatte (Abb. 63) mindestens einem Bildhauer zugesprochen werden, der zuvor an den Marburger Programmen tätig war. Neben dem stilistischen Konsens ließ sich auch ein konzeptioneller in der gestenreichen Auslegung der Figuren feststellen. Dieser Aspekt könnte dafür sprechen, daß nicht nur die Ausführung, sondern auch die Konzeption des Bielefelder Grabmals auf diesen, in der Fertigung von Pleurants versierten Bildhauer zurückgeht. Diese Zuschreibung wäre eine Erklärung für die verstärkt „kölnisch“ anmutende Stilvariante der Bielefelder Gisants, denn diesem Bildhauer darf Kölner Vorlagengut als Inspirationsquelle in Rechnung gestellt werden. Die Architektonisierung der Tumba könnte in ihren getreuen Zitaten der Marburger Lettnerarchitektur wiederum auf jenen Mitarbeiter zurückgeführt werden, der das ihm vertraute Formenrepertoire des Lettners verarbeitete. Auch die getreue Rezeption der Beginenfigur des Marburger Doppelgrabes könnte für seine Mitwirkerschaft an der Bielefelder Tumba sprechen. Allerdings muß im Auge behalten werden, daß der eklektische Gebrauch der bekannten und verfügbaren Formmotive ebenso als Erklärung für die Zusammenhänge angeführt werden könnte. Für das

¹¹² Abb. bei R. Hamann 1929, 148 ff.

Programm der Klagenen wurden zweifellos auch neue Kräfte, und wie es scheint untergeordnete Hilfskräfte, herangezogen. Die Fertigung des Münstereifel-Gisants (Abb. 72) geht auf einen Bildhauer zurück, der relativ unverfälscht den Stilcharakter des Werkstattoberhauptes vertritt. Aufgrund der engen stilistischen Bezüge zu der Grabfigur des Marburger Landgrafen (Einzelgrab), die sich insbesondere in der spezifischen Körperauffassung und in der Physiognomie zeigen, könnte man sogar unter der Voraussetzung einer künstlerischen Entwicklung von einer Meisteridentität beider Figuren ausgehen. Allerdings können Stilqualitäten dieser Art auch die „Schule“ eines Meisters prägen. Die Annahme eines Nachfolgers, geschult am Stil des Meisters, scheint naheliegender zu sein. Das Figurenprogramm der Tumba (Abb. 78-86) zeigt sich als Resultat eines kollektiven Arbeitsprozesses, an dem der Bildhauer der Grabfigur wiederum nicht eigenhändig beteiligt war. Das unterschiedliche Niveau der Figuren läßt auf die Mitwirkung von mindestens drei bis vier Gehilfen schließen. Trotz der starken Absandung und Bestoßung des Programms spricht noch vieles dafür, daß die qualitativ besseren Figuren auf die Autorenschaft der Marburger „Tumbenkräfte“ zurückgehen.

Aus dieser Betrachtung läßt sich schlußfolgern, daß es sich um eine flexibel besetzte Arbeitsgemeinschaft handelt, deren Leitung und Organisation zumindest noch anfänglich, in Marburg, ein unterweisender Bildhauer innehatte. Da sich seine Handschrift nur an der Cappenberg und Marburger Platte (Einzelgrabmal) zweifelsfrei zu erkennen gab, dürfen wir annehmen, daß er sich mit einer größeren Zahl relativ selbständig arbeitender Gehilfen zusammenschloß, die nach seinen Anweisungen arbeiteten. Auch könnte man von einer in Marburg ad hoc gebildeten Arbeitsgemeinschaft ausgehen. Dies würde die Vermutung erhärten, daß der beauftragte Meister zeitweilig einen ortsansässigen und bereits zuvor an dem Lettnerprojekt tätig gewesenen Bildhauer hinzuzog, um den umfangreichen Auftrag des Doppel- und Einzelgrabmals fristgerecht fertigzustellen. Die Mitwirkung der weiteren Hilfskräfte scheint sich ausschließlich auf die untergeordneten Arbeitsgänge, so die Fertigung der insgesamt 26 Klagefiguren und die Architektonisierung der Tumben, beschränkt zu haben. Wie weit die Arbeitsteilung in einem solchen Werkstattverband gehen konnte, wissen wir natürlich nicht. Die Tatsache aber, daß beide Figurenzyklen dieselben handschriftlichen Stempel tragen und vereinzelt Klagen nahezu austauschbar sind, bekräftigt nicht nur die zeitgleiche Fertigung der Marburger Tumben, sondern auch eine diesem Organisationsmodell entgegenkommende Arbeitsaufteilung.

Die vergleichsweise reichlich fließenden französischen Quellen geben uns indirekte Auskünfte über die Realisierung solcher Memorialprojekte. Wie aus den Rechnungsbelegen hervorgeht, wurde das Grabmal für Robert d'Artois von Jean Pépin de Huy und seinen Mitarbeitern zwischen November 1317 und Dezember 1320 ausgeführt.¹¹³ An der Pleuranttumba für Otto von Burgund hat Jean Pépin, wieder mit mehreren Gehilfen, von 1311 bis 1315 gearbeitet und dafür namenhafte Summen erhalten.¹¹⁴ Der in dem Journal du Trésor belegte Grabmalauftrag für die letzten Kapetinger (Philipp IV., Ludwig X., Philipp V. und Karl IV.) wurde von 1327 bis 1329

¹¹³ J.-M. Richard 1879, 290-304.

¹¹⁴ C. Dehaisnes 1886, 209, 213-215.

realisiert.¹¹⁵ Der kurze Entstehungszeitraum wie auch der stilistische Befund bestätigen, daß die Königsgräber von verschiedenen Bildhauern ausgeführt wurden. Aus diesen zeitgenössischen Quellen dürfen wir schlußfolgern, daß sich die Realisierung eines Grabmalauftrages immerhin auf einen Zeitraum von mindestens zwei bis vier Jahren erstreckte.

Von diesem Ansatz ausgehend, ergeben sich eine Reihe plausibler Rückschlüsse über die zeitliche Organisation und Verteilung der Bildhauerarbeiten in unserer Werkgemeinschaft. Als terminus post quem wurde für die Auftragsvergabe des Marburger Tumbenzyklus das Jahr 1327 angesetzt. Die Arbeiten dürften sich angesichts des umfangreichen Projekts und unter Berücksichtigung der oben genannten Arbeitsaufteilung mindestens über drei Jahre hingezogen haben. Da die Quellen für das Cappenberger Stifterdenkmal eine Auftragsvergabe unmittelbar nach 1329 ergaben und die Bestellung der Bielefelder Memorie um das Jahr 1331 erfolgte, ist von einer zeitgleichen beziehungsweise sich überschneidenden Auftragsrealisierung in Marburg, Bielefeld und Cappenberg auszugehen, die eine Aufteilung der Bildhauerarbeiten notgedrungen wahrscheinlich macht. Genau dieses Bild ergab auch der optische Befund der Werkgruppe. Der maßgebende Meister beendete seine aktive Mitwirkerschaft an den Marburger Tumben mit der Ausführung der dem Auftraggeber zugedachten Grabplatte, um sich der Konzeption und eigenhändigen Ausführung seines nächsten Memorialauftrages in Cappenberg anzunehmen. Die weiteren Arbeitsprozesse in Marburg überließ er seinen Mitarbeitern, die nach seinen Anweisungen den Auftrag zu Ende führten. Der zur Bewältigung des Auftragsvolumens mit der Fertigung der Gisant des Doppelgrabes betraute Bildhauer scheint nach Vollendung seiner Arbeit an weiteren Projekten nicht mehr beteiligt gewesen zu sein. Die sicherlich bis 1330/31 in der Deutschordenskirche beschäftigten Werkleute wurden in unmittelbarem Anschluß mit der Fertigung der Bielefelder Tumba betraut. Ihre Mitwirkerschaft an der wenige Jahre darauf bestellten Münstereifeler-Memorie ist mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Die Konzeption und Ausführung der Grabfigur geht jedoch auf einen Bildhauer zurück, der dem originären Cappenberger-Marburger Stilcharakter noch deutlich verhaftet war. Ob der Marburger Meister zumindest noch organisatorisch und konzeptionell an der Bielefelder und Münstereifeler Auftragslage beteiligt war, oder ob sogar auf seine Autorenschaft die Münstereifeler Grabfigur zurückgeht, muß offen bleiben. Mit Sicherheit läßt sich hingegen sagen, daß sowohl in Bielefeld wie auch in Münstereifel für die serielle Fertigung der Klagenden wiederum neue Hilfskräfte hinzugezogen wurden, die zwar nach den ursprünglichen Vorlagenmustern arbeiteten, aber das qualitative Niveau der jetzt anleitenden Marburger „Tumbenkräfte“ nicht erreichen konnten.

Über die Herkunft des Marburger Werkstattoberhauptes und über die außerkünstlerischen Gegebenheiten seiner Inspirationsquellen lassen sich nur Vermutungen anstellen. Die Annahme, der „Cappenberger Meister“ habe seine grundlegende Ausbildung in Frankreich, und wie Hamann glaubte, in der Werkstatt des Jean Pépin erfahren, dürfte alleine schon angesichts des Stils ausscheiden.¹¹⁶ Seine vielseitige und genaue Kenntnis aller einschlägigen Muster der zentral- und

¹¹⁵ G. Schmidt 1992, 54 ff.

¹¹⁶ R. Hamann 1929. Siehe Kap. I.2.2.

ostfranzösischen Sepulkralikonographie könnte auf graphisch fixiertes Mustergut zurückgeführt werden, das er vermutlich selbst gesammelt und zusammengetragen hat. Sein eigenhändiger Beitrag, die Grabfigur des Marburger Landgrafen, spricht dafür, daß er die höfischen Ausdruckswerte der Pariser Gisants im Original erfahren hat.

Die in der Literatur vertretenen Annahmen seiner Herkunft aus Hessen, Westfalen oder auch aus Köln werden durch die Werke weder bestätigt noch in Frage gestellt.¹¹⁷ Allerdings muß für den Schaffensprozess des verantwortlichen Meisters die Kenntnis der rheinischen Skulptur vorausgesetzt werden. In der Art und Weise der Rückübersetzung seiner vermutlich graphisch fixierten Vorlagen in das dreidimensionale Medium der Skulptur erweist sich der maßgebende Meister deutlich eingebunden in lokale Traditionen. In dem Vorlagenwerk der Kölner Mensa, in der lokalen Idealgestalt des Rittersotypus und in den Ausdruckswerten der Kölner Reliquienbüsten fand er das „Auslangen“ zwischen der Formgelegenheit seiner Grabskulptur und ihrer Realisierung. Herkunft und Schulung dieses nicht unbedeutenden Bildhauers sind nicht zu bestimmen. Wohl aber darf festgehalten werden, daß er sich innerhalb seines Schaffensprozesses zeitweilig auf die Fertigung einer höfischen Grabskulptur „à la mode française“ spezialisierte, die er unter Adaptation an lokale Stilgepflogenheiten in einem neuen und unverwechselbaren Sinn formuliert hat. Im Anschluß an Richard Hamann kann ihm durchaus künstlerische Originalität zugesprochen werden, was in dem fraglichen Zeitraum - wir erinnern uns an die typologische Uniformität der Pariser Adelsmemorien - noch keineswegs ein selbstverständliches Ziel darstellte. Hamanns Nottaufe als „Cappenberger Meister“¹¹⁸ hat insofern ihre Berechtigung, als daß das Stifterdenkmal in besonderem Maße die künstlerische Originalität des Werkschöpfers zum Ausdruck bringt.

3.2. Exkurs: Das Grabdenkmal als Auftragskunst:

Realisierung und Organisationsformen im 14. Jahrhundert

Wilhelm Pinder hat den grundlegenden Wandel in den organisatorischen und soziologischen Bedingungen des bildhauerischen Schaffens zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert als einer der ersten gesehen: „*Es sind zwei Arbeitsformen, die sich gegenüberstehen - die Hütte und die Zunft.*“¹¹⁹ Während die Organisation der hochgotischen Hüttenbetriebe durchweg im Dunkeln liegt, ist die Arbeitsform des bürgerlichen Jahrhunderts in Form von Zunftordnungen und Verträgen überliefert.¹²⁰ Zwischen diesen Organisationsformen nimmt das 14. Jahrhunderts eine Übergangstellung ein. „*In den großen städtischen Zentren - in Paris also, aber auch in London, Köln oder Prag - existierten zweifellos schon im 14. Jahrhundert relativ viele Bildhauerwerkstätten nebeneinander; mit den am Ort allenfalls noch aktiven Bauhütten standen sie offenbar nie in einer engeren oder gar institutionalisierten Verbindung.*“¹²¹ Es genügt, auf das produktive Milieu der rheinischen Kunstmetropole hinzuweisen, wo

¹¹⁷ Zu diesen Thesen: Kap. I.2.1.

¹¹⁸ R. Hamann 1929.

¹¹⁹ W. Pinder 1924, 12.

¹²⁰ Vgl. G. Schmidt 1992, 346, mit weiterführender Literatur ebd., Anm. 84.

¹²¹ G. Schmidt 1992, 349.

unabhängig von den Domchorprojekten zahlreiche Kleinskulpturen für private Auftraggeberschichten in ortsansässigen Bildhauerwerkstätten hergestellt wurden, die zweifelsohne bereits neben der Hütte und ihrem ständig wechselnden, internationalen Personal eine selbständige Existenz führten. Über die Organisation und Zusammensetzung solcher Bildhauerwerkstätten existieren für den rheinisch-westfälischen und hessischen Kunstkreis leider keine quellenkundlichen Informationen. Gleiches gilt für die Identität jener herausragenden, von der älteren Kunstgeschichte längst notgetauften Bildhauer.¹²²

Die französischen Quellen haben jedoch für das 14. Jahrhundert die Namen einer beträchtlichen Anzahl vielbeschäftigter Bildhauer, wie Jean Pépin de Huy, André Beauneveu, Evrard d'Orléans und Jean de Liège, überliefert, die mit ihren Werkstätten umfangreiche Aufträge für den Pariser Königshof und hohen Adel ausführten.¹²³ In den überlieferten Verträgen erscheint ihr Name des öfteren mit dem Zusatz *tombier* oder *faiseur de tombes*.¹²⁴ Angesichts ihres vielseitigen Oeuvres, das sich keineswegs auf die Herstellung von Grabmälern beschränkt, dürfte diese Bezeichnung als Referenz für ihre hochangesehene Grabskulptur verstanden werden. Einige von ihnen, so Jean de Liège, waren aber auch in dieser oder einer anderen Funktion am Königshof „beamtet“.¹²⁵ Die aussagekräftigen französischen Dokumente sind geeignet, das hypothetische Organisationsmodell der Marburger Arbeitsgemeinschaft vergleichbaren Auftragsrealisierungen gegenüber zu stellen. Jean Pépin de Huy war der erste niederländische Bildhauer mit Renomee, der in Paris sesshaft wurde und sich auf die Fertigung von Grab- und Kultbildern aus Marmor spezialisierte. Das Oeuvre Pépins läßt sich anhand der Rechnungsbelege und Verträge seiner Gönnerin, der Gräfin Mahaut d'Artois, abgrenzen:¹²⁶ 1. die 1320 fertiggestellte Liegefigur für ihren Sohn, Robert d'Artois (Abb. 88); 2. eine Madonnenfigur aus weißem Marmor in der Pfarrkirche von Gosnay, die von der Gräfin 1329 für die Kartäuserinnen gestiftet wurde; 3. das 1315 fertiggestellte und für die Abtei Cherlieu bestimmte Grabmal für ihren Gatten Otto von Burgund IV., von dem lediglich eine Klagefigur aus weißem Marmor erhalten blieb; 4. eine Grabfigur für ihren jung verstorbenen Sohn, Johann von Burgund, die mit dem verschollenen Grabmal 1315 von Paris nach Poligny transportiert wurde. In den betreffenden Quellen tritt Jean Pépin vornehmlich in der Rolle des Unternehmers auf, der zur Realisierung der jeweiligen Aufträge mehrere Gehilfen beschäftigt hat. So erhielt er bereits während der Arbeiten am Grab Ottos von Burgund von der Gräfin Gelder „*en paement des ovreers*“.¹²⁷ Die letzte Zahlung wurde dann von einem weiteren *tombier* namens Jean Lampernesse entgegengenommen.¹²⁸ An der Auftragsrealisierung waren zudem der bedeutende Hofkünstler Evrard d'Orléans und der Faßmaler Jean Rouen

¹²² So z.B. der von R. Hamann (1929) notgetaufte „Caldener Meister“, auf den die Autorenschaft des hölzernen Kruzifix im hessischen Caldern zurückgeht, oder der von F. Küch (1922) benannte „Marburger Lettnermeister“.

¹²³ In dem Katalog „*Les Fastes du Gothique*“ (1981) sind die relevanten Quellenveröffentlichungen für den französischen und niederländischen Raum zusammengestellt.

¹²⁴ C. Dehaisnes 1886, 440 und 432.

¹²⁵ Zu den Hofämtern in Frankreich: M.V. Schwarz 1986, 25-31.

¹²⁶ Zum folgenden siehe v.a. die grundlegenden Quellenstudien von: F. Baron 1960, 89-94, und 1985, 131-163. Vgl. auch G. Schmidt 1992, 46-58, mit weiteren Zuschreibungen an Jean Pépin und Abbildungen der genannten Werke und ihrer Fragmente, Abb. 35, 38, 39.

¹²⁷ C. Dehaisnes 1886, 209.

¹²⁸ C. Dehaisnes 1886, 213 ff.

beteiligt.¹²⁹ An dem Grabmal für Robert d'Artois sind ebenfalls mehrere namentlich aufgeführte Mitarbeiter beteiligt gewesen, unter ihnen Raoul de Hedingcourt, der als Pariser Monumentalplastiker nachweisbar ist.¹³⁰ In den Rechnungsbüchern der Mahaut sind weiterhin mehrere Zahlungen an das Werkstattoberhaupt quittiert, die sich auf die Herstellung der Memorie Johanns von Burgund, auf ihren Transport nach Poligny und auf die Bezahlung der Mitarbeiter beziehen.¹³¹ Aus diesen indirekten Einblicken in die Arbeitswelt des Jean Pépin darf geschlossen werden, daß er sich mit einer wechselnden, größeren Zahl relativ selbständig arbeitender Mitarbeiter umgab. Bemerkenswert ist, daß er sich mit bedeutenden Meistern scheinbar je nach Umfang der Auftragslage und nach den Wünschen seiner Gönnerin zu einem Künstlerteam zusammenschloss.

Noch offensichtlicher dürfte Evrard d'Orléans die Rolle des Organisators und Leiters künstlerischer Unternehmen größeren Umfangs übernommen haben. Obwohl er über vierzig Jahre als Maler und Bildhauer kontinuierlich im Dienst des Königshofes stand und mehrfach für die Gräfin Mahaut arbeitete, sind von ihm gerade zwei zuverlässig dokumentierte Werke erhalten: eine Madonnenstatue mit Stifter und ein Fragment der Statuette des hl. Mamantus von Caesarea in der Kathedrale von Langres.¹³² Die stilkritischen Argumente Françoise Barons erweitern das Oeuvre der Evrard-Werkstatt um die Fragmente eines Altarretabels aus Maubuisson, das als Stiftung der Königin Jeanne d'Evreux gesichert ist.¹³³ Die Quellentexte belegen wiederum die Mitwirkerschaft des Hofkünstlers an der Errichtung der Grabmäler für die vier letzten Könige aus dem Kapetingischen Hause. Eine letzte Zahlung dieses binnen zwei Jahre realisierten Auftrages erfolgte an den *magister Ebrardus pictor*, der überzeugend als Evrard d'Orléans, der „beamtete“ *peintre du roi*, identifiziert wurde.¹³⁴ Die kurze Entstehungszeit wie auch die Stilnuancen der Königsgräber setzen die Tätigkeit eines Künstlerkollektivs voraus. Die stilkritischen Argumente Gerhard Schmidts sind geeignet, einerseits dem Hofkünstler neben der Farbfassung des Zyklus auch die Anfertigung der Grabfigur Philipps IV. zuzuschreiben, andererseits den Gisant Ludwigs X. in die nächste Nähe zum Oeuvre Jean Pépins zurückzuführen.¹³⁵ Das Werk dieser beiden Künstler überschneidet sich mehrfach, und es scheint nahezu unmöglich, ihre jeweiligen Aufgaben an den gemeinsamen Projekten zu definieren.

Evrard d'Orléans hat zweifelsohne eine größere Zahl Mitarbeiter beschäftigt, jedoch ist ungewiß, welche Rolle er in seinem Werkstattbetrieb spielte. Das Schrifttum hat sich von den Skulpturen, die sich aufgrund von Quellen sicher mit Evrard in Verbindung bringen lassen (Votivgruppe in Langres), enttäuscht gezeigt.¹³⁶ Aus der Diskrepanz zwischen nachprüfbarer Leistung und Renomee des Bildhauers zog Gerhard Schmidt die Möglichkeit in Erwägung, daß Evrard d'Orléans - zumindest im Hinblick auf die Fertigung von Skulptur - lediglich als Betriebsleiter und Entscheidungsträger fungierte. In den Quellen zumindest erscheint er tatsächlich als „*surintendant des travaux*“,

¹²⁹ F. Baron 1971, 143.

¹³⁰ C. Dehaisnes 1886, 222, 231.

¹³¹ F. Baron 1985, 161-163.

¹³² F. Baron 1971, 141-145.

¹³³ F. Baron 1971, 129-151.

¹³⁴ G. Schmidt 1992, 62. Ebd. die entsprechenden Quellenangaben und weiterführende Literatur.

¹³⁵ G. Schmidt 1992, 54 ff. und 63 f.

¹³⁶ Zuletzt: A. Erlande-Brandenburg 1988, 156. - G. Schmidt 1992, 67.

„*chargé de conclure les marchés, de diriger les artisans, d'effectuer les paiements*“.¹³⁷ Wenn dem so war, dann hätte Evrard folglich neben seiner Tätigkeit als *peintre du roi* als eine Art Generalunternehmer gewirkt, der die Skulpturaufträge organisierte, die Herstellung der Skulptur überwachte und die ausführenden Kräfte bezahlte. Das künstlerische Profil des von den mächtigsten Mäzenen favorisierten Monumentalmalers bleibt also verschwommen, während seine Rolle als Organisator umfangreicher Unternehmen sicher sein dürfte.

André Beauneveu war einer jener Bildhauer niederländischer Herkunft, deren Tätigkeit für den Königshof zwar durch zahlreiche Quellen bezeugt ist, von deren dokumentierten Werken aber nur ganz wenige erhalten sind. Die Verfahrensweise seiner Auftragsrealisierungen scheint weitgehend dem Modell des Jean Pépin de Huy zu entsprechen. Beauneveu erscheint vorwiegend als Leiter künstlerischer Unternehmen, der die Tätigkeit größerer Künstlerkollektive beaufsichtigte und nur wenige besonders wichtige Arbeiten selbst ausführte. Das gilt für seinen ersten großen Auftrag, als 1364 Karl V. vier Grabmäler für die ältesten Könige aus dem Hause Valois bestellt. In den Rechnungsbelegen wird Beauneveu zwar als *ymager* bezeichnet, er erhält jedoch die einzelnen Zahlungen ausdrücklich „*pour faire prest et paiement aus ouvriers qui font les dittes tumbes*“.¹³⁸ Auch wenn er hier ausschließlich als Koordinator des Bildhauerteams auftritt, überzeugen die Argumente, seiner Hand die Ausführung der künstlerisch bedeutendsten Grabfigur zu zusprechen, und zwar den Gisant des regierenden Königs Karl V.¹³⁹ Art und Umfang seiner aktiven Beteiligung an dem Grabzyklus erstrecken sich demzufolge auf die eigenhändige Fertigung jener Memorie, die dem Auftraggeber zugedacht war. Bei besonders umfangreichen Projekten konnte es vorkommen, daß die Organisation solcher Kollektive vom Auftraggeber vorgeschrieben wurde, indem er selbst die Arbeit auf mehrere gleichrangige Künstler verteilte. Diese Verfahrensweise dürfte für den kapetingischen Memorialauftrag Karls IV. zutreffen. Einen Musterfall liefert diesbezüglich jedoch die Ausstattung der „Vis du Louvre“. Aus den Quellen wissen wir, daß die Anfertigung des Skulpturenschmucks dieser monumentalen Wendeltreppe auf fünf Künstler aufgeteilt wurde, darunter so renommierte wie Jean de Saint-Romain, Jean de Liège und Guy de Dammartin. Der Auftraggeber bestimmte je nach Bedeutung der anzufertigenden Figuren den ausführenden Bildhauer. So erhielt Jean de Liège den verantwortungsvollen Auftrag, die Statuen des Königs und der Königin für diese Prunktreppe zu schaffen, während sich zwei weniger berühmte Bildhauer mit der Figur je eines Prinzen begnügen mußten.¹⁴⁰

Jean de Liège war bereits 1361 als *faiseur de tumbes* in Paris seßhaft.¹⁴¹ Seine umfangreiche Tätigkeit auf dem Gebiet der Grabplastik ist zwar durch zahlreiche Quellen belegt, doch sind nur zwei Werke erhalten, deren Ausführung durch Jean de Liège einwandfrei belegt ist: 1. das Eingeweidegrab König Karls IV. und seiner Gemahlin Jeanne d'Evreux, das noch zu Lebzeiten der Königin bestellt und 1372 in der

¹³⁷ F. Baron 1971, 143.

¹³⁸ C. Dehaisnes 1886, 452-454.

¹³⁹ Im Anschluß an P. Pradel 1951, 273-296, G. Schmidt 1992, 81 f. Der Gisant weist engste stilistische Bezüge zu der einzigen Skulptur auf, die Beauneveu überzeugend zugeschrieben werden kann: eine lebensgroße Statue der hl. Katharina in der Grafenkapelle zu Courtrai, die wohl gleichzeitig (1373/74) mit einem Grabmal von dem Stifter der Kapelle, Louis de Male, bei Beauneveu bestellt wurde.

¹⁴⁰ Zu der „Vis du Louvre“ und ihren Quellen: G. Schmidt 1992, 351.

¹⁴¹ C. Dehaisnes 1886, 440.

Abtei Maubuisson aufgestellt wurde; 2. das um 1380 errichtete Doppelgrab der Schwestern Marie und Blanche de France, welches von Blanche für Saint-Denis bestellt wurde.¹⁴² Mit diesen zentralen Werken verbindet sich mittlerweile ein umfangreiches und vielseitiges Oeuvre des Künstlers. Es sind insgesamt acht erhaltene Skulpturen, die als weitgehend eigenhändige Arbeiten des Künstlers angesprochen werden, und eine beträchtliche Anzahl weitere, die nicht vorbehaltlos seiner Hand und seiner Werkstatt zugewiesen werden.¹⁴³ Daß sich das Oeuvre des Jean de Liège vergleichsweise gut fassen läßt, dürfte zum einen auf seinen deutlich ausgeprägten Individualstil, zum anderen aber auch auf seine Arbeitsweise zurückzuführen sein. Offensichtlich war er primär als ausübender Künstler tätig. Ein 1382/83 verfasstes Nachlassinventar verzeichnet u.a. die Skulpturen und Grabmäler, die nach dem Tod des Bildhauers in seiner Werkstatt vorgefunden wurden.¹⁴⁴ Das umfangreiche Inventar setzt auch für seine Tätigkeit einen Werkstattbetrieb voraus, doch scheint dieser nur aus wenigen und fest angestellten Gehilfen bestanden zu haben. In dem Nachlass sind die Namen zweier Gehilfen überliefert, von denen der eine, Robert Loisel, ein Altgeselle des Meisters gewesen sein dürfte. Nach dem Tod des Meisters übernahm er die Vollendung der bestellten Skulpturaufträge und vermutlich dessen Werkstattbetrieb.¹⁴⁵ Die in dem Liège-Atelier hergestellten Skulpturen sind also vorwiegend die eigenhändigen Schöpfungen des Meisters, aber auch die seiner lange Zeit geschulten Gesellen. Diese Organisationsform eines Werkstattbetriebes begegnet einige Jahrzehnte später in Dijon, wo der Skulpturenschmuck der 1383 fundierten Kartause in der Werkstatt des jeweiligen herzoglichen Bildhauers angefertigt wurde. Drei niederländische Meister lösten in dieser Funktion einander ab: Jean de Marville, Claus Sluter und Claus de Werve. Da Sluter jahrelang der Gehilfe Marvilles war und de Werve zehn Jahre unter Sluter gearbeitet hat, konnte das herzogliche Atelier zum Ausgangspunkt eines unvergleichbaren burgundischen Regionalstils werden.¹⁴⁶

Als Ergebnis dieser Betrachtung lassen sich drei distinktive Arbeitsmodelle des bildhauerischen Schaffens im 14. Jahrhundert gegenüberstellen. Das erste Modell bestand darin, daß sich der beauftragte Bildhauer zeitweilig mit einer größeren Zahl selbständig arbeitender Gehilfen, je nach Umfang des Auftrages auch mit gleichrangigen Meistern, zusammenschloss. Art und Umfang der Beteiligung des verantwortlichen Meisters konnte sich angefangen von seiner künstlerischen Produktivität (Jean Pépin de Huy) bis hin zu einer organisatorischen Funktion (Evrard

¹⁴² P. Pradel 1951, 273-296 und 1953, 217-219. Von der Figur der Marie hat sich nur der Kopf erhalten. Vgl. G. Schmidt 1992, 87ff., Abb. der Grabfiguren ebd. Abb. 63, 73-75.

¹⁴³ Als eigenhändige Arbeiten werden ihm neben dem Eingeweidegrab und den Gisants des Doppelgrabes zugewiesen: eine Darbringungsgruppe und Figur des hl. Johannes im Musée Cluny, ein Kopffragment vom Grab der Bonne de France im Museum Mayer van den Bergh, die Madonna der Sammlung Gulbenkian und der New Yorker Verkündigungengel. Zu diesen Werken und zu den weiteren Zuschreibungen an seine Werkstatt: G. Schmidt 1992, 88-101. Vgl. auch den Kat. *Les Fastes du Gothique* 1981, Nr. 65, 70, 75, 78-81 und 114.

¹⁴⁴ Darunter befanden sich u.a. mehrere Grabmäler und Heiligenstatuen, zwei Porträtfiguren Karls V. und seiner Gemahlin, ein Steinretabel und eine Anzahl von Alabastergruppen, die für Altäre bestimmt waren. Der Wortlaut ist publiziert von A. Vidier 1903, 290-308.

¹⁴⁵ A. Vidier 1903, 285 und 306. Vgl. auch den Beitrag von G. Schmidt 1992, 102-108, der den „Meister des Leo von Lusignan“ aus guten Gründen mit Robert Loisel identifiziert.

¹⁴⁶ G. Tröscher 1940.

d'Orléans) erstrecken. Die Wünsche des Auftraggebers sind natürlich in einem hohen Grad mitbestimmend für den konkreten Einsatz des beauftragten Bildhauers. Das zweite Arbeitsmodell war ein weitgehend fest etablierter Werkstattverband, der wohl nur aus wenigen Personen bestand; nämlich aus dem stilprägenden Meister, mindestens einem fest angestellten Gesellen und weiteren Hilfskräften, deren Zahl je nach Auftragslage geschwankt haben dürfte (Jean de Liège). Das dritte Modell ist ein vom Auftraggeber zusammengestelltes Künstlerteam, und wo wir es mit Konstellationen dieser Art zu tun haben (Vis du Louvre), fungierte der Auftraggeber auch als Entscheidungsträger hinsichtlich der Arbeitsaufteilung.

Das Marburger Organisationsmodell scheint im Vergleich zu den möglichen und scheinbar üblichen Verfahrensweisen nicht das Entfernteste zu sein. Die Realisierung des Marburger Auftrages entspricht sogar relativ genau dem erstgenannten Arbeitsmodell. Angesichts des umfangreichen Projektes schloss sich der beauftragte Meister vorübergehend mit einem ortsansässigen Bildhauer zusammen und beschäftigte eine nicht näher bestimmbare Zahl selbständig arbeitender Gehilfen. Daß er bezeichnenderweise die Grabfigur für den Auftraggeber fertigte und den „Rest“ seinen Mitarbeitern überließ, scheint im Rahmen der üblichen Verfahrensweise zu liegen. Aber auch die außerkünstlerischen Faktoren haben die Arbeitsaufteilung notwendig gemacht. Ungefähr zeitgleich und sich noch mit dem Marburger Projekt überschneidend, traten die Cappenberger und Bielefelder Auftraggeber an ihn heran. Während sich nun das Cappenberger Stifterdenkmal als Schöpfung des Meisters erweist, ist die Bielefelder Tumba das kollektive Werk seiner Mitarbeiter. Im Hinblick auf die gängigen Verfahrensweisen wird der „Cappenberger Meister“ auch als Entscheidungsträger und Organisator in Bielefeld gewirkt haben, zumal die Konzeption der Platte die erwähnten Gattengrabbmäler des Pariser Milieus voraussetzt. Im übrigen konnte er von dem benachbarten Cappenberg aus das Wirken seiner Mitarbeiter koordinieren und die Herstellung der Skulptur überwachen. Die Nachfrage nach dieser Grabskulptur bewirkte folglich, daß aus der zunächst ad hoc gebildeten Arbeitsgemeinschaft unter der Leitung des „Cappenberger Meisters“ ein temporärer Werkstattverband wurde, der sich auf die Anfertigung einer höfischen Grabskulptur „à la mode française“ spezialisierte.

3.3. Abschließende Betrachtung: Vermittlungsweg der Gräberwerkstatt

Die zeitweilige Nachfrage nach dieser Grabskulptur setzt auch ein gewisses Renomme des „Cappenberger Meisters“ und seiner Werkstatt voraus. Es ergibt sich abschließend die Überlegung, ob das in Frankreich gültige Bild eines *tombiers*, der aufgrund seiner angesehenen Grabskulptur von Haus zu Haus weiterempfohlen und vermittelt wurde, auch für das westdeutsche Gebiet angenommen werden darf. Im folgenden soll mit wenigen Worten - weil hier die indirekten Aussagen der Quellen weitgehend für sich sprechen - der Vermittlungsweg der Gräberwerkstatt rekonstruiert werden. Die Idee und Realisierung des Marburger Memorialvorhabens in der Deutschordenskirche wurde dem hessischen Landgrafen bzw. Fürst Otto I. zugesprochen. Sein jüngerer Bruder Ludwig amtierte von 1310-1353 als Bischof von Münster, zu welcher Diözese auch das

benachbarte Cappenberg gehörte.¹⁴⁷ In ihm ist aus guten Gründen die Vermittlerperson der Gräberwerkstatt von Marburg nach Cappenberg zu sehen. Infolge des hessischen Teilungsstreites anno 1311 hatte Ludwig Stadt und Amt Marburg auf Lebenszeit erhalten. Unter ihm ist der großartige Rittersaal des Marburger Schlosses (um 1320/30) vollendet worden. Die Errichtung der Memorien für seine Brüder und seinen Vater wird er zweifellos mitbekommen, vielleicht sogar mitfinanziert haben, zumal er in „Pleurantform“ des segnenden Bischofs an der Tumba seines Vaters Darstellung fand. Die Quellen bezeugen einen regen Kontakt des Diözesans sowohl zu seiner Marburger Familie wie auch zu dem Prämonstratenserstift Cappenberg, der bestfundiertesten geistlichen Anstalt seiner Diözese. In einem Schreiben von 1312 danken ihm die Prämonstratenser für seine Verschönerungsmaßnahmen an ihren Klostergebäuden.¹⁴⁸ Welcher Art diese waren bleibt im Dunkeln, doch bezeugen gerade auch seine Konzessionen an das Stift, daß er diesem finanzkräftigen Konvent - vermutlich nicht ohne persönlichem Interesse - äußerst loyal gegenüberstand. Es liegt auf der Hand, daß Bischof Ludwig die Gräberwerkstatt an den in Cappenberg amtierenden Probst und Auftraggeber Ludwig (1321-1339) weitervermittelte.

Die engen familiären Bindungen zwischen dem Marburger und Ravensberger Haus erklären die Tätigkeit der Gräberwerkstatt in Bielefeld. Die Gattin des Marburger Auftraggebers war Adelheid von Braunschweig, eine Tochter des Grafen Otto III. von Ravensberg und der Hedwig zur Lippe. Adelheid (+1335/36) wird die Gräberwerkstatt, die im Dienst ihres Gatten stand, ihrem Bruder Bernhard von Ravensberg für dessen Memorialvorhaben weiterempfohlen haben. Sowohl an der Tumba ihres Gatten wie auch an der ihrer Eltern war ihrer Person als klagende Witwe bzw. Tochter eine Nische reserviert. Die engen genealogischen Verflechtungen beider Häuser kommen besonders in der Regelung des Ravensberger Erbfolgefalls zum Ausdruck. In zahlreichen Verhandlungen hatte Bernhard als *ultimus familiae* den Übergang der Ravensberger Landesherrschaft an das hessische Fürstenhaus, an Ludwig von Hessen, den Sohn seiner Schwester Adelheid, durchorganisiert.¹⁴⁹ Daß nun diese Verhandlungen von 1329-1331 stattfanden, also zeitgleich mit der Marburger Auftragsrealisierung und mit der Bielefelder Auftragsvergabe, spricht für sich. Graf Bernhard von Ravensberg wird sich in Anbetracht der existenziellen Relevanz dieser Verhandlungen mehrfach in Marburg aufgehalten und die Herstellung der Marburger Memorien miterlebt haben. Beeindruckt von dieser andersartigen Sepulkralkunst nahm er die Gräberspezialisten in seine Dienste.

Bernhards Wunsch, Ravensberg mit Hessen zu vereinen, erfüllte sich nicht. Ludwig von Hessen starb noch vor Bernhard. Der Ravensberger Graf entschied stattdessen, daß die Wege seiner Landesherrschaft über eine Vermählung seiner Nichte mit einem Jülicher Sproß zum mächtigen Hause Jülich-Berg führen sollten. Die Heiratsabsprache zwischen Graf Bernhard und Markgraf Wilhelm von Jülich, dem Auftraggeber des Münstereifels Grabmals, wurde anno 1336 kaiserlich besiegelt. Daß der Kontakt zur Gräberwerkstatt über das Ravensberger Haus hergestellt wurde, ist anzunehmen, denn

¹⁴⁷ Zu dem folgenden siehe die Kapitel II.1.2. und II.2.5.

¹⁴⁸ R. Krumboltz 1913, Nr. 728.

¹⁴⁹ RR 1985, Nr. 1222, 1231, 1248, 1350.

den heiratspolitischen Verhandlungen beider Grafen (und Auftraggebern) folgte unmittelbar die Bestellung der Bergheim-Memorie in Münstereifel.¹⁵⁰

Ein weiterer Fakt wird die Entscheidung des Jülicher Grafen und seines erzbischöflichen Bruders, Walram von Jülich, bestärkt haben, ausgerechnet diese Gräberwerkstatt in ihren Dienst zunehmen: und zwar ihre gradlinige Abstammung von der hl. Elisabeth. Sie waren mütterlicherseits die Ururenkel der Heiligen.¹⁵¹ Das Bewußtsein dieser frommen Abstammung veranlasste Erzbischof Walram von Jülich, die Elisabeth-Verehrung im Kölner Sprengel zu institutionalisieren und zu fördern. Nach Ewald Walter gehen auf seine Initiative (1332-1349) die offizielle Einführung des Festes der hl. Elisabeth im Erzbistum, die Verwendung ihres Festes zur Urkundendatierung und die Wahl einer Elisabethfigur für den Südturm des Kölner Domes zurück.¹⁵² Die Jülicher Brüder waren also mit der Heiligen und ihrer Wirkungsstätte auf besondere Weise eng verbunden. Der Wunsch, ihrer sakral-dynastischen Verbindung zur Elisabeth-Sippe Ausdruck zu verleihen, dürfte sie bestärkt haben, in der Memorie für ihren Bruder Gottfried auf jene Ikonographie zurückzugreifen, die den Enkeln und Urenkeln der hl. Elisabeth vorbehalten war. Was lag näher, als jene Spezialisten in den Dienst zunehmen, die dort auch tätig gewesen waren?

Die außerkünstlerischen Wechselbeziehungen der Memorien bzw. ihrer Auftraggeber sind so transparent, daß sie die Ergebnisse der künstlerischen Zusammenhänge der Werke und ihre Chronologie bestätigen. Zusammen betrachtet erlauben sie eine bündige Endaussage zu der eingangs gestellten Frage: Auch in den westdeutschen Regionen gab es im 14. Jahrhundert Grabspezialisten, die zwar aufgrund der politischen und soziologischen Voraussetzungen nicht, wie in Frankreich, den offiziellen Titel eines *tombier* oder *faiseur de tombes* führten, die aber sehr wohl ein solches Renommee genossen und im verwandten Hochadel von Haus zu Haus weiterempfohlen wurden.

¹⁵⁰ Zu dieser Heiratsabsprache und ihren Folgen: Kap. II.4.6.

¹⁵¹ Sophie, die Tochter der hl. Elisabeth, war mit Heinrich II., Herzog von Lothringen und Brabant vermählt. Als dieser 1248 starb, zog Sophie mit ihrem noch unmündigen Sohn Heinrich (der spätere Heinrich d. Ältere) nach Hessen, um das landesherrliche Erbe ihrer Mutter für ihn zu verbuchen. Ihr anderer Sohn, Heinrich III., folgte seinem Vater in der Herrschaft Lothringens und Brabants. Aus dieser Brabanter Linie stammen nun die Jülicher Brüder. Ihre Mutter Elisabeth von Brabant-Aerschot war die Enkelin Heinrichs III. und somit die Urenkelin der hl. Elisabeth. Eine genaue genealogische Dechiffrierung bei: E. Walter 1965, 7-22. Vgl. auch: *Die Familie der heiligen Elisabeth* in Kat. 4, 1983, 57-68.

¹⁵² E. Walter 1965, 7-22.

IV. Zusammenfassende Schlußbetrachtung

Mit dieser Arbeit liegt ein festumrissener Entstehungszeitraum der Grabmalgruppe und ein Einblick in ihre künstlerischen wie auch präzise fassbaren außerkünstlerischen Zusammenhänge vor. Grundlegend für dieses Ergebnis war der interdisziplinär angelegte erste Teilbereich der Untersuchung: die Isolierung der Memorien aus ihrem Werkgruppenstatus und ihre funktionsspezifische Einbindung in den lokal- und sozialgeschichtlichen Kontext. Das aussagekräftige Quellenmaterial gab indirekte Einblicke in die jeweiligen Entstehungsbedingungen und lieferte für jede Memorie kontextuell den Anlass wie auch den Zeitpunkt ihrer Bestellung. Für den zweiten Teilbereich der Untersuchung war damit ein solider Ausgangspunkt gewonnen, der zugleich neue Wege für eine erweiterte kunstgeschichtliche Betrachtung der Werkgruppe öffnete.

Für die Gruppe ergab sich ein Entstehungszeitraum von 1327-1336. Der Anfang der Gräberreihe liegt in der Elisabethkirche in Marburg. Dies ließ sich zeitlich nachweisen und vor dem Hintergrund historischer Fakten absichern. Die Marburger Tumben wurden als kollektives Programm simultan errichtet. Der entscheidende Beweggrund für das Aufgreifen französischer Muster lag in den Repräsentationsabsichten der Marburger Auftraggeberschaft. Durch ein Memorialkonzept, welches der Serialität und der kollektiven Lesbarkeit verpflichtet war, sollte der neueingerichtete Südchor sichtbaren Ausdruck einer dynastischen Familiengrablege erhalten. Die französischen Themenkomplexe waren in ihren auf den Ort und das Publikum hin modifizierten Aussagewerten dazu prädestiniert, ein möglichst effizientes Totengedenken zu erzielen und darüber hinaus Familienbewußtsein, historische Kontinuität und sakral-politische Legitimation bildlich zu verankern. Den programmatischen Anleihen war ein immanenter Vorbildcharakter der französischen Hofkunst vorgeschaltet. Das sepulkrale Ritterideal der kapetingischen Hofkunst stand dem hessischen Fürstenhaus als glanzvolles Identifikationsmodell vor Augen. Auch die weiteren künstlerischen Unternehmen der Dynastie rekurrerten bezeichnenderweise auf exklusive Repräsentationsformen des französischen Hochadels. Die Anleihe der westlichen Kunstsprache resultierte aus den kunstpolitischen Realitäten des Reichs. Sie läßt sich auf das Fehlen eines profanen künstlerischen Kristallisationspunkts, eines maßstabsetzenden Hofes in den westdeutschen Gebieten zurückführen. Das Nacheifern höfischer Repräsentationsformen des Nachbarlandes zeugt von dem Bedürfnis der Dynastie, an der soziokulturellen „Grundstimmung“ eines vorbildlichen Hofmilieus zu partizipieren. Der Glanz der Pariser Hofkunst, die spezifische Empfänglichkeit der hessischen Dynastie für diese Repräsentationsformen und die kontextuelle Verwertbarkeit dieser Muster erklären, warum die französische Sepulkralikonographie punktuell in Marburg wirksam wurde.

Die künstlerischen Zusammenhänge der Grabmäler zeigten sich als Spiegel der Kontakte der Auftraggeber untereinander. Die Marburger Grabskulptur fand im eng verwandten Hochadel Anklang. Die genealogischen Verbindungen zur Elisabeth-Sippe und der akute „Grabmalbedarf“ in diesem Milieu erklären das Fortwirken dieser unvergleichbaren und exklusiven Sepulkralkunst. Unmittelbar nach 1329 erfolgte die Errichtung des Cappenberger Stifterdenkmals. Die Auftragsvergabe der Bielefelder

Familiëntumba rankt sich um das Jahr 1331, und für die Bergheim-Memorie in Münstereifel ergab sich der terminus post quem 1336. Die hessische Dynastie hatte mit dem höfisch-hochgotischen Charakter dieser Grabskulptur „à la mode française“ repräsentative Maßstäbe gesetzt, die nun ihrerseits Vorbildcharakter für die rheinisch-westfälische Auftraggeberschaft besaßen. Der Wunsch, der sakral-dynastischen Verbindung zur Elisabeth-Sippe Ausdruck zu verleihen, dürfte den einen oder anderen Auftraggeber bestärkt haben, auf jene Sepulkralikonographie zurückzugreifen, die den Nachfahren der heiligen Elisabeth vorbehalten war. Von der hessischen Dynastie ausgehend entstand auf der Mikroebene des Memorialbildes eine Hofkunst, deren Bedeutung und Wirksamkeit auf den sozialen Verband einer Familie und ihrer Verwandtschaft beschränkt blieb.

Mit dem festumrissenen Entstehungszeitraum war ein neuer Ausgangspunkt für eine stilgeschichtliche Betrachtung der Grabmalgruppe gegeben, der zugleich ein dezidierteres Bild über die Formbezüge zur Kölner Plastik zeichnen ließ. In dem weiten Kunstgebiet Deutschlands war Köln in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts das richtungsweisende Zentrum für die künstlerische Produktion der westdeutschen Kunstlandschaften. Stadtkölnische und regionale Bildhauerwerkstätten sicherten die Breitenwirkung des Dombauhüttenstils. Der Bezug der Grabskulptur zur Domsulptur besteht ausschließlich in der Reproduktion besonders gelungener Typenprägungen, die aus der Verschmelzung verschiedener Stilrichtungen dort entstanden waren und in den Jahren nach ihrer seriellen Ausprägung, von vielen Werkstätten für unterschiedliche Aufgaben aufgegriffen, eine hohe Verbreitung fanden. „Hamanns Rittergrabmäler“ lassen sich somit in jenen Kunstkreis einordnen, welcher über den Traditionsfaktor das Formenrepertoire der Domchorplastik auf einer weiterentwickelten Stilstufe der dreißiger Jahre repräsentiert. Diese Stilrichtung verhielt sich zunehmend konträr zu dem klassischen Dombauhüttenstil, und sie war pluralistisch ausgerichtet. Legt man einen Querschnitt durch die künstlerische Produktion der rheinisch-westfälischen und hessischen Kunstlandschaften, um das Stilniveau der dreißiger Jahre festzuhalten, so zeigt sich ein spannungsgeladenes Kräftefeld zwischen retrospektiven und innovativen Auffassungen. Dieses Bild entspricht den innen- und kunstpolitischen Realitäten des Reichs und damit einhergehend auch den soziologischen Umständen des bildhauerischen Schaffens in den westdeutschen Regionen des 14. Jahrhunderts.

Die Grabmalgruppe steht in ihren Formbezügen zur Kölner und Marburger Plastik als Oeuvre einer Arbeitsgemeinschaft isoliert, aus deren Kollektiv sich der Individualstil des Meisters, teilweise auch die Handschriften einzelner Mitarbeiter, definieren und deutlich von der zeitgenössischen Produktion abgrenzen ließ. Die auf Sonderung zielende Stilanalyse führte schrittweise zu einer intimeren Kenntnis der künstlerischen Wechselbeziehung der Werke und letztendlich zu einem Einblick in die Mechanik der Werkgemeinschaft. Es ergab sich das Modell einer in Marburg formierten Arbeitsgemeinschaft, deren Leitung und Organisation der mit dem Grabmalprojekt beauftragte Meister innehatte. Zur fristgerechten Realisierung des Auftragvolumens wurde ein ortspräseneter Bildhauer, der vermutlich zuvor an dem Lettnerprojekt tätig gewesen war, mit der Anfertigung der Grabfiguren des Doppelgrabes betraut. Das Werkstatterhaupt fertigte selbst nur die dem Auftraggeber zugedachte Grabfigur des

Einzelgrabes und überließ die weiteren Arbeitsprozesse seinen Mitarbeitern. Eine solche Arbeitsaufteilung lag nicht nur im Rahmen der gängigen Verfahrensweisen, sie wurde auch durch die unmittelbar nachfolgenden Grabmalaufträge zwingend. Da sich die Ausführung eines Memorialprojekts in der Regel auf eine Dauer von zwei bis vier Jahren erstreckte, kam es zu einer zeitgleichen und sich noch mit Marburg überschneidenden Auftragsrealisierung in Cappenberg und Bielefeld, die eine Aufteilung der Bildhauerarbeiten um 1330 notgedrungen erforderte. Das Cappenberger Stifterdenkmal erweist sich als eigenhändiges Werk des Meisters, während die Bielefelder und die wenig später entstandene Münstereifel-Memorie unter seiner Organisation kollektive Schöpfungen der Mitarbeiter sind. Der Antagonismus von Werkstattidentität und Stil- bzw. Qualitätsunterschieden, den einzig die stilgeschichtliche, ältere Forschung zu klären suchte, löst sich mit dieser Aufteilung der Arbeitsprozesse. Sie war das Resultat einer akuten „Grabmalnachfrage“ um 1330. An die Stelle einer „traditionellen“ Chronologie rückt somit ein sich in der Realisierung überschneidendes Auftragsvolumen. Ein solches Organisationsmodell ist im Bereich der anonymen Plastik nicht ungewagt, doch gerade die Synthese von künstlerischen und außerkünstlerischen Faktoren verleihen ihm Berechtigung. Erstens basiert diese Arbeitsaufteilung auf dem stilkritischen Befund. Zweitens wird das Modell durch die unmittelbar aufeinanderfolgenden Entstehungsdaten der Memorien historisch abgesichert. Drittens konnte der Vermittlungsweg der Werkstatt in der Auftraggeberschaft zeitlich verankert werden. Und nicht zuletzt zeigten vergleichbare Auftragsrealisierungen, deren Organisation und Durchführung in aussagekräftigen Dokumenten überliefert ist, daß dieses Marburger Modell sogar sehr genau den gängigen Verfahrensweisen entsprach.

Die akute Nachfrage bedingte eine zeitweilige Spezialisierung der Gräberwerkstatt auf eine höfische Grabskulptur nach französischen Mustern. Was sie schuf, hatte im Reich anderen Voraussetzungen, Auffassungen und Möglichkeiten zu entsprechen. Die unkonventionelle Auslegung und eklektische Kombination französischer Themenkomplexe führte zu einem von westlichen Vorlagen in Form und Gehalt abweichenden Endresultat. Unter Adaptation lokaler Stilgepflogenheiten entstand eine Grabskulptur „à la mode française“, die weder an einen ausformulierten Kanon gebunden noch inhaltlich determiniert war, sondern von Fall zu Fall als adäquater Lösungsvorschlag den Intentionen des Auftraggebers entsprechend neu formuliert wurde. Jede Memorie ist das Ergebnis einer zweckbestimmten Auslegung des übernommenen Repertoires, die sich nur sinnvoll von einem funktionsgeschichtlichen Ansatz aus erschließen ließ. Dieser Ansatz beinhaltete zum einen, aus dem sozialen und historischen Kontext die Entstehungsmotive des Grabmals zu erhellen, zum anderen, den realen Kontext des Monuments im Hinblick auf seinen Aufstellungsort, seine Öffentlichkeit und sein Zielpublikum hin zu untersuchen. Diese außerkünstlerischen Faktoren nahmen einen elementaren Einfluß auf die bildliche Gestaltung des Grabmals. Sie bilden den Schlüssel zu der Kernfrage, welche Funktionen und Bedeutungen dem Memorialbild als bildlichem Medium zukamen. Die Relevanz dieses funktionsgeschichtlichen Ansatzes soll noch einmal retrospektiv im Hinblick auf die Entstehungsbedingungen der Memorien exemplifiziert werden.

Der unlösbarer Funktionszusammenhang zwischen dem Ort der Skulptur und ihrer Konzeption zeigt sich besonders instruktiv in Marburg. Das Memorialkonzept war als Auszeichnung der Familiengrablege gedacht, deren Inanspruchnahme durch die heilige Ahnin autorisiert wurde. Die Landgrafentumben wurden programmatisch dem Gruppenzwang unterworfen, um als kollektiver Zyklus die neu eingerichtete Familiengrablege als solche kenntlich zu machen. Typisierung, Stilisierung und Schematisierung wurden als Mittel für eine gemeinsame Lesbarkeit eingesetzt. Erst *la majestueuse monotonie des morts* verlieh dem umstrukturierten Funktionsbereich der Elisabethkirche den Status einer Begräbniskapelle, die durch skulpturale Programme und farbliche Fassungen weiter ausgeschmückt wurde. Die motivische Anpassung des neuen Grabzyklus an das architekturenspezifische Umfeld, insbesondere an die Lettnerarchitektur, diente der Verankerung des neuen Funktionsbereiches in die Gesamtanlage. Als Zyklus konzipiert sollten das Doppel- und Einzelgrabmal dem Bestattungsort sichtbaren Ausdruck einer Erbbegräbnisstätte verleihen, die auf die in der Nordkonche bestattete Familienheilige zurückging. Das Einzelgrabmal ergänzte in seiner eigentümlichen Version des Gehäuse-Typus die gemeinsame Lesbarkeit um einen sakral-politischen Fingerzeig auf die in der Ahnin legitimierte Inanspruchnahme der Erbbegräbnisstätte. Das Grabbild des betenden Ritters, welches indirekt auch Identifikationsmodell des Deutschen Ritterordens war, dokumentierte die sakral-politische Verbindung zwischen den „Grabinhabern“ und dem „Grabhüter“ und parallelisierte diesbezüglich zugleich die Autoritäten beider Instanzen. Wie der Deutsche Orden das sakrosankte Erbe der Landesheiligen in seine Verfügungsgewalt genommen hatte, so autorisierte die direkte Abstammung der Landgrafen von der Heiligen die Übernahme ihres landesherrlichen Erbes.

Die Entstehung der *terra Hassie* im thüringischen Erbfolgekrieg und ihre existenzielle Gefährdung, der rasche Aufstieg der Landesherrschaft zum Reichsfürstentum und die Konsolidierung ab den späten Zwanzigern bildeten den politischen Hintergrund, vor dem die Inbesitznahme der Familiengrablege zu sehen ist. Die Einrichtung eines dynastischen Grabzyklus *ad sanctam* war nicht nur der Demonstration herrschaftlicher Legitimation und genealogischer Kontinuität dienlich, sie trug auch zur Sakralisierung der Landesherrschaft bei. Das Querhaus als Einheit brachte die unlösbare Verknüpfung zwischen der Gründerin und ihren Nachfahren zum Ausdruck. Die zweifellos politisch-legitimierenden Effekte des Marburger Memorialprojekts waren jedoch an den primären Beweggrund gekoppelt, von dem heilsversprechenden Wirkungskreis der Heiligen zu profitieren. Die entschiedene Abkehr von den reinen Gedächtnissteinen der vorigen Generation zu den die Memoria fast schon usurpierend beanspruchenden Pleurantumben bezeugt, daß das Programm in erster Linie auf die Gebetshilfe der Ordensbrüder und der Besucher der Gnadenstätte abzielte.

In Bielefeld markierte das Erlöschen der Ravensberger Dynastie den Hintergrund, vor dem die Einrichtung des gegründeten Marienstifts als Memorialbau und die Errichtung der Familientumba zu sehen waren. Durch zahlreiche Altar- und Memorienstiftungen hatten die Familienmitglieder über zwei Generationen hinweg ein kollektives Memorialsystem der Gründerfamilie in ihrer fundierten Hauskirche institutionalisiert. Die Bielefelder Kanonikergemeinschaft fungierte als Vermittler und Verwalter des familiären Totengedenkens. Mindestens zehn mal wöchentlich wurde durch die *congregatio*

fürbittend für die Gründerfamilie gewirkt. Die Memorienmessen wurden auf dem Hochchor, wo die Grablege der Gründerfamilie im Zentrum eines nicht öffentlichen Geschehens situiert war, als Bestandteil des Chorgebetes täglich gefeiert. Die Auszeichnung der Sepultur durch ein repräsentatives Grabmal diente der Sichtbarmachung eines Funktionszusammenhangs der Stiftskirche: sie sollte als Grablege der Ravensberger in Erinnerung bleiben. Anders als in Marburg, wo ein eigens dem Totengedenken zugewiesenes Raumkompartiment das Wachstum des Grabzyklus erlaubte, mußte hier, im liturgischen Wirkungsbereich der Kanonikergemeinschaft, die Familiensepultur durch ein einziges Monument repräsentiert werden. Dies wurde durch die gemeinsame Darstellung von Vater, Mutter und Kind realisiert. Mit der Konzeption und Stilisierung der Grabfiguren als agnatische Kernfamilie sollte die Tumba als Gedenkmonument der Gründerfamilie die gemeinsame Grablege als Ort ihrer Memoria auszeichnen.

Die Errichtung der Familientumba fiel zeitgleich mit der Stiftung des Familienaltars zusammen. Beide Projekte vollendeten das Ravensberger Memorialsystem in St. Marien. Sie standen für das Anliegen des Auftraggebers, die institutionalisierte liturgische Memoria um das spontane Gebetsdenken zu komplettieren. Der Familienaltar erfüllte diese Funktion in dem öffentlichen Pfarrbereich der Stiftskirche. Als Ort und Medium des frommen Totengedächtnisses wurde dieser in dem Moment unentbehrlich, als die Grablege der Ravensberger mit der Errichtung des Lettners in den Dreißigern abgeschottet wurde und somit jede Möglichkeit einer sichtbaren Kommunikation zur Begräbnisstätte genommen war. Der Familienaltar war Stellvertretung der Grablege, nutzbar für jeden, dem der Besuch des Gründergrabes verwehrt blieb. Die Familientumba war Auszeichnung der Grablege, und sie war Kommunikationsträger. Ihre Funktion lag im Appell zur „ehrenamtlichen“ Memoria, die hinter der „Kulisse des Lettners“ von den Chor- und Kalandsherren außerhalb der zeitlich institutionalisierten Gedächtnisfeiern spontan geleistet werden sollte. Der wechselseitige Einfluß von Form und Funktion ist in Bielefeld höchst lehrreich. Wäre die Tumba im Hinblick auf das absehbare Erlöschen der Ravensberger Dynastie als Garant liturgischer Memoria errichtet worden, so wäre dem Gründerpaar den reichstypischen Konventionen entsprechend ein prächtiges Modell ihrer Stiftsgründung in die Hände gegeben worden, um die liturgische Einlösung des Gründungszwecks immerwährend einzufordern. Daß in erster Linie das „ehrenamtliche“ Fürbittgebet durch die Vergegenwärtigung der Gründerfamilie ausgelöst werden sollte, bezeugen die in dem Grabbild unterbreiteten Anregungen, Seelenheil zu spenden. Und diese wurden in ihrer niveaувollen Anwendung bezeichnenderweise auf die Praxis dieses gebetsfreudigen Zielpublikums abgestimmt.

Die Bergheim-Memorie in Münstereifel veranschaulicht sehr prägnant, daß die Kriterien des Publikumsverkehrs und des Öffentlichkeitsgrades einen erheblichen Einfluß auf die bildliche Gestaltung eines Grabmals nehmen. In dieser Hinsicht stellt sie ein für sich sprechendes Gegenbeispiel zu der „nicht öffentlichen“ Bielefelder Memorie dar. Den exponiert gelegenen Standort des Bergheim-Grabmals im Mittelschiff vor dem Kreuzaltar kennzeichnete ein hoher Öffentlichkeitsgrad und eine laufende Nutznießung durch ein Laienpublikum. Auf diesen konventsexternen Personenkreis, welcher anlässlich des Pfarrgottesdienstes oder aus privaten Andachtsbedürfnissen die Kirche

besuchte und ohne „Vorkenntnisse“ mit dem Bedachten konfrontiert wurde, war die Lesbarkeit der Memorie abgestimmt. Die Inschrift stiftete einleitend Identität. Sie lieferte in aller Kürze die wichtigsten memorialen Informationen, schloß mit der Bitte um das Seelenheil und stellte somit bereits eine Exposition des eigentlichen Bildthemas dar. Die Anweisung zur Gebetshilfe wurde auf die religiöse Praxis dieses Laienpublikums abgestimmt. Anstelle verschiedener Anregungen zur Seelenheilspende - wie in Bielefeld - wurde hier eine anschauliche und für jedermann praktizierbare Anleitung ins Bild gesetzt. Das populäre Rosenkranzgebet war für den Laien erstes Hilfsmittel zur Ausübung einer privaten Frömmigkeit. Die gezielte Steuerung der Rezeption auf die Handlung des Mariengebets bezeugt, daß die Memorie als monumentale Vorsorge für ein umfangreiches, frommes Totengedenken errichtet wurde. Öffentlichkeitswirksame Effekte, wie etwa die Wappenfolge und die Wertobjekte im Tumbenprogramm oder die Rüstungsdetails der Grabfigur, wurden hier als Mittel eingesetzt, um über den profanen und historischen Erinnerungswert des Verstorbenen das seelenheilspendende Mariengebet einzuwerben. Was die Memorie darüber hinaus leistete, so etwa ein Statement der Jülicher Hauspolitik zu geben oder womöglich den Stiftungszweck erinnernd einzufordern, war dem gegenüber Nebensache.

Das Grabmal des Gottfried von Bergheim fiel in die beginnende Blütezeit der Jülicher Geschichte. Als treuer und tatkräftiger Verfechter der Jülicher Interessenpolitik hatte der „letzte“ Bergheimer wesentlich das politische Kräftespiel am Niederrhein pro Jülich mitbestimmt. Mit seinem Tod fielen die Bergheimer Besitzungen endgültig an die Jülicher Hauptlinie, an seinen Bruder Markgraf Wilhelm zurück. Das Memorialkonzept des Jülicher Grafen ließ den historischen Erinnerungswert des letzten *dominus in bergheim* nicht in Vergessenheit geraten und beinhaltete zugleich eine dankende und nicht ganz uneigennütze Reminiszenz an die solidarische und erfolgreiche Politik. Mit dem Konzept eines öffentlichkeitswirksamen Grabdenkmals, das in seiner Lesbarkeit auf ein Laienpublikum abgestimmt war und die Rezeption in einem Fürbittgebet für den *dominus in bergheim* enden ließ, beglich der Jülicher Graf in frommer Memoria seine Dankesschuld.

Das Cappenberger Stifterdenkmal steht als Paradigma für die Wechselwirkung zwischen der Form, der Funktion und dem Ort eines Monuments. Indem das „Logo“ der Cappenberger Siegeldarstellungen als Bildthema aufgegriffen wurde, erfüllte das Stifterdenkmal eine den Konventssiegeln vergleichbare repräsentative und öffentliche Funktion, die sich mittels der senkrechten Aufstellung an der Südwand des Chores auch einem klosterexternen Betrachter erschloß. Als „volkssprachliche“ Version der Gründungsgeschichte veranschaulicht das Bild den Gründungsakt der Cappenberger Brüder als sich vollziehende Handlung. In dieser gegenwartsbezogenen Umsetzung liegt die Neuformulierung des traditionellen Bildthemas, die Abkehr von den Konventionen der zeitgenössischen Stiftermemorie. Als zusätzliches Bildwerk zum bestehenden Grabmal diente das Stifterdenkmal der öffentlichen Hervorhebung der auf dem Hochchor situierten Grablege. Die Funktion des Stifterdenkmals ließ sich nur aus dem klostergeschichtlichen Kontext erschließen. Die Auftragsvergabe wurde auf konkrete Ereignisse erteilt, und mit ihr wurden gezielte Interessen verfolgt. Als Anlass wurden die von außen an das Kloster herangetragenen Bedrängungen geltend gemacht, die eine Verletzung der durch die Gründer verbürgten Rechte darstellten. Als

bildlicher Beweis für die Rechtsgültigkeit der Gründung erhob das Denkmal den Anspruch auf die Unantastbarkeit der Institution, ihrer Besitzungen und Rechte. Es war also in dieser rechtssichernden Funktion tatsächlich ein den Chormauern aufgedrücktes, monumentales Siegel. Die mit der Errichtung verfolgten Interessen waren zweifellos auch wirtschaftlicher Natur. Ursprünglich asketischer Ort der *pauperes Christi* offenbarte sich Cappenberg im 14. Jahrhundert als Hort der *potentes* und als Versorgungsanstalt des niederen Adels. Als Spiegel der Adelsexklusivität, des materiellen Wohlstands und als Exempel für erwünschte Verhaltensmuster richtete sich das Stifterdenkmal an jenen potentiellen Personenkreis, der wohlhabend genug war, das Kloster wie einst die Gründer zu bereichern. Den Beweis für diese Bestimmung erbringt weniger die aussagekräftige Quellenbasis als vielmehr das Stifterdenkmal selbst. Denn für diese anwerbende Funktion wurde auf ein einfaches, aber effizientes Mittel zurückgegriffen: die Modifizierung des traditionellen Bildthemas in eine gegenwartsbezogene und expressive Darstellung. Indem das adelige Zielpublikum auf das Beispiel der Gründer verpflichtet wurde, konnten überdies die horrenden Aufnahmebedingungen in das Stift rechtfertigt werden. Die Errichtung des Stifterdenkmals reiht sich ferner in ein übergeordnetes Konzept ein, welches die Ästhetisierung und die bauliche Erneuerung der Klosteranlage betraf. Voraussetzung für diese Aktivitäten war eine gesättigte finanzielle Rücklage, die wiederum aus der ständischen und materiellen Exklusivität des Konvents resultierte. Das Stifterdenkmal ist in seiner rechtssichernden, anwerbenden und wirtschaftlichen Funktion zugleich ein prägnantes Zeugnis für die öffentliche Selbstdarstellung des Konvents durch seine Fundatoren.

Das Cappenberger Denkmal nimmt in seiner öffentlichen Funktion als Wahrzeichen des Konvents eine Sonderstellung innerhalb der Grabmalgruppe ein. In Marburg, Bielefeld und Münstereifel aber ließ sich der Sinngehalt der Memorien unter Berücksichtigung, daß der gewählte Bildträger für die Besetzung auch mit zusätzlichen Aussagen offen blieb, auf einen gemeinsamen Grundgedanken bringen. Die modifizierten Inhalte konstituierten in ihrer Gesamtheit eine monumentale Form von Vorsorge für liturgische und privat-spontane Memoria. Die Relevanz der mittelalterlichen Gebetshilfe basierte auf der solidaritätsstiftenden Auffassung, daß den Lebenden als letzte Instanz das Schicksal der Toten anvertraut war. Jedes einzelne Fürbittgebet, ob es in Großform der Liturgie oder in privater Andacht geleistet wurde, trug zum Seelenheil des Verstorbenen bei. Die Verwertbarkeit französischer Muster wurde bis zum äußersten ausgeschöpft, um diese Auffassung in folgerichtiger Konsequenz ins Bild zu setzen, um auf das optative Schicksal der Seele und auf die entsprechende Beihilfe hinzuweisen. Die Memorialbilder leisten die nachhaltige Aufforderung zur Gebetshilfe, und sie leisten konsequenterweise auch die Anweisung zum rechten Vollzug der Memoria. Dieser funktionsspezifische Sinngehalt ließ sich der liturgiegeschichtlichen Entwicklung des 14. Jahrhunderts zuweisen, die als Prozess der Klerikalisierung zu einer Trennung von Liturgie und Volksfrömmigkeit führte. Die Zunahme an paraliturgischen Handlungen und die damit einhergehende Individualisierung der Gebetsverrichtungen fanden Ausdruck in der durch optische Mittel erzielten Konkretisierung des Gebrauchs der Ausstattungsgegenstände. In diesem Kontext bezeugen die Memorien die Verlagerung

von der liturgisch-institutionalisierten zur spontan-privaten Memoria. Die Präzisierung des privaten Gebrauchs wurde hier erstmals konsequent auf die Gattung des Grabmals übertragen. Die erwünschte Mitwirkung des Betrachters wurde über optische Überredenskünste erzielt, und diese bezeichnen trotz grundverschiedener Funktionen den Konsens zu Cappenberg: Sie entfalten sich in der kommunikationstragenden Inszenierung, in der gezielten Steuerung und in der Theatralisierung des schaubaren Zeremoniells. Auf der Ebene des Stils wurden diese optischen Mittel fein justiert.

„Hamanns Rittergrabmäler“ sind Schlüsselwerke der mittelalterlichen Sepulkralkunst. Als solche wurden sie früh erkannt, vielfach gewürdigt und in ihrer Schlüsselfunktion unterschiedlich bewertet. Diese liegt weder darin, eine der großen stilgeschichtlichen Strömungen des 14. Jahrhunderts konstituiert zu haben, noch darin, das aktive Nachwirken der Kölner Dombauhütte zu bezeugen. Die Bedeutung der fünf Monumente läßt sich auch nicht auf ihren kollektiven Status als Musterbeispiel für den französischen Einfluß in der Grabplastik der Reichsgebiete reduzieren. Der einzigartige Stellenwert der Grabmalgruppe besteht in der Bandbreite ihrer Aussagewerte und Funktionszusammenhänge. Die Memorien sind in ihrer originären Bestimmung als personengebundene Denkmäler zugleich aussagekräftige Quellen für den sie umfassenden historischen Gesamtzusammenhang. In der liturgiegeschichtlichen Entwicklung des 14. Jahrhunderts bezeugen sie die im Grabbild zum Ausdruck kommende Verlagerung von liturgischen zu paraliturgischen Handlungen in Kirchenräumen. Auf soziokultureller Ebene bekunden die Memorien den hohen Vorbildcharakter der kapetingischen Hofkunst und das in der Anleihe französischer Identifikationsmodelle stimulierte Grundbedürfnis des westdeutschen Adels nach einer die soziale Stellung repräsentierenden Kunstsprache. Als Spiegel der Auftraggeberkontakte und der transparenten Werkstattmechanik gibt die Werkgruppe den Blick frei auf die naturgemäß nur schwer eruierbaren soziologischen Umstände der mittelalterlichen Auftragskunst. Sie bezeugt die Existenz von Grabspezialisten in den westdeutschen Regionen des 14. Jahrhunderts, die aufgrund ihrer renommierten Leistung von Hof zu Hof weiterempfohlen wurden. In ihrem originären Denkmalwert als personengebundene Memorialbilder sind „Hamanns Rittergrabmäler“ Bausteine für die funktionsgeschichtliche Erforschung mittelalterlicher Grabdenkmäler. Das Cappenberger Denkmal ist Paradigma für die Verlagerung von kultischen zu wirtschaftlichen Funktionen posthum errichteter Fundatorenbilder, während die Grabmäler in Marburg, Bielefeld und Münstereifel Schlüsselwerke für die Relevanz der spontan-privaten Memoria sind.

V. Quellen und Literatur

1. Verzeichnis der Siglen und Abkürzungen

Abb.	Abbildung
AfD	Archiv für Diplomatie
AA SS	Acta Sanctorum, hrsg. v. J. Bollandus, Antwerpen 1643 ff.
AHVN	Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein
Bd.	Band
Bde.	Bände
BDLG	Blätter für deutsche Landesgeschichte
BUB	Urkundenbuch der Stadt und des Stifts Bielefeld
DA	Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters
f.	folio
FMASt	Frühmittelalterliche Studien
GBA	Gazette des Beaux-Arts
Hg.	Herausgeber
hrsg.v.	herausgegeben von
Jb.	Jahrbuch
JBHVR	Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg
Jh., Jhs.	Jahrhundert, Jahrhunderts
KDBI	Kölner Domblatt
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von M. Buchberger, Freiburg i. Br. 1959-1965
MGH	Monumenta Germaniae Historica
MG SS	MGH SS
	Monumenta Germaniae Historica Scriptorum
MIÖG	Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung
MMS	Münstersche Mittelalter-Schriften
Ndr.	Neudruck
N.F.	Neufassung
Pf.A.	Pfarrarchiv
RDK	Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte
RhVjBl	Rheinische Viertelsjahrbücher
RR	Ravensberger Regesten
St.A.	Staatsarchiv
Std.A.	Stadtarchiv
UB	Urkundenbuch
VuF	Vorträge und Forschungen
WRJb	Wallraf-Richartz- Jahrbuch
WUB	Westfälisches Urkundenbuch
ZK	Zeitschrift für Kunstgeschichte
ZGORh	Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins
ZRG	Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte
ZWLG	Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte

2. Gedruckte Quellen

- Appendix zur *Vita St. Elisabethae* des Dietrich Apolda, in: P. Lambecii: *Commentariorum de augustissima bibliotheca Caesarea Vindobonensi*. Bd. II, Wien 1669, 878-886. Weitere Fassung in: Johann Friedrich Conrad Retter: *Hessische Nachrichten, darinnen allerhand zur Historie und Litteratur von Hessen und der Nachbarschaft, 2. Sammlung*. Frankfurt 1739, 32 ff.
- Chronica S. Petri Erfordensis Moderna*, hrsg. v. Oswald Holder-Egger, in: MGH SS 30, 1, Hannover 1896, 410.
- Dehaisnes, Chanoine: *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, Bd.1*. Lille 1886.
- Die Regesten der Erzbischöfe von Köln im Mittelalter. 1332-1349. (Walram von Jülich)*, bearb. v. Wilhelm Janssen. (= Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde Bd. 5) Köln/Bonn 1973.
- Die Urkunden des Archivs der Pfarrkirche St. Chrysanthus und Daria in Münstereifel*, bearb. v. Guido Rotthoff. (= Veröffentlichungen des Vereins der Geschichts- und Heimatfreunde des Kreises Euskirchen) Euskirchen 1959.
- Dilich, Wilhelm: *Hessische Chronica. Zusammengetragen und verfertigt durch Wilhelm Scheffern genandt Dilich*. Cassel 1605.
- Hessisches Urkundenbuch. 1. Abteilung Bd. 1: Urkundenbuch der Deutschordens-Ballei Hessen 1207-1299*, bearb. v. A. Wyss. Leipzig 1879.
- Hessisches Urkundenbuch. 1. Abteilung Bd. 2: Urkundenbuch der Deutschordens-Ballei Hessen 1300-1359*, bearb. v. A. Wyss. Leipzig 1884.
- Hessisches Urkundenbuch. 1. Abteilung Bd. 3: Urkundenbuch der Deutschordens-Ballei Hessen 1360-1399*, bearb. v. A. Wyss. Leipzig 1899.
- Jan van Heelu: Die Schlacht von Worringen*. Nach der Übersetzung von Frans W. Hellegers, hrsg. v. Werner Schäfke, in: *Freiheit* 1988, 105-153.
- Lachmann, Hans-Peter: *Deutschordensbriefe aus dem frühen 14. Jahrhundert*. In: *AfD* 23, 1977, 383-404.
- Lange, Friedrich: *Protokoll über die zum Zwecke der Fundamentirung und Neuaufstellung der Hochgräber im südlichen Querhause der Elisabethkirche zu Marburg unternommenen Ausgrabung und Maurerarbeiten. 1854 Juli 17 - Aug. 10*. In: *Küch* 1903, 215-225.
- Ravensberger Regesten von 785-1346*, bearb. v. Gustav Engel. (= 7. Sonderveröffentlichung des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg, 2 Bde., Bd. 1) Bielefeld/Dortmund/Münster 1985.
- Regesten der Landgrafen von Hessen. 2 Bde., Bd. 1: 1247-1328*, bearb. v. Otto Grotfend/ Felix Rosenfeld. (= Veröffentlichungen der historischen Kommission für Hessen und Waldeck.) Marburg 1929.
- Regesten der Landgrafen von Hessen. 2 Bde. Bd. 2: Regesten der landgräflichen Kopyare*, bearb. v. Karl E. Demandt. Marburg 1990.
- Repertorien des hessischen Staatsarchivs Marburg, Bestand 106, Deutsch-Orden, a. Ballei Hessen, Rubr. 1-4.*, bearb. v. Hermann Langkabel. Marburg 1989.
- Urkundenbuch der Abtei Steinfeld*, bearb. v. I. Joester. (= Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde 60) Köln/Bonn 1976.
- Urkundenbuch der Stadt und des Stifts Bielefeld*, bearb. v. B. Vollmer. Bielefeld/Leipzig 1937.
- Urkunden und Regesten zur Geschichte der Rheinlande aus dem Vatikanischen Archiv 2*, bearb. v. Heinrich V. Sauerland. Bonn 1903.
- Vita Godefridi comitis Cappenbergensis*, hrsg. v. Johann Gamans, in: Johannes Bollandus: *AA SS I, Jan. I*, Antwerpen 1643, 834-860.

- Vita Godefridi comitis Cappenbergensis* (obiit 1127), hrsg. v. Philipp Jaffé, in: MGH SS 12, Hannover 1856, 513-530.
- Westfälisches Urkundenbuch. Bd. 1: Regesta historiae Westfaliae accedit Codex diplomaticus* (bis 1125), bearb. v. Heinrich August Erhard, 1851.
- Westfälisches Urkundenbuch. Bd. 2: Codex diplomaticus* (bis 1200), bearb. v. Heinrich August Erhard, 1851.
- Westfälisches Urkundenbuch. Bd. 3: Bisthum Münster von 1201-1300*, bearb. v. R. Wilmans, 1871.
- Westfälisches Urkundenbuch. Bd. 4: Bisthum Paderborn von 1201-1300*, bearb. v. H. Finke, 1874-1894.
- Westfälisches Urkundenbuch. Bd. 5: Papsturkunden Westfalens, 1. Teil bis 1304*, bearb. v. H. Finke, 1888.
- Westfälisches Urkundenbuch. Bd. 7: Kölnisches Westfalen von 1200-1300*, bearb. v. St.A. Münster, 1908.
- Westfälisches Urkundenbuch. Bd. 8: Die Urkunden des Bistums Münster von 1301-1325*, bearb. v. R. Krumbholtz, 1913.
- Westfälisches Urkundenbuch. Bd. 9: Die Urkunden des Bistums Paderborn von 1301-1325*, bearb. v. J. Prinz, 1972, 1976, 1982.

3. Unveröffentlichte Quellen / Archivalien

- Aleman, Wolf Ernst: *Collectanea Ravensbergensia*, 10 Bde., 1691-1730, Std.A. und Landesgeschichtl. Bibliothek Bielefeld.
- Annales Capenbergenses Joannis Stattmanni*, 1689, Mscr. 17 des Altertumsvereins Münster, Depositum im St.A. Münster.
- Denkmalpflegerisches Gutachten zum Provinziallandtag, 1911, im Pf.A. Münstereifel.
- Hesse, H.: *Arbeitsbericht über die Restaurierung im Westfälischen Landesamt für Bodendenkmalpflege in Münster*, 1969.
- Stadtman, Johannes: *Synopticus elenchus, hoc est brevis Catalogus praepositorum Capenbergensium, una cum inserta variarum historiarum enarratione*, 1622, Ms. d. Abtei Gerleve bei Coesfeld.
- St.A. Münster: F.52 N.6., Domänenregistratur - Cappenberg Dep. 596 u. 738.
- St.A. Münster: St. Marien Memorienliste, Akten Nr. 175.

4. Literatur

- Adhémar, Jean: *Les tombeaux de la collection Gaignières dessins d'archéologie du XVIIe siècle*. In: GBA, Tome LXXXIV, 1974, 1-192.
- Altenberend, Johannes: *Das Kollegiatstift St. Marien vor der Auflösung. Eine Dokumentation*. In: Ders./ Reinhard Vogelsang/ Joachim Wibbing (Hg.): *St. Marien in Bielefeld 1293-1993. Geschichte und Kunst des Stifts und der Neustädter Kirche*. Bielefeld 1993, 165-196.
- Althoff, Gerd: *Beobachtungen zum liudolfingisch-ottonischen Gedenkwesen*. In: Karl Schmid/ Joachim Wollasch (Hg.): *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens*. (= MMS 48) München 1984, 649-665.
- Althoff, Gerd: *Anlässe zur schriftlichen Fixierung adligen Selbstverständnisses*. In: *Staufer - Welfen - Zähringer. Ihr Selbstverständnis und seine Ausdrucksformen*. (= ZGORh 134 = NF 95) 1986, 34-46.
- Andermahr, Heinz: *Die Grafen von Jülich als Herren von Bergheim (1234-1335)*. (= Veröffentlichung des Jülicher Geschichtsvereins 8) Jülich 1986.

- Andermahr, Heinz: *Graf Gerhard VII. von Jülich (1297-1328)*. (= Schriften zur Rheinischen Geschichte 8) Bonn 1988.
- Andermahr, Heinz: *Geschichte der Stadt Bergheim/Erft. Von den Anfängen bis zum 1. Weltkrieg*. (= Veröffentlichungen der Joseph-Kuhl-Gesellschaft zur Geschichte der Stadt Jülich und des Jülicher Landes) Jülich 1993.
- Andernach, Norbert: *Entwicklung der Grafschaft Berg*. In: Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg. Kat., Kleve 1984, 63-74.
- Angenendt, Arnold: *Missa specialis. Zugleich ein Beitrag zur Entstehung der Privatmessen*. In: FMASt 17, 1983, 153-221.
- Angenendt, Arnold: *Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten- Memoria*. In: Karl Schmid/ Joachim Wollasch (Hg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens. (= MMS 48) München 1984, 89-199.
- Apphun, Horst: *Beobachtungen und Versuche zum Bildnis Kaiser Friedrichs I. Barbarossa*. In: Aachener Kunstblätter 44, 1973, 129-192.
- Apphun, Horst: *Stiftskirche Cappenberg*. (= Große Baudenkmäler, Heft 297) München/Berlin (1984) 1989.
- Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. München 1982.
- Arndt, Hella/ Kroos, Renate: *Zur Ikonographie der Johannesschüssel*. In: Aachener Kunstblätter 38, 1969, 243-328.
- Arnold, Udo: *Elisabeth und Georg als Pfarrpatrone im Deutschordensland Preußen. Zum Selbstverständnis des Deutschen Ordens*. In: Ders./ Heinz Liebing (Hg.): Elisabeth, der Deutsche Orden und ihre Kirche. Festschrift zur 700jährigen Wiederkehr der Weihe der Elisabethkirche Marburg 1983. Marburg 1983, 163-185.
- Backes, Matthias: *Hessen*. (= Dehio-Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler) München/Berlin 1966, 556-565.
- Backmund, Norbert: *Geschichte des Prämonstratenserordens*. Grafenau 1986.
- Bader, Walter: *Die Benediktinerabtei Brauweiler bei Köln*. Berlin 1937.
- Bandmann, Günter: *Besprechung des Buches von Grundmann 1959*. In: Historische Zeitschrift 192, 1961, 122-127.
- Baron, Françoise: *Un artiste du XIVe siècle: Jean Pépin de Huy. Problèmes d'attribution*. In: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1960, 89-94.
- Baron, Françoise: *Le maître-autel de l'abbaye de Maubuisson au XIVe siècle*. In: Fondation Eugène Piot. Monuments et memoires 57, 1971, 129-151.
- Baron, Françoise: *Le gisant de Jean de Bourgogne, fils de Mahaut d'Artois, oeuvre de Jean Pépin de Huy*. In: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1985, 161-163.
- Bauch, Kurt: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*. Berlin/New York 1976.
- Beeh, Wolfgang: *Die Muttergottes von Münstereifel*. In: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege XXIII, 1960, 167-178.
- Beeh, Wolfgang: *Die Muttergottes des ehemaligen Augustinerchorherrenstiftes Schiffenberg*. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 1/2, 1961/62, 17 ff.
- Beenken, Hermann: *Bildwerke Westfalens*. Bonn 1923.
- Beenken, Hermann: *Konsequenzen und Aufgaben der Stilanalyse*. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 18, 1924, 417-437.
- Beenken, Hermann: *Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben*. Leipzig 1927.
- Bergmann, Ulrike/ Lauer, Rolf: *Die Domplastik und die Kölner Skulptur*. In: Verschwundenes Inventarium. Der Skulpturenfund im Kölner Domchor. Kat., Köln 1984, 37-55.

- Bergmann, Ulrike: *Prior omnibus autor. An höchster Stelle aber steht der Stifter*. In: Ornamenta Ecclesia. Kunst und Künstler der Romanik. Kat. 1, Köln 1985, 117-148.
- Bergmann, Ulrike: *Das Chorgestühl des Kölner Domes*. 2 Bde., Neuss 1987.
- Bergmann, Ulrike: *Kölner Bildschnitzerwerkstätten vom 11. bis zum ausgehenden 14. Jahrhundert. Zum Forschungsstand*. In: Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400). Kat., Köln 1989, 19-63.
- Bergmann, Ulrike: *Die Kölner Erzbischofstumba in der ehemaligen Zisterzienserabteikirche Altenberg*. In: KDBI 55, 1990, 141-167.
- Bewerunge, Norbert: *Ilbenstadt*. (= Große Baudenkmäler, Heft 266) München/Berlin 1977.
- Bewerunge, Norbert: *Der Ordenseintritt des Grafen Gottfried von Cappenberg*. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 33, 1981, 63-81.
- Bezold, Gustav von: *Zwei Grabdenkmäler aus der Frühzeit des 14. Jahrhunderts in St. Elisabeth zu Marburg*. In: Mitteilungen aus dem germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1911, 11-18.
- Bickell, Ludwig: *Zur Erinnerung an die Elisabethkirche zu Marburg und zur sechsten Säcularfeier ihrer Einweihung*. Marburg 1883.
- Bierschenk, M.: *Glasmalereien der Elisabethkirche in Marburg. Die figürlichen Fenster um 1240*. Berlin 1991.
- Bloch, Peter: *Kölner Skulpturen des 14. Jahrhunderts*. In: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, N.F., Heft 16, Oktober 1967 bis Mai 1968, 15.
- Bloch, Peter: *Das Bild des Menschen im Mittelalter. Herrscherbild, Grabbild, Stifterbild*. In: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Kat. zur Jubiläumsausstellung der Preußischen Museen Berlin 1830-1980. Berlin 1980, 107-120.
- Bode, Wilhelm: *Geschichte der deutschen Plastik*. (= Geschichte der deutschen Kunst II) Berlin 1885.
- Böhm, Gabriele: *Mittelalterliche figürliche Grabmäler in Westfalen von den Anfängen bis 1400*. Münster/Hamburg 1993.
- Boockmann, Hartmut: *Einführung in die Geschichte des Mittelalters*. München 1978.
- Boockmann, Hartmut: *Der Deutsche Orden: Zwölf Kapitel aus seiner Geschichte*. München 1981. 1981/1
- Boockmann, Hartmut: *Die Anfänge des Deutschen Ordens in Marburg und die frühe Ordensgeschichte*. In: Sankt Elisabeth. Fürstin, Dienerin, Heilige. Kat., Marburg/Sigmaringen 1981. 1981/2
- Borger, Hugo/ Sölter, Walter: *Die Ausgrabungen in der Stiftskirche St. Chrysanthus und Daria zu Münstereifel in den Jahren 1963-1964*. In: Beiträge zur Archäologie des Mittelalters. Köln/Graz 1968, 241-257.
- Borger, Hugo (Hg.): *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*. Kat. 2, Köln 1980.
- Borgwardt, Ernst: *Die Typen des mittelalterlichen Grabmals in Deutschland*. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1939.
- Braasch-Schwersmann, Ursula: *Das Deutschordenshaus Marburg. Wirtschaft und Verwaltung einer spätmittelalterlichen Grundherrschaft*. (= Untersuchungen und Materialien zur Verfassungs- und Landesgeschichte) Marburg 1989.
- Brachert, A. und T.: *Eine Holzfigur aus dem 13. Jahrhundert*. In: Westfalen 41, 1963, 335 ff.
- Braet, Hermann/ Verbeke, Werner (Hg.): *Death in the Middle Ages*. (= Mediaevalia Lovaniensia 1,9) Louvain 1983.

- Brauksiepe, Bernd/ Neugebauer, Anton: *Klosterlandschaft Eifel. Historische Klöster und Stifte zwischen Aachen und Bonn, Koblenz und Trier*. Regensburg 1994.
- Braun, Joseph: *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient: Nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*. Freiburg i. Br. 1907.
- Bräutigam, Günther: *Die Darstellung des Verstorbenen in der figürlichen Grabplastik Frankens und Schwabens vom Ende des 13. Jahrhunderts bis um 1430*. Diss. phil. Berlin 1953.
- Briem, Werner: *Die Grafen und Herzöge von Jülich und ihre Burg Nideggen*. In: Heimatjahrbuch Kreis Düren. (= Eifelverein) Düren 1970, 44-58.
- Brockhusen, Hans-Joachim von: *Eine religiös-politische Demonstration am Grabe der heiligen Elisabeth beim Deutschen Orden zu Marburg im Jahre 1326*. In: Studien zur Geschichte des Preußenlandes. Festschrift für Erich Keyser zu seinem 70. Geburtstag. Marburg 1963, 42-46.
- Brockhusen, Hans-Joachim von: *Wallfahrt zu Elisabeth und Fürstentreffen in Marburg*. In: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983. Kat. 7, Marburg 1983, 13-16.
- Brunner, Horst: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters im Überblick*. Stuttgart 1997.
- Bücking, Wilhelm: *Das Innere der Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg vor ihrer Restauration*. Marburg 1884.
- Bumke, Joachim: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. München (1986) 1997.
- Burtscheid, Josef: *Stifterbildnisse der Herzöge Jülich-Kleve-Berg*. In: Heimatjahrbuch Kreis Düren. (= Eifelverein) Düren 1965, 40-47.
- Busen, Hermann: *Die Klosterkirche Kappenberg und die Baukunst der Prämonstratenser*. Diss. phil. Stuttgart 1941.
- Bushart, Magdalena: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*. München 1990.
- Busse, Hans-Berthold: *Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft bei Riegl, Wölfflin und Dvorák*. Mittenwald 1981.
- Ciensi, Tadeusz: *La sculpture tombale d'Henri IV., duc de Silésie et de Cracovie par rapport à l'art tombal occidental contemporain. IIIe partie*. In: Roczniki Sztuki Slaskiej VII. Wroclaw 1970, 7-35.
- Deckers, H.L.: *Die geschichtliche Bedeutung der Prämonstratenser mit besonderer Berücksichtigung ihrer mittelalterlichen Niederlassungen im Rheinland*. In: *Analecta Praemonstratensia* 36 und 37, 1960, 247-286; 1961, 31-74, 243-261.
- Dehio, Georg: *Geschichte der deutschen Kunst*. Berlin/Leipzig 1919-1926.
- Deicher, Susanne: *Produktionsanalyse und Stilkritik, Versuch einer Neubewertung der kunsthistorischen Methode Wilhelm Vöges*. In: *Kritische Berichte* 19, 1991, 65-83.
- Demandt, Karl E.: *Geschichte des Landes Hessen*. Kassel 1972. 1972/1
- Demandt, Karl E.: *Verfremdung und Wiederkehr der heiligen Elisabeth*. In: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 22, 1972, 112-161. 1972/2
- Demandt, Karl E.: *Marburg als Residenzstadt*. In: Erhart Dettmering/ Rudolf Grenz (Hg.): *Marburger Geschichte. Rückblick auf die Stadtgeschichte in Einzelbeiträgen*. Marburg 1980, 1-10.
- Demmler, Theodor: *Jesus und Johannes*. In: *Kunst und Künstler* 19, 1921, 203-210.
- Dettmering, Erhart/ Grenz, Rudolf (Hg.): *Marburger Geschichte. Rückblick auf die Stadtgeschichte in Einzelbeiträgen*. Marburg 1980.
- Dilly, Heinrich: *Deutsche Kunsthistoriker: 1933-1945*. München/Berlin 1988.
- Dilly, Heinrich (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990.

- Dilly, Heinrich: *Emile Mâle 1862-1954*. In: Ders. (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, 133-148.
- Dittmann, Lorenz: *Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte*. In: Ders. (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*. Stuttgart 1985, 51-88.
- Dölling, Regine/ Elenz, Reinhold: *Das Stiftergrabmal in Maria Laach*. (= Denkmalspflege in Rheinland-Pfalz, Forschungsberichte 1) Worms 1990.
- Dvorák, Max: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*. München/Berlin 1918.
- Dvorák, Max: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Hrsg. von Karl M. Swoboda u.a., München 1924.
- Ehlers, Joachim: *Adlige Stifte und persönliche Konversion. Zur Sozialgeschichte früher Prämonstratenserkonvente*. In: *Geschichte und Verfassungsgefüge*. Frankfurter Festgabe für W. Schlesinger. (= Frankfurter Historische Abhandlungen 5) Wiesbaden 1973, 32-55.
- Ehlers-Kisseler, Ingrid: *Die Anfänge der Prämonstratenser im Erzbistum Köln*. Köln 1997.
- Eichler, Hans: *Die mittelalterliche Ausstattung des Hochaltars im Kölner Dom*. In: *WRJb II/III*, 1933/34, 95-99.
- Elm, Kaspar (Hg.): *Norbert von Xanten. Adliger - Ordensstifter - Kirchenfürst*. Köln 1984.
- Engel, Gustav: *Die Stadtgründung im Bielefelde und das münsterische Stadtrecht*. (= 5. Sonderveröffentlichung des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg e.V. Bielefeld) Bielefeld 1952.
- Erlande-Brandenburg, Alain: *Le Roi est mort. Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*. Paris 1975.
- Erlande-Brandenburg, Alain: *L'Eglise abbatiale de Saint-Denis, II*. Paris 1976.
- Erlande-Brandenburg, Alain: *Triumph der Gotik 1260-1380*. München 1988.
- Fahne, Anton: *Geschichte der kölnischen, jülich-schen und bergischen Geschlechter in Stammtafeln, Wappen, Siegeln und Urkunden*. 2 Bde., Köln/Bonn 1848-1853, Ndr. Osnabrück 1965.
- Fahne, Anton: *Geschichte der westfälischen Geschlechter*. Ndr. Osnabrück 1966.
- Faulenbach, Bernd: *Ideologie des deutschen Weges. Die deutsche Geschichte in der Historiographie zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*. München 1980.
- Felten, Franz J.: *Norbert von Xanten. Vom Wanderprediger zum Kirchenfürsten*. In: Kaspar Elm (Hg.): *Norbert von Xanten. Adliger - Ordensstifter - Kirchenfürst*. Köln 1984, 69-158.
- Feulner, Adolf/ Müller, Theodor: *Geschichte der deutschen Plastik*. München 1953.
- Fillitz, Hermann: *Der Cappenberger Barbarossakopf*. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst III*, Bd. 14, 1963, 39-50.
- Firmenich, Heinz: *Münstereifel*. (= Rheinische Kunststätten, Heft 12) Euskirchen 1974.
- Fischel, Lilli: *Mittelrheinische Plastik des 14. Jahrhunderts*. München 1923.
- Fischer, Friedhelm W.: *Gedanken zur Theoriebildung über Stil und Stilpluralismus*. In: Werner Hager/ Norbert Knopp (Hg.): *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*. München 1977, 33-48.
- Focillon, Henri: *Art d'Occident*. Paris 1947.
- Fowler, Angus/ Klein, Ulrich: *Der Dachstuhl der Elisabethkirche - Ergebnisse der dendrochronologischen Datierung*. In: *700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983*. Kat. 1, Marburg 1983, 163-176.
- Forsyth, William H.: *Mediaeval Statues of the Virgin in Lorraine related in Type to the Saint-Dié-Virgin*. In: *Metropolitan Museum Studies V*, 2, 1936, 235-258.

- Franzius, Walther: *Das mittelalterliche Grabmal in Frankreich. Die Grabmalstypen im 12. und 13. Jahrhundert. Ihre Entstehung und Bedeutung.* Tübingen 1955.
- Frase, M.: *Die Translation der heiligen Elisabeth am 1. Mai 1236: Überlegungen zur Teilnehmerzahl des Festes und zur Problematik des Ölwunders.* In: Udo Arnold/ Heinz Liebing (Hg.): *Elisabeth, der Deutsche Orden und ihre Kirche.* Festschrift zur 700jährigen Wiederkehr der Weihe der Elisabeth- kirche Marburg 1983. Marburg 1983, 39-51.
- Frey, Dagobert: *Die Entwicklung nationaler Stile in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes.* In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 16, 1930, 1-74. Ndr. Darmstadt 1970.
- Freyhan, Robert: *Die Illustration zum Casseler Willehalm-Codex: Ein Beispiel englischen Einflusses in der rheinischen Malerei des XIV. Jahrhunderts.* Marburg 1927.
- Fricke, W.: *Geschichte der Stadt Bielefeld und der Grafschaft Ravensberg.* Bielefeld 1887, Ndr. Osnabrück 1975.
- Fritz, Rolf: *Die Grabplatte des heiligen Gottfried von Cappenberg.* In: *Westfalen* 27, 1948, 221-223.
- Fritz, Rolf: *Die Ikonographie des heiligen Gottfried von Cappenberg.* In: *Westfälische Zeitschrift* 111, 1961, 1-20.
- Gädecke, Nora: *Zeugnisse bildlicher Darstellung der Nachkommenschaft Heinrichs I. (= Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 22)* Berlin/New York 1992.
- Gärtner, Hannelore: *Patriotismus und Gotikrezeption in der deutschen Frühromantik.* In: Peter Betthausen (Hg.): *Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800.* Dresden 1981, 34-52.
- Gamber, Ortwin: *Die Bewaffnung der Stauferzeit.* In: *Die Zeit der Staufer.* Kat. III, Stuttgart 1977, 113-118.
- Geese, Uwe: *Die Reliquien der Elisabeth von Thüringen im Interesse des Ketzerpredigers Konrad von Marburg.* In: Karl Clausberg/ Dieter Kimpel/ Hans-Joachim Kunst/ Robert Suckale (Hg.): *Bauwerk und Bildwerk im Mittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte.* Gießen 1981, 127-140.
- Geese, Uwe: *Die Elisabethreliquien in der Wallfahrtskirche.* In: *700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983.* Kat. 1, Marburg 1983, 15-18. 1983/1
- Geese, Uwe: *Die hl. Elisabeth im Kräftefeld zweier konkurrierender Mächte.* In: *700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983.* Kat. 1, Marburg 1983, 55-67. 1983/2
- Geese, Uwe: *Reliquienverehrung und Herrschaftsvermittlung. Die mediale Beschaffenheit der Reliquien im frühen Elisabethkult.* Darmstadt/Marburg 1984.
- Geimar, Maria: *Münstereifel.* (= Rheinische Kunststätten II. - Die Eifel) Düsseldorf 1939.
- Geis, Walter: *Die Neun Guten Helden, der Kaiser und die Privilegien.* In: Ders./ Ulrich Krings (Hg.): *Köln: Das gotische Rathaus und seine historische Umgebung.* Köln 2000, 387-413.
- Gerstenberg, Kurt: *Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter.* (München 1914) Ndr. Darmstadt 1969.
- Gerwing, Manfred: *Cappenberg unter Tage. Zur Bedeutung Cappenberg im Mittelalter.* (= Programme – Analysen – Tatbestände. Eine Schriftenreihe des Kreises Unna, Bd. 10) Köln (1989) 1990.
- Gierlich, Ernst: *Die Grabstätten der rheinischen Bischöfe vor 1200.* (= Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte 65) Mainz 1990.
- Gmelin, Hans Georg: *Die Neustädter Marienkirche zu Bielefeld.* (= Große Bau- denkmäler, Heft 282) München/Berlin 1974.

- Görich, Willi: *Burg, Alt- und Neustadt Marburg an der Lahn im 12. und 13. Jahrhundert*. In: Erhart Dettmering/ Rudolf Grenz (Hg.): *Marburger Geschichte. Rückblick auf die Stadtgeschichte in Einzelbeiträgen*. Marburg 1980, 117-119.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Von deutscher Baukunst (1772)*. In: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 12. München 1981, 7-15.
- Gross, Werner: *Die Hochgotik im deutschen Kirchenbau. Der Stilwandel um das Jahr 1250*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft VII*, 1933, 290-346.
- Großmann, Dieter: *Die Elisabethkirche zu Marburg/Lahn*. Marburg 1980. 1980/1.
- Großmann, Dieter: *Bau- und Kunstgeschichte der Stadt Marburg - ein Überblick*. In: Erhart Dettmering/ Rudolf Grenz: *Marburger Geschichte. Rückblick auf die Stadtgeschichte in Einzelbeiträgen*. Marburg 1980, 777-782. 1980/2
- Grundmann, Herbert: *Der Cappenberger Barbarossakopf und die Anfänge des Stiftes Cappenberg*. (= *Münsterische Forschungen* 12) Köln/Graz 1959.
- Grundmann, Herbert: *Der hl. Theodor oder Gottfried von Cappenberg im Domparadis zu Münster*. In: *Westfalen* 37, 1959, 160-173.
- Grundmann, Herbert: *Gottfried von Cappenberg*. In: *Ausgewählte Aufsätze I*. (= *Schriften der MGH* 25,1) Stuttgart 1976, 169-180.
- Gugat, Werner: *Verfassung und Verwaltung in Amt und Stadt Münstereifel. Von ihren Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Bonn 1969.
- Gundlach, Franz: *Die hessischen Zentralbehörden von 1247 bis 1604*. Bd. 1. (= *Veröffentlichungen der historischen Kommission für Hessen und Waldeck*) Marburg 1931.
- Gurjewitsch, Aaron J.: *Die Darstellung von Persönlichkeit und Zeit in der mittelalterlichen Kunst (in Verbindung mit der Auffassung vom Tode und der jenseitigen Welt)*. In: Franzius Möbius/ Ernst Schubert (Hg.): *Architektur des Mittelalters - Funktion und Gestalt*. Weimar 1983, 87-104.
- Hager, Werner/ Knopp, Norbert (Hg.): *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*. München 1977.
- Halbertsma, Marlite: *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*. (Groningen 1985) Worms 1992.
- Hamann, Richard: *Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft*. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 9, 1919, 64-78, 103-114, 141-154.
- Hamann, Richard: *Die Bonner Pietà. Festschrift für Paul Clemen*. Bonn 1926.
- Hamann, Richard: *Die Elisabethkirche in Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. Die Plastik*. Bd. 2, Marburg 1929.
- Hamann, Richard: *Geschichte der Kunst*. 2 Bde. *Von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*. Bd. 2, Berlin 1932. *Von der Vorgeschichte bis zur Spätantike*. Bd. 1, München 1952.
- Hauk, Karl: *Geblütsheiligkeit*. In: *Liber Floridus: Mittelalterliche Studien*. Paul Lehmann zum 65. Geburtstag gewidmet. St. Ottilien 1950, 187-240.
- Hauk, Karl: *Haus- und sippengebundene Literatur mittelalterlicher Adelsgeschlechter*. In: *MIÖG* 62, 1954, 121-145.
- Haussherr, Reiner: *Kunstgeographie. Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten*. In: *RhVjBl* 34, 1970, 158-171.
- Haussherr, Reiner: *Der Kölner Domchor und seine Ausstattung. Bericht über ein Colloquium in Köln, 2.-3. November 1978*. In: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege* 32, Heft 7, 1979, 229-238.
- Heimbucher, Max: *Die Orden und Congregationen der katholischen Kirche*. Paderborn 1933.

- Heinemeyer, Walter: *Die Heilige Elisabeth in Hessen*. In: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983. Kat. 4, Marburg 1983, 13-92.
- Heinemeyer, Walter: *Zum Werden des Landes Hessen. 12.-16. Jahrhundert*. Marburg 1985.
- Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*. 2. Aufl., Düsseldorf/Köln 1972.
- Heldmann, Karl: *Geschichte der Deutschordens-Ballei Hessen nebst Beiträgen zur Geschichte der ländlichen Rechtsverhältnisse in den Deutschordens-Kommenden Marburg und Schiffenberg*. In: Zeitschrift für hessische Geschichte und Landeskunde 30, 1895, 1-192.
- Helten, Leonard: *Der Grundriß der Elisabethkirche in Marburg*. In: Hessische Heimat 35, 1985, 175-182.
- Henckmann, Wolfhart: *Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft*. In: Lorenz Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*. Stuttgart 1985, 273-334.
- Hermund, Jost: *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft*. Stuttgart 1971.
- Hertel, G.: *Das Leben des heiligen Norbert Erzbischofs von Magdeburg nebst der Lebensbeschreibung des Grafen Gottfried von Kappenberg und Auszügen aus verwandten Quellen*. Nach der Ausgabe der MGH SS. Leipzig (1895) 1941.
- Heyden, Gerhard: *Walram von Jülich. Erzbischof von Köln. Reichs- und Territorialpolitik*. Köln 1963.
- Heydenreich, L.H.: *Besprechung des kunsthistorischen Kongresses in Stockholm*. In: ZK 2, 1933, 410-414.
- Hilger, Hans Peter: *Die Denkmäler des Rheinlandes. Kreis Kleve 4*. Düsseldorf 1967.
- Hilger, Hans Peter: *Grabdenkmäler der Häuser Jülich, Kleve, Berg, Mark und Ravensberg*. In: Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich - Kleve - Berg. Kat., Kleve 1984, 181-208.
- Hilger, Hans Peter: *Zwei Grabtumben der Grafen von Ravensberg in der Neustädter Marienkirche zu Bielefeld*. In: Johannes Altenberend/ Reinhard Vogelsang/ Joachim Wibbing (Hg.): *St. Marien in Bielefeld 1293-1993. Geschichte und Kunst des Stifts und der Neustädter Kirche*. Bielefeld 1993, 223-248.
- Hilka, Alfons: *Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach*. 2 Bde., Bonn 1933 und 1937.
- Hinz, B.: *Das Ehepaarbildnis - seine Geschichte vom 15.-17. Jahrhundert*. Münster 1969.
- Höfer, J./ K. Rahner (Bearb.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Bd. 8, Freiburg i. Br. 1963.
- Hoeps, Rainer: *Der Cappenberger Barbarosakopf*. In: Das Münster am Hellweg 31. Münster 1978, 29-65.
- Hoffmann, Annelies: *Studien zur Plastik in Lothringen im 14. Jahrhundert*. München 1954.
- Hoffmann, Konrad: *Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild*. (= Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft 9) Düsseldorf 1968.
- Hohn, Heinrich: *Nürnberger gotische Plastik*. Nürnberg 1922.
- Holder-Egger, Oswald: *Studien zu Thüringischen Geschichtsquellen 2*. In: Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichte 20, 1895, 623.
- Holladay, Joan Adrian: *The Tombs of the hessian landgraves in the church of St. Elisabeth at Marburg*. Brown University Diss. phil. 1982.
- Holladay, Joan Adrian: *Die Elisabethkirche als Begräbnisstätte. Anfänge*. In: Udo Arnold/ Heinz Liebing (Hg.): *Elisabeth, der deutsche Orden und ihre Kirche. Festschrift zur 700jährigen Wiederkehr der Weihe der Elisabethkirche*. Marburg 1983, 323-338.

- Hootz, Reinhardt (Hg.): *Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bilderhandbuch. Westfalen.* München/Berlin 1972.
- Horstkötter, Ludger: *Der heilige Norbert und die Prämonstratenser. Die kirchliche Erneuerung im 12. Jahrhundert und in der heutigen Zeit.* Duisburg/Hamborn (1973) 1978.
- Horstkötter, Ludger: *Rezension der Arbeit von Rainer Hoeps. Der Cappenberger Barbarossakopf.* In: *Analecta Praemonstratensia* 54, 1978, 240-243.
- Horstkötter, Ludger: *Die Prämonstratenser in Westfalen.* In: Géza Jászai (Hg.): *Monastisches Westfalen. Klöster und Stifte 800-1800. Kat.,* Münster 1982, 75-85.
- Horstkötter, Ludger: *Die Prämonstratenser und ihre Klöster am Niederrhein und in Westfalen.* In: Kaspar Elm (Hg.): *Norbert von Xanten. Adliger - Ordensstifter - Kirchenfürst.* Köln 1984, 247-267.
- Howe, H.: *Gottfried von Cappenberg.* Köln 1987.
- Huber, Augustinus K.: *Die Prämonstratenser.* Schönau 1961.
- Hüsing, Augustin: *Der hl. Gottfried, Graf von Cappenberg, Prämonstratenser-Mönch, und das Kloster Cappenberg.* Münster 1882.
- Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden.* München 1924.
- Hurtig, Judith W.: *The armored Gisant before 1400.* New York/London 1979.
- Huyskens, Albert: *Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen.* Marburg 1908.
- Janssen, Wilhelm: *Walram von Jülich (1304-1349).* In: Bernhard Poll (Hg.): *Rheinische Lebensbilder* Bd. 4. Düsseldorf 1970, 37-56.
- Janssen, Wilhelm: *Wilhelm von Jülich (um 1299-1361).* In: Bernhard Poll (Hg.): *Rheinische Lebensbilder* Bd. 6. Köln 1975, 29-54.
- Jantzen, Hans: *Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel. Mit einem Nachwort von Willibald Sauerländer.* Köln 1997.
- Jordan, Theodor: *Geschichte der Neustädter Kirche, nach den Urkunden und mündlichen Quellen zusammengestellt.* In: JBHVR 4, 1882, 1-48. Ndr.: *Eine Festgabe zur Wiedereinweihung und der Kirche 1903.* Bielefeld 1903.
- Jungmann, J.A.: *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe.* Freiburg 1952.
- Justi, Karl: *Das Marburger Schloß. Baugeschichte einer deutschen Burg.* (= Veröffentlichungen der historischen Kommission für Hessen und Waldeck 21) Marburg 1942.
- Kahsnitz, Rainer: *Das Stiftergrab in Maria Laach.* In: Ders. (Hg.): *Die Gründer von Laach und Sayn. Kat.,* Nürnberg 1992, 88-197.
- Kampschulte, H.: *Westfälische Kirchenpatrozinien.* Paderborn 1867.
- Karpa, Oskar: *Zur Chronologie der kölnischen Plastik im 14. Jahrhundert.* In: WRJb II/III, 1933/34, 55-87.
- Karpa, Oskar: *Das Marburger Einzel- und Doppelgrab. Historische Grundlegung ihrer Zuschreibung.* In: WRJb II/III, 1933/34, 88-94.
- Katalog der Ausstellung *Gotische Kunst in Bielefeld 1250-1500.* Bielefeld 1964.
- Katalog der Ausstellung *Les Pleurants dans l'Art du moyen Age en Europe.* Dijon 1971. Hrsg. v. Pierre Quarré.
- Katalog der Ausstellung *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400.* Bd. 1: Katalog, Köln 1972. Bd. 2: Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs, Köln 1973.
- Katalog der Ausstellung *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur.* Bd. 1-4: Katalog, Stuttgart 1977. Bd. 5: Supplement: Vorträge und Forschungen, Stuttgart 1979.

- Katalog der Ausstellung *Ornamenta Ecclesia. Kunst und Künstler der Romanik*. 3 Bde., Köln 1985. Hrsg. v. Anton Legner.
- Katalog der Ausstellung *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*. Paris 1981.
- Katalog der Ausstellung *Sankt Elisabeth. Fürstin - Dienerin - Heilige*. Marburg 1981, Sigmaringen 1981. Hrsg. v. der Philipps-Universität Marburg in Verbindung mit dem Hessischen Landesamt für geschichtliche Landeskunde.
- Katalog der Ausstellung *Monastisches Westfalen. Klöster und Stifte 800-1800*. Münster 1982. Hrsg. v. Géza Jászai.
- Katalog der Ausstellung *700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983*. Kat. 1: *Die Elisabethkirche - Architektur in der Geschichte*. Kat. 2: *Die heilige Elisabeth in der Kunst - Abbild, Vorbild, Wunschbild*. Kat. 3: *Elisabeth aus der Sicht junger Künstler*. Kat. 4: *Die heilige Elisabeth in Hessen*. Kat. 5: *Der Deutsche Orden in Hessen*. Kat. 6: *Das Hospital im späten Mittelalter*. Kat. 7: *St. Elisabeth - Kult, Kirche, Konfession*. Kat. E: *Die Elisabethkirche - Ein Wegweiser zum Verstehen*. Marburg 1983.
- Katalog der Ausstellung *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich - Kleve - Berg*. Kleve 1984.
- Katalog der Ausstellung *Verschwundenes Inventarium. Der Skulpturenfund im Kölner Domchor*. Köln 1984. Hrsg. v. Anton Legner.
- Katalog der Ausstellung *Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*. Köln 1989. Hrsg. von Anton Legner.
- Katalog der Ausstellung *Reliquien-Verehrung und Verklärung, Skizzen und Noten zur Thematik und Katalog zur Ausstellung der Kölner Sammlung Louis Peters im Schnütgen-Museum Köln*. Köln 1990. Hrsg. v. Arnold Angenendt/ Anton Legner.
- Katalog der Ausstellung *800 Jahre Deutscher Orden*. Nürnberg 1990. Hrsg. v. G. Bott/ Udo Arnold.
- Katalog der Ausstellung *Hessen und Thüringen - Von den Anfängen bis zur Reformation*. Marburg 1992. Hrsg. v. Peter Moraw/ Walter Heinemeyer.
- Katalog der Ausstellung *Die Gründer von Laach und Sayn. Fürstenbildnisse des 13. Jahrhunderts*. Nürnberg 1992. Hrsg. v. Rainer Kahsnitz mit Beiträgen von Walter Haas, Peter Klein, Birgit Meyer und Eike Oellermann.
- Katzfey, Jakob: *Geschichte der Stadt Münstereifel und der nachbarlichen Ortschaften*. Bd. 1, Köln 1854.
- Keller, Harald: *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*. In: Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 3, 1939, 227-356.
- Kemp, Wolfgang: *Alois Riegl 1858-1905*. In: Heinrich Dilly (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, 37-60.
- Kettering, Maria: *Die Territorialpolitik des Kölner Erzbischofs Konrad von Hochstaden 1238-1261*. In: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins 26, 1951, 1-84.
- Klapheck, Richard: *Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze*. Berlin 1930.
- Klein, Bruno: *Beginn und Ausformung der gotischen Architektur in Frankreich und seinen Nachbarländern*. In: Rolf Toman (Hg.): *Die Kunst der Gotik. Architektur - Skulptur - Malerei*. Köln 1998, 28-115.
- Kniffler, Gisela: *Die Grabdenkmäler der Mainzer Erzbischöfe vom 13. bis zum frühen 16. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte, zur Plastik und zur Ornamentik*. Köln 1978.
- Körner, Hans: *Grundbegriffe der Kunstgeschichte. Heinrich Wölfflins Münchener Vorträge im Wintersemester 1914/15*. In: Kritische Berichte 16, 1988, 65-74.
- Körner, Hans: *Grabmonumente des Mittelalters*. Darmstadt 1997.
- Köstler, Andreas: *Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche. Zur Ästhetisierung des Kultraums im Mittelalter*. Berlin 1995.

- Kohl, Wilhelm: *Beobachtungen an der älteren Memorialüberlieferung des Domstifts St. Paulus zu Münster*. In: Gerd Althoff, Dieter Geuenich, Otto G. Oexle und Joachim Wollasch (Hg.): *Person und Gemeinschaft im Mittelalter*. Karl Schmid zum 65. Geburtstag. Sigmaringen 1988, 405-415.
- Koof, Peter: *Die Entstehung der altjülichen Städte*. Bonn 1926.
- Kraus, Thomas R.: *Die Grafschaft Jülich von den Anfängen bis zum Jahre 1356*. In: *Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich - Kleve - Berg*. Kat., Kleve 1984, 41-51.
- Kraus, Thomas R.: *Beziehungen der Grafen von Jülich zu den Herzögen von Brabant und den Königen von Frankreich von der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert*. In: Günter Bers (Hg.): *Neue Beiträge zur Jülicher Geschichte III*, Bd. 2. Jülich 1992, 63-75.
- Krönig, W.: *Ein Vesperbild im Schnütgen-Museum zu Köln mit einem Exkurs über die Bedeutung der Rosetten*. In: *WRJb XXXI*, 1969, 19 ff.
- Krohmer, Hartmut: *Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen*. In: *Aachener Kunstblätter* 40, 1971, 40-153.
- Kroos, Renate: *Grabbräuche - Grabbilder*. In: Karl Schmid/ Joachim Wollasch (Hg.): *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens*. (= MMS 48) München 1984, 285-353.
- Kroos, Renate: *Vom Umgang mit Reliquien*. In: *Ornamenta Ecclesia*, Kat. 3, Köln 1985, 25-49.
- Küch, Friedrich: *Die Landgrafengräber in der Elisabethkirche zu Marburg. Ein Beitrag zur hessischen Kunstgeschichte*. In: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde* 36, N.F. 26, 1903, 145-225.
- Küch, Friedrich: *Der Lettner in der Elisabethkirche zu Marburg*. In: *Mitteilungen an die Mitglieder des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde*, 1907/1908, 68-70.
- Küch, Friedrich: *Die Klagefiguren an den Grabmälern des Marburger Lettnermeisters*. In: *Hessen-Kunst XVI*, 1922, 26-37.
- Küch, Friedrich: *Der Schatz der Elisabethkirche zu Marburg*. In: *Hessenland* 43, 1932, 2-10.
- Kuhnen, Cornelius: *Zur Überprüfung der Echtheit knöcherner Reliquien des Gottfried von Cappenberg*. Bochum/Cappenberg 1996.
- Kunst, Hans-Joachim: *Die Dreikonchenanlage und das Hallenlanghaus der Elisabethkirche zu Marburg*. In: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 18, 1968, 131-145.
- Kunst, Hans-Joachim: *Zur Ideologie der deutschen Hallenkirchen als Einheitsraum*. In: *Architectura*, Zeitschrift für die Geschichte der Baukunst I, 1971, 38-53.
- Kutter, Paul: *Die Grabmäler der Werkstatt des Domhochaltarmeisters in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts*. In: *WRJb V*, 1928, 13-26.
- Lachmann, Hans-Peter: *Die Anfänge des Deutschen Ordens*. In: *700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983*. Kat. 5, Marburg 1983, 9-19. 1983/1
- Lachmann, Hans-Peter: *Die Anfänge des Deutschen Hauses zu Marburg*. In: *700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983*. Kat. 5, Marburg 1983, 21-41. 1983/2
- Lachmann, Hans-Peter: *Der Deutsche Orden und die Landgrafschaft Hessen*. In: *700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983*. Kat. 5, Marburg 1983, 83-105. 1983/3
- Ladner, Gerhart: *The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and early Fourteenth Centuries*. Didascaliae. Studies in Honor of Anselm M. Albareda. New York 1961, 245-275.
- Lamey, A.: *Diplomatische Geschichte der alten Grafen von Ravensberg*. Mannheim 1979.

- Landau, G.: *Einige Erklärungen über den Teilungsstreit des Landgrafen von Hessen mit seinen Söhnen*. In: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 1, Kassel 1837, 33-42.
- Landau, G.: *Die figürlichen Grabmäler in der Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg*. In: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 5, Kassel 1850, 184-195.
- Landau, Peter: *Ius Patronus. Studien zur Entwicklung des Patronats im Dekretalenrecht und der Kanonistik des 12. und 13. Jahrhunderts*. (= Forschungen zur kirchlichen Rechtsgeschichte und zum Kirchenrecht 12) Köln/Wien 1975.
- Lange, Friedrich: *Die Kirche der hl. Elisabeth zu Marburg. Beschreibung derselben und Plan zu ihrer Wiederherstellung*. Fulda 1849.
- Langkabel, Hermann: *Die Ballei Hessen als Ordensgemeinschaft*. In: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983. Kat. 5, Marburg 1983, 43-61. 1983/1
- Langkabel, Hermann: *Die Ballei Hessen und der Gesamtorden*. In: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983. Kat. 5, Marburg 1983, 63-72. 1983/2
- Langkabel, Hermann: *Die wirtschaftlichen Verhältnisse der Ballei Hessen*. In: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983. Kat. 5, Marburg 1983, 73-81. 1983/3
- Landeskonservator von Westfalen-Lippe: *Einzelberichte zur Denkmalpflege 1962-66*. In: Westfalen 46, Münster 1968.
- Larsson, Lars O.: *Nationalstil und Nationalsozialismus in der Kunstgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre*. In: Lorenz Dittmann (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930. Stuttgart 1985, 169-184.
- Ledebur, L. von: *Minden-Ravensberg. Denkmäler der Geschichte, der Kunst und des Altertums*. Nach der im Jahre 1825 verfaßten Handschrift, hrsg. v. G.H. Griese. Bünde 1934.
- Legner, Anton (Hg.): *Marmor- und Steinskulptur des 14. Jahrhunderts*. In: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. Kat. 1, Köln 1972, 371-386.
- Legner, Anton: *Anmerkungen zu einer Chronologie der gotischen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet*. In: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. Kat. 2, Köln 1973, 445-457.
- Legner, Anton: *Die Grabfigur des Erzbischofs Konrad von Hochstaden*. In: Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hans Swarzenski. Berlin 1973, 261-290.
- Legner, Anton: *Rheinische Kunst und das Kölner Schnütgen-Museum*. Köln 1991.
- Lehmann, Edgar: *Nachruf auf Richard Hamann von Edgar Lehmann*. In: Richard Hamann in memoriam. (= Schriften zur Kunstgeschichte) Berlin 1963, 7-17.
- Leppin, Eberhard: *Die Elisabethkirche in Marburg. Ein Wegweiser zum Verstehen*. Marburg 1983.
- Löffler, Klemens: *Die westfälischen Bischöfe im Investiturstreit und in den Sachsenkriegen unter Heinrich IV. und Heinrich V.* (= Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung N.F. 2) Münster 1903.
- Löhr, Wolfgang: *Kanonikerstift Münstereifel. Von den Anfängen der Stiftskirche bis zum Jahr 1550*. Euskirchen 1969.
- Luckhardt, J.: *Grabdenkmäler in Zisterzienserkirchen. Eine Studie zu den Werken in Marienfeld, Gravenhorst und Fröndenberg*. In: Géza Jászai (Hg.): Monastisches Westfalen. Klöster und Stifte 800-1800. Kat., Münster 1982, 459 ff.
- Ludorff, A.: *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Lüdinghausen*. (= Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen) Münster 1893.
- Lübke, Wilhelm: *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen*. Leipzig 1853.
- Lübke, Wilhelm: *Grundriß der Kunstgeschichte*. Stuttgart 1860.
- Lübke, Wilhelm: *Geschichte der Plastik*. Leipzig (1863) 1880.
- Lüthgen, Eugen: *Niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance*. Straßburg 1917.

- Lüthgen, Eugen: *Gotische Plastik in den Rheinlanden*. Bonn 1921.
- Lützel, Heinrich: *Die Deutung der Gotik bei den Romantikern*. In: WRJb II, 1925, 9-33.
- Mâle, Emile: *Studien über die deutsche Kunst*. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft IX, 1916, 387-403, 429-447; X, 1917, 127-173.
- Mâle, Emile: *Studien über die deutsche Kunst*. Hrsg. von Otto Grautoff. Leipzig 1917.
- Meier, Burckhard: *Drei Kapitel Dortmunder Plastik*. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft VI, 1913, 62-75.
- Meier, Johannes (Hg.): *Clarholtensis Ecclesia. Forschungen zur Geschichte der Prämonstratenser in Clarholz und Lette (1133-1903). Zur 850-Jahr-Feier der Stiftsgründung*. (= Studien und Quellen zur westfälischen Geschichte Bd. 21) Paderborn 1983.
- Meier, Nikolaus: *Heinrich Wölfflin 1864-1945*. In: Heinrich Dilly (Hg.): *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, 63-81.
- Melville, Gert: *Vorfahren und Vorgänger. Spätmittelalterliche Genealogien als dynastische Legitimation zur Herrschaft*. In: Peter-Johannes Schuler (Hg.): *Die Familie als sozialer und historischer Verband. Untersuchungen zum Spätmittelalter und zur frühen Neuzeit*. Sigmaringen 1987, 203-311.
- Mende, Uwe: *Die Türzieher des Mittelalters. Bronzegeräte des Mittelalters*. Bd. 2, Berlin 1981.
- Menzel, Alfred: *Die Renovierung und Neugestaltung der Neustädter Marienkirche in den Jahren 1840/41 - Aspekte zum Werdegang*. In: Johannes Altenberend/ Reinhard Vogelsang/ Joachim Wibbing (Hg.): *St. Marien in Bielefeld 1293-1993. Geschichte und Kunst des Stifts und der Neustädter Kirche*. Bielefeld 1993, 197-212.
- Meyer, Erich: *Bildnis und Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas*. (= Der Kunstbrief Nr. 27) Berlin 1946.
- Meyer, Gisela: *Graf Wilhelm V. von Jülich (Markgraf und Herzog) 1328-1361*. Bonn 1968.
- Meyer, Otto: *Die Klostergründung in Bayern und ihre Quellen vornehmlich im Hochmittelalter*. In: ZRG 51, 1931, 123-201.
- Meyer-Barkhausen, Werner: *Die Elisabethkirche in Marburg*. Marburg 1925.
- Meyer-Barkhausen, Werner: *Zum Grundrißproblem der Marburger Elisabethkirche*. In: Hessenland 41, 1930, 367-371.
- Meyer-Barkhausen, Werner: *Gotische Wandmalereien in der Elisabethkirche und in der Schloßkapelle zu Marburg*. In: Jahrbuch der Denkmalpflege im Regierungsbezirk Kassel 2, 1936, 67-89.
- Michalowski, Roman: *Il culto dei santi fondatori nei monasteri tedeschi*. In: *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, a cura di Sofia Boesch Gajano und Lucia Sebastiani. (= Collana di studi storici 1) L'Aquila 1984, 107-140.
- Michler, Jürgen: *Die Langhaushalle der Marburger Elisabethkirche*. In: ZK 32, 1969, 104-132.
- Michler, Jürgen: *Marburg und Köln - Wechselseitige Beziehungen in der Baukunst des 13. Jahrhunderts*. In: Hessische Heimat 22, 1972, 73-88.
- Michler, Jürgen: *Studien zur Marburger Schloßkapelle*. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XIX, 1974, 33-84.
- Michler, Jürgen: *Die Elisabethkirche zu Marburg als Schöpfungsbau der deutschen Gotik*. In: Hessische Heimat N.F. 27, 1977, 95-104.
- Michler, Jürgen: *Zur Farbfassung der Marburger Schloßkapelle*. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 36, 1978, 37-52.
- Michler, Jürgen: *Die Elisabethkirche zu Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigkeit*. Marburg 1984.

- Moraw, Peter: *1292 und die Folgen. Dynastie und Territorium im hessischen und deutschen Spätmittelalter*. In: BDLG 129, 1993, 41-63.
- Mosel, Manfred W.: *Die Anfänge des plastischen Figurengrabmals in Deutschland. Untersuchung zu den Problemen der Entstehung und Deutung im 12. Jahrhundert*. Diss. phil. Würzburg 1970.
- Müller, L.: *Die Fürstengräber in der St. Elisabethkirche zu Marburg zur Zeit der letzten Restauration*. In: Oberhessische Zeitung vom 19.2., 26.2., 12.3., 18.3., und 19.3.1905.
- Neiske, Franz: *Vision und Totengedenken*. In: FMASt 20, 1986, 137-185.
- Neumüllers-Klauser, Renate: *Maulbronner Stifterdenkmäler*. In: ZWLG 37, 1978, 27-45.
- Niemeyer, Gerlinde: *Die Vitae Godefridi Cappenbergensis*. In: DA 23, 1967, 405-467.
- Nordhoff, J.B.: *Hohenstaufen-Kleinodien des Klosters Cappenberg. Zugleich ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte*. In: Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands mit besonderer Berücksichtigung der Rheinlande und Westfalens Jg. 4, Trier 1878, 344-360.
- Nußbaum, Norbert: *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*. 2. Aufl., Darmstadt 1994.
- Oexle, Otto Gerhard: *Memoria und Memorialüberlieferung im frühen Mittelalter*. In: FMASt 10, 1967, 70-95.
- Oexle, Otto Gerhard: *Die Gegenwart der Toten*. In: Hermann Braet/ Werner Verbeke (Hg.): *Death in the Middle Ages*. (= *Mediaevalia Lovaniensia* 1, 9) Louvain 1983, 19-77.
- Oexle, Otto Gerhard: *Memoria und Memorialbild*. In: Karl Schmid/ Joachim Wollasch (Hg.): *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens*. (= *MMS* 48) München 1984, 384-440.
- Oexle, Otto Gerhard: *Mahl und Spende im mittelalterlichen Totenkult*. In: FMASt 18, 1984, 401-420.
- Oexle, Otto Gerhard: *Die Gegenwart der Lebenden und der Toten. Gedanken über Memoria*. In: Karl Schmid (Hg.): *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*. (= Schriftenreihe der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg) München-Zürich 1985, 74-89.
- Oexle, Otto Gerhard: *Adliges Selbstverständnis und seine Verknüpfung mit dem liturgischen Gedenken - das Beispiel der Welfen*. In: *Staufer - Welfen - Zähringer. Ihr Selbstverständnis und seine Ausdrucksformen*. (= ZGORh 134 = NF 95) 1986, 47-75.
- Oexle, Otto Gerhard: *Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur*. In: Joachim Heinzle (Hg.): *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt/Leipzig 1994, 297-323.
- Oidtman, Ernst von: *Schutz den Grabsteinen!*. In: AHVN 58, 1894, 176-182.
- Pächt, Otto: *Methodisches zur kunsthistorischen Plastik*. In: *Ausgewählte Schriften*. München 1977, 187-300.
- Palm, Rainer: *Das Maßwerk am Chorgestühl des Kölner Domes*. In: KDBI 41, 1976, 57-83.
- Panofsky, Erwin: *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*. Köln 1964.
- Patze, Hans: *Adel und Stifterchronik. Frühformen territorialer Geschichtsschreibung im hochmittelalterlichen Reich*. In: BDLG 100, 1964, 8-81 und 101, 1965, 67-128.
- Patze, Hans: *Klostergründung und Klosterchronik*. In: BDLG 113, 1977, 89-121.
- Petersohn, Jürgen: *Die Ludowinger. Selbstverständnis und Memoria eines hochmittelalterlichen Reichsfürstengeschlechts*. In: BDLG 129, 1993, 1-41.
- Petit, François: *La Spiritualité des Prémontrés aux XIIe et XIIIe siècles*. (= *Etudes de théologie et d'histoire de la spiritualité* 10) Paris 1947.

- Petry, Manfred: *Die ältesten Urkunden und die frühe Geschichte des Prämonstratenserstiftes Cappenberg in Westfalen (1122-1200)*. (= AfD 18) Köln/Wien 1972, 143-289.
- Petry, Manfred: *Die ältesten Urkunden und die frühe Geschichte des Prämonstratenserstiftes Cappenberg in Westfalen (1122-1200). Zweiter Teil: Studien zur Geschichte Cappenbergs im 12. Jahrhundert*. (= AfD 19) Köln/Wien 1973, 29-150.
- Philippi, F.: *Die Cappenberger Porträtbüste Kaiser Friedrichs I.* In: Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde 44 (= Westfälische Zeitschrift) 1886, 150-161.
- Pieper, Paul: *Kunstgeographie. Versuch einer Grundlegung*. (= Neue deutsche Forschungen, Abt. Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte 1) Berlin 1936.
- Pinder, Wilhelm: *Mittelalterliche Plastik Würzburgs. Ein Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*. Würzburg 1911 und Leipzig 1924.
- Pinder, Wilhelm: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Berlin-Neubabelsberg 1914-1928.
- Pinder, Wilhelm: *Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts*. München 1925.
- Pinder, Wilhelm: *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. (Berlin 1926) München 1961.
- Pinder, Wilhelm: *Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Plastik*. Bd. 1, Leipzig 1935.
- Pinder, Wilhelm: *Sonderleistungen der deutschen Kunst*. Berlin 1942.
- Plönnis, A.: *Die Geschichte des Stiftes Münstereifel*. Bonn 1891.
- Plönnis, A.: *Die Stiftskirche in Münstereifel*. In: Zeitschrift für christliche Kunst II, 1889, 48.
- Pochat, Götz: *Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte*. In: Lorenz Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*. Stuttgart 1985, 129-167.
- Podro, Michael: *The Critical Historians of Art*. New Haven/London 1982.
- Pradel, Pierre: *Les tombeaux de Charles V*. In: Bulletin monumental 109, 1951, 273-296.
- Preuß, Heike: *Politische Heiraten in Jülich - Kleve - Berg*. In: Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich - Kleve - Berg. Kat., Kleve 1984, 132-146.
- Prinz, J.: *Westfalen und Köln vor 1180*. In: P. Berghaus/ S. Kessemeier (Hg.): *Köln - Westfalen 1180-1980, Landesgeschichte zwischen Rhein und Weser*. Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Kat., Köln 1981, 31 ff.
- Pütz, Ursula: *Vom Schicksal "zäher, alter Seebären". Zur Geschichte der Lettnerreliefs und ihrem neuen und alten architektonischen Zusammenhang*. In: Johannes Altenberend/ Reinhard Vogelsang/ Joachim Wibbing (Hg.): *St. Marien in Bielefeld 1293-1993. Geschichte und Kunst des Stifts und der Neustädter Kirche*. Bielefeld 1993, 249-290.
- Ramackers, Johannes: *Adelige Prämonstratenserstifte in Westfalen und am Niederrhein*. In: *Analecta Praemonstratensia* 5, 1929, 200-238, 320-343 und 6, 1930, 281-332.
- Reinle, Adolf: *Das Schaffhauser Stiftergrab als Denkmal romanischer Plastik*. In: *Unsere Kunstdenkmäler XXII*, 1971, 7-15.
- Reitzenstein, Alexander Freiherr von: *Der Ritter im Heergewäte. Bemerkungen über einige Grabsteine der Hochgotik*. In: *Festschrift für Theodor Müller. Studien zur Geschichte der europäischen Plastik*. München 1965, 73-91.
- Renn, Heinz: *Geschichte der Eifel bis 1888. Das Hoch- und Spätmittelalter: 900-1500*. In: *Die Eifel. Zum 100jährigen Jubiläum des Eifelvereins*. Düren 1988, 51-87.

- Rensing, Theodor: *Der Kappenberg Barbarossa-Kopf*. In: Westfalen 32, 1954, 165-183.
- Richard, J.-M.: *Le tombeau de Robert l'Enfant aux Cordeliers de Paris*. In: Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France 6, 1879, 290-304.
- Richard Hamann in memoriam. Mit zwei nachgelassenen Aufsätzen und einer Bibliographie der Werke Richard Hamann.* (= Schriften zur Kunstgeschichte) Berlin 1963.
- Riegl, Alois: *Spätromische Kunstindustrie*. 1901. Hrsg. v. Emil Reisch. Wien 1927. Reprographischer Nachdruck Darmstadt 1973.
- Ritz, Gisliind: *Der Rosenkranz*. In: 500 Jahre Rosenkranz 1475-1975. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben. Kat., Köln 1975, 51-102.
- Rode, Herbert: *Plastik des Kölner Domes in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts*. In: Anton Legner (Hg.): Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. Kat. 2, Köln 1973, 429-445.
- Rode, Herbert: *Zur Grablege und zum Grabmal des Kölner Erzbischofs Konrad von Hochstaden*. In: KDBI 44/45, 1979/80, 203-233.
- Saal, Friedrich Wilhelm: *Die Prämonstratenser in Westfalen*. In: Johannes Meier (Hg.): Clarholtensis Ecclesia: Forschungen zur Geschichte der Prämonstratenser in Clarholz und Lette (1133-1803). Zur 850-Jahr-Feier der Stiftsgründung. Paderborn 1983, 19-34.
- Sauer, Christine: *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100-1350*. (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 109) Göttingen 1993.
- Sauerländer, Max: *Deutsche Plastik des Mittelalters*. Düsseldorf/Leipzig 1909.
- Sauerländer, Willibald: *Gotische Skulptur in Frankreich 1170-1270*. München 1970.
- Sauerländer, Willibald: *Die kunstgeschichtliche Stellung der Figurenportale des 13. Jahrhunderts in Westfalen*. In: Westfalen 49, 1971, 1 ff.
- Sauerländer, Willibald/ Wollasch, Joachim: *Stiftergedenken und Stifterfiguren in Naumburg*. In: Karl Schmid/ Joachim Wollasch (Hg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens. (= MMS 48) München 1984, 354-383.
- Sauerländer, Willibald: *Hans Jantzen als Deuter des gotischen Kirchenraumes*. In: Hans Jantzen: Die Gotik des Abendlandes. Idee und Wandel. Köln 1997, 210-218.
- Schaefer, Carl: *Inventarium über die in und an der St. Elisabeth-Kirche zu Marburg erhaltenen Kunstwerke und Denkmäler. Aufgestellt im Januar 1873*. In: Ders. (Hg.): Von deutscher Kunst. Gesammelte Aufsätze. Berlin 1910, 87-118.
- Schaum-Benedum, Christa: *Die figürlichen Grabsteine des 14. und 15. Jahrhunderts in Hessen*. Bonn 1969.
- Schenkluhn, Wolfgang/ Peter van Stipelen: *Architektur als Zitat. Die Trierer Liebfrauenkirche in Marburg*. In: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg 1283-1983. Die Elisabethkirche - Architektur in der Geschichte. Kat.1, Marburg 1983, 19-53.
- Scherr, J.H.: *Einige geschichtliche Erinnerungen der Neustädter Gemeinde zu Bielefeld; bei der Wiedereinweihung ihrer Kirche u. dreihundertjährigen Gedächtnisfeier der Einführung der Reformation in den beiden evangelischen Stadtgemeinden am 31. Oktober 1841*. Bielefeld 1841.
- Schlegel, Friedrich: *Grundzüge der gothischen Baukunst, auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und ein Theil von Frankreich. In dem Jahre 1804 bis 1805*. In: Friedrich Schlegels sämtliche Werke. Sechster Band. Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Wien 1823, 269-270.

- Schmarsow, August: *Gundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhang dargestellt*. Leipzig/Berlin 1905.
- Schmid, Alois: *Die Herrschergräber in St. Emmeran zu Regensburg*. In: DA 32, 1976, 333-369.
- Schmid, Alois: *Die Fundationes monasteriorum Bavariae. Entstehung - Verbreitung - Quellenwert - Funktion*. In: Ders. (Hg.): *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter*. (= VuF 31) Sigmaringen 1987, 581-646.
- Schmid, Karl: *Zur Problematik von Familie, Sippe und Geschlecht, Haus und Dynastie beim mittelalterlichen Adel*. In: ZGORh 105 = NF 66, 1957, 1-62. Ndr. in: Ders. (Hg.): *Gegetsgedenken und adliges Selbstverständnis im Mittelalter*. Sigmaringen 1983, 183-245.
- Schmid, Karl (Hg.): *Gebetsgedenken und adliges Selbstverständnis im Mittelalter*. Ausgewählte Beiträge. Festgabe zu seinem 60. Geburtstag. Sigmaringen 1983.
- Schmid, Karl (Hg.): *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*. (= Schriftenreihe der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg) München/Zürich 1985.
- Schmid, Karl: *Stiftungen für das Seelenheil*. In: Ders. (Hg.): *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*. München/Zürich 1985, 51-73.
- Schmid, Karl: *Zur Entstehung und Erforschung von Geschlechterbewußtsein*. In: *Staufer - Welfen - Zähringer. Ihr Selbstverständnis und seine Ausdrucksformen*. (= ZGORh 134 = NF 95) 1986, 21-33.
- Schmid, Karl/ Wollasch, Joachim: *Die Gemeinschaft der Lebenden und Verstorbenen in Zeugnissen des Mittelalters*. In: FMAS 1, 1967, 365-405.
- Schmid, Wolfgang: *Grabdenkmäler im Erzbistum Trier (1150-1650). Methoden, Probleme und Perspektiven einer Bestandsaufnahme*. In: *Kurtrierisches Jahrbuch. Festschrift für Guido Groß zum 70. Geburtstag*. Trier 1995, 99-129.
- Schmidt, Gerhard: *Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes*. In: Jörg Garms/ Angiola Maria Romanini (Hg.): *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und und Italien*. Wien 1990, 13-82.
- Schmidt, Gerhard: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*. 2 Bde., Wien/Köln/Weimar 1992.
- Schmidt, Robert: *Die Taufschale Kaiser Friedrich Barbarossas*. In: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 54, Berlin 1933, 189-198.
- Schmitt, Otto: *Falke/Falkenjagd*. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart 1973, Spalte 1251-1366.
- Schmitz-Ehmke, Ruth: *Stadt Bad Münstereifel. Die Bau und Kunstdenkmäler von Nordrhein-Westfalen. I. Rheinland 9.1*. Berlin 1985.
- Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth: *Lothringische Madonnenstatuetten des 14. Jahrhunderts*. In: *Festschrift F. Gerke*. Baden-Baden 1962, 119-148.
- Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth: *Neue Ausblicke zur hochgotischen Skulptur Lothringens und der Champagne (1290-1350)*. In: *Aachener Kunstblätter* 30, 1965, 49-99.
- Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth: *Lothringen und die Rheinlande. Ein Forschungsbericht zur lothringischen Skulptur der Hochgotik (1280-1340)* In: *RhVjBl* 33, 1969, 60-77.
- Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth: *Stilpluralismus statt Einheitszwang - Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*. In: Werner Hager/ Norbert Knopp (Hg.): *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*. München 1977, 9-19.
- Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth: *Frühe Wege zur Kunstgeschichte*. In: Martina Sitt (Hg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache: Zehn autobiographische Skizzen*. Mit einer Einleitung von Heinrich Dilly. Berlin 1990, 275-298.

- Schnieder, Stephan: *Cappenberg 1149-1949. Eine Stätte der Kultur und Kunst in Westfalen.* (= Geschichte und Kultur. Schriften aus dem Bischöflichen Diözesanmuseum Münster, Heft 5) Münster 1949.
- Schneider, Hans: *Neues zum Reiterschild von Seedorf.* In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie 12, Heft 2, Basel 1951, 116 ff.
- Schöne, Franz: *Beiträge zur Geschichte des Prämonstratenserklosters Cappenberg.* In: Westfälische Zeitschrift 71, 1913, 105-208.
- Schorn, N.N.: *Münstereifel und seine Rechtsgeschichte. Ein Beitrag zur niederrheinischen Rechtsgeschichte.* Münstereifel 1958.
- Schreiber, Georg: *Kurie und Kloster im 12. Jahrhundert 1.* Stuttgart 1910.
- Schreiber, Georg: *Prämonstratenserkultur des XII. Jahrhunderts.* In: *Analecta Praemonstratensia* 17, 1941, 5-33.
- Schreiner, L.: *Karl Friedrich Schinkel und die erste westfälische Denkmäler-Inventarisierung. Ein Beitrag zur Geschichte der Denkmalpflege Westfalens. Ortsverzeichnis mit Erläuterungen von Karl E. Mummenhoff.* Festgabe zum 75jährigen Bestehen der Denkmalpflege in Westfalen 1968. Recklinghausen 1968.
- Schubart, H.W.: *Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Stadt Bielefeld.* Bielefeld 1835.
- Schubert, Ernst: *Drei Grabmäler des Thüringer Landgrafenhauses aus dem Kloster Rheinhardsbrunn.* In: Ders. (Hg.): *Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt.* Weimar 1987, 211-243.
- Schuler, Peter-Johannes: *Das Anniversar. Zu Mentalität und Familienbewußtsein im Spätmittelalter.* In: Ders. (Hg.): *Die Familie als sozialer und historischer Verband. Untersuchungen zum Spätmittelalter und zur frühen Neuzeit.* Sigmaringen 1987, 67-121.
- Schwarz, Michael Viktor: *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils.* 2 Bde., Worms 1986.
- Schwarz, Michael Viktor (Hg.): *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses.* Luxemburg 1997.
- Schweitzer, Hermann: *Die Mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn.* (= Studien zur Kunstgeschichte, Heft 14) Neudeln/Liechtenstein 1979.
- Schwinekörper, Berent: *Hochmittelalterliche Fürstengräber, Anniversarien und ihre religiösen Motivationen. Zu den Rätseln um das Grab des letzten Zähringers (Berthold V. 1186-1218).* In: Gerd Althoff/ Dieter Geuenich/ Otto G. Oexle und Joachim Wollasch (Hg.): *Person und Gemeinschaft im Mittelalter.* Karl Schmid zum 65. Geburtstag. Sigmaringen 1988, 491-541.
- Seidler, Martin: *Das Grabmal des Erzbischofs Wilhelm von Gennep im Kölner Dom.* In: *Verschwundenes Inventarium. Der Skulpturenfund im Kölner Domchor.* Kat., Köln 1984, 55-61.
- Seitz, Heribert: *Blankwaffen I. Geschichte und Typenentwicklung im europäischen Kulturbereich. Von der prähistorischen Zeit bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.* (= Bibliothek für Kunst- und Antiquitätenfreunde IV) Braunschweig 1965.
- Sitt, Martina (Hg.): *Kunsthistoriker in eigener Sache: Zehn autobiographische Skizzen. Mit einer Einleitung von Heinrich Dilly.* Berlin 1990.
- Stange, Alfred: *Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik.* München 1923.
- Stange, Alfred: *Bernhard von Tieschowitz. Das Chorgestühl des Kölner Domes.* In: *Kritische Berichte* 3/4, 1930-1933, 122 ff.
- Steinen, Dietrich von: *Kurze Beschreibung der Hochadeligen Gotteshäuser Cappenberg, Scheda, Averdorp und Weddinghausen.* Dortmund 1741.

- Strzygowski, Josef: *Die Krisis der Geisteswissenschaften vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst*. Wien 1923.
- Suckale, Robert: *Die Kölner Domchorstatuen. Kölner und Pariser Skulptur in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts*. In: KDBI 44/45, 1979/80, 223-255.
- Terpitz, Dorothea: *Figürliche Grabdenkmäler im Rheinland*. Leipzig 1997.
- Teuscher, Andrea: *Das Prämonstratenserstift Saint-Yved in Braine als Grablege der Grafen von Dreux. Zu Stifterverhalten und Grabmalgestaltung im Frankreich des 13. Jahrhunderts*. (= Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege 7) Bamberg 1990.
- Teuscher, Andrea: *Saint-Denis als königliche Grablege. Die Neugestaltung in der Zeit König Ludwigs IX*. In: Herbert Beck u.a. (Hg.): *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12. und 13. Jahrhundert*. Frankfurt 1994, 617-631.
- Thiel, Erika: *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin 1963.
- Tieschowitz, Bernd von: *Das Chorgestühl des Kölner Domes*. Berlin 1930.
- Tietze, Hans: *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstwissenschaft*. Wien 1925.
- Trier, Eduard: *Kategorien der Plastik in der deutschen Kunstgeschichte der zwanziger Jahre*. In: Lorenz Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart 1985, 39-49.
- Troescher, Georg: *Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV. Jahrhunderts. I. Die herzogliche Bildhauerwerkstatt in Dijon unter ihren Leitern Jean de Marville, Claus Sluter und Claus de Werve*. Freiburg i. Br. 1932.
- Troescher, Georg: *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters*. Frankfurt 1940.
- Verscharen, Franz-Josef: *Gesellschaft und Verfassung der Stadt Marburg beim Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Sozialer und politischer Wandel der Stadt vom 13. bis zum 16. Jahrhundert im Spiegel ihrer politischen Führungsschicht*. (= Untersuchungen und Materialien zur Verfassungs- und Landesgeschichte) Marburg 1985.
- Vidier, A.: *Un tombier Liègeois à Paris au XIVE siècle. Inventaire de la succession de Hennequin de Liège (1382-83)*. In: *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France* 30, 1903, 281-308.
- Vöge, Wilhelm: *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter*. Straßburg 1894.
- Vogelsang, Reinhard: *Der Rat der Stadt Bielefeld im Mittelalter*. In: JBHVR 69, 1974, 27-63.
- Vogelsang, Reinhard: *Geschichte der Stadt Bielefeld*. Bd.1, Bielefeld (1980) 1989.
- Vogelsang, Reinhard: *Die Kalandsbruderschaft*. In: Johannes Altenberend/ Reinhard Vogelsang/ Joachim Wibbing (Hg.): *St. Marien in Bielefeld 1293-1993. Geschichte und Kunst des Stifts und der Neustädter Kirche*. Bielefeld 1993, 73-96.
- Vogt, Ernst: *Zur Geschichte Heinrichs I. von Hessen*. In: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde* 43, 1909, 319-334.
- Wachtmuth, F.: *Der Grundriß der Elisabethkirche in Marburg*. In: *Hessenland* 41/7, 1930, 201-206.
- Walter, Ewald: *Erzbischof Walram von Jülich (1332-1349) und die Verehrung der hl. Elisabeth im Erzbistum Köln*. In: *AHVN* 167, 1965, 7-22.
- Warnecke, H.: *Die mittelalterlichen heraldischen Kampfschilde in der St. Elisabeth-Kirche zu Marburg*. Berlin 1884.
- Wedemeyer, Bernd: *Die Pfeilerfiguren des Kölner Domchores und ihr stilgeschichtliches Verhältnis zu Reims. Eine Studie zur Entwicklung von Kölner und Reimser Skulptur in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts*. Braunschweig 1990.

- Wegmann, H.: *Geschichte der Liturgie im Westen und Osten*. Regensburg 1979.
- Weigert, Hans: *Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250-1350*. Marburg 1927.
- Weise, Erich: *Die Memorien des Stiftes Xanten*. (= Deutsche Forschungsgemeinschaft und Rheinische Provinzialverwaltung) Bonn 1937.
- Weise, Georg: *Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten*. Reutlingen 1924.
- Wenck, Karl: *Elisabeth von Thüringen (1306-1367) die Gemahlin Landgraf Heinrichs II. von Hessen und die Beziehungen zwischen Thüringen und Hessen in den Jahren 1318-1335*. In: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde 25, 1901, 163-191.
- Werner, Matthias: *Die heilige Elisabeth und die Anfänge des Deutschen Ordens in Marburg*. In: Erhart Dettmering/ Rudolf Grenz (Hg.): *Marburger Geschichte. Rückblick auf die Stadtgeschichte in Einzelbeiträgen*. Marburg 1980, 121-164.
- Wibbing, Joachim: *Das Kollegiatstift St. Marien im Mittelalter*. In: Johannes Altenberend/ Reinhard Vogelsang/ Joachim Wibbing (Hg.): *St. Marien in Bielefeld 1293-1993. Geschichte und Kunst des Stifts und der Neustädter Kirche*. Bielefeld 1993, 21-72.
- Wilhelm-Kästner, Kurt: *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. Die Architektur*. Bd. 1, Marburg 1924.
- Wischermann, Heinfried: *Grabmal, Grabdenkmal und Memoria im Mittelalter*. (= Berichte und Forschungen zur Kunstgeschichte 5) Freiburg i. Br. 1980.
- Witte, Fritz: *Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein (Jahrtausendausstellung Köln)* Bd. I: Textband; Bd. II-IV: Bildbände. Berlin 1932.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München 1915.
- Wölfflin, Heinrich: *Italien und das deutsche Formgefühl*. München 1931.
- Wölfflin, Heinrich: *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel 1940.
- Wörringer, Wilhelm: *Formprobleme der Gotik*. München 1911.
- Wolandt, Gerd: *Transzendente Elemente in der Kunstphilosophie und in der Kunstgeschichte. Zur Geschichte der Kunsttheorie*. In: Lorenz Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*. Stuttgart 1985, 219-272.
- Wolff, Arnold: *Chronologie der ersten Bauzeit des Kölner Domes 1248-1277*. In: *Kölner Domblatt* 28/29, 1968, 218-229.

VI. Abbildungsverzeichnis und - nachweis

1. Verzeichnis der Abbildungen

- Abb. 1 Marburg, Elisabethkirche, Grundriß
- Abb. 2 Marburg, Elisabethkirche, Südchor, Grabungsgrundriß 1854
- Abb. 3 Marburg, Elisabethkirche, Südchor von Norden, Tumba Konrads von Thüringen und Adelheids von Braunschweig am Anfang der östlichen Gräberreihe
- Abb. 4 Marburg, Elisabethkirche, Südchor, Doppelgrab von Norden, Tumba Adelheids von Braunschweig im Vordergrund
- Abb. 5 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Grabmal des Landgrafen Otto I. (+1328)
- Abb. 6 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Ansicht von Südosten
- Abb. 7 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Brustbild Ottos I.
- Abb. 8 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Brustbild mit Engeln
- Abb. 9 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Engel
- Abb. 10 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Mönch
- Abb. 11 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Pleurant, Nordseite
- Abb. 12 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Pleurante, Westseite
- Abb. 13 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Pleurant, Ostseite
- Abb. 14 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Bischof, Ostseite
- Abb. 15 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Kleriker, Südseite
- Abb. 16 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Kleriker, Nordseite
- Abb. 17 Marburg, Elisabethkirche, Einzelgrab, Pleurante, Westseite
- Abb. 18 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Grabmal der Landgrafen Heinrich des Älteren (+1308) und Heinrich des Jüngeren (+1298)
- Abb. 19 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Ansicht von Südosten
- Abb. 20 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Kopf Heinrichs d. Ä.
- Abb. 21 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Kopf Heinrichs d. J.
- Abb. 22 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, kopfstützender Engel
- Abb. 23 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Begine
- Abb. 24 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Pleurante, Ostseite
- Abb. 25 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Pleurante, Nordseite
- Abb. 26 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Pleurante, Südseite
- Abb. 27 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Pleurante, Ostseite
- Abb. 28 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Bischof, Schmalseite
- Abb. 29 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Kleriker, Ostseite
- Abb. 30 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Kleriker, Nordseite
- Abb. 31 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Kleriker, Nordseite
- Abb. 32 Marburg, Elisabethkirche, Doppelgrab, Pleurant, Ostseite
- Abb. 33 Marburg, Elisabethkirche, Südchor, Ritzgrabplatte Heinrichs d. J.
- Abb. 34 Marburg, Elisabethkirche, Südchor, Eingangssituation vom Seitenschiff und Chor
- Abb. 35 Marburg, Elisabethkirche, Chorschranke bzw. Lettner von Osten
- Abb. 36 Marburg, Elisabethkirche, Lettnerbrüstung
- Abb. 37 Marburg, Elisabethkirche, Lettner von Westen
- Abb. 38 Marburg, Elisabethkirche, Lettner, Ausschnitt vom Mittelrisalit
- Abb. 39 Marburg, Elisabethkirche, Lettner, Arkadengliederung mit Drollerien
- Abb. 40 Marburg, Elisabethkirche, Südchor, Ausrichtung der Grabmäler

- auf die Altarnischen
- Abb. 41 Marburg, Elisabethkirche, Südchor, Georg/Martin-Altar, Martinsgruppe
- Abb. 42 Marburg, Elisabethkirche, Südchor, Johannes-Altar, Standfigur Johannes des Täufers
- Abb. 43 Marburg, Elisabethkirche, südliches Seitenschiff, Jakobus d. Ä., Lettnerfigur
- Abb. 44 Marburg, Elisabethkirche, südliches Seitenschiff, Philippus, Lettnerfigur
- Abb. 45 Marburg, Universitätsmuseum, Lettnerfigur
- Abb. 46 Marburg, Elisabethkirche, Mittelschiff, Madonna
- Abb. 47 Cappenberg, ehem. Stiftskirche, Stifterdenkmal der Brüder Gottfried (+1127) und Otto (+1171) von Cappenberg
- Abb. 48 Cappenberg, ehem. Stiftskirche, Stifterdenkmal, Figur des Gottfried (links) von Nordosten
- Abb. 49 Cappenberg, ehem. Stiftskirche, Stifterdenkmal, Kopf der linken Figur (Gottfried)
- Abb. 50 Cappenberg, ehem. Stiftskirche, Stifterdenkmal, Kopf der rechten Figur (Otto)
- Abb. 51 Cappenberg, ehem. Stiftskirche, südliches Querhaus, Grabplatte des Gottfried von Cappenberg
- Abb. 52 Cappenberg, ehem. Stiftskirche, Südwand des Chores, Stifterdenkmal mit barocker Arkantusumrahmung
- Abb. 53 Cappenberg, ehem. Stiftskirche, "Cappenberger Barbarossa-Kopf"
- Abb. 54 Münster, Dom, Paradiesfiguren, linke Seite
- Abb. 55 Fröndenberg, Pfarrkirche, Madonna am Ostgiebel
- Abb. 56 Ilbenstadt, ehem. Stiftskirche, Südwand des Chores, Ausschnitt aus Wandmalerei, Fundatorenbild mit Schriftzug "Godfridus Comes et Fundator"
- Abb. 57 Cappenberg, ehem. Stiftskirche, Konventsiegel von 1259
- Abb. 58 Cappenberg, ehem. Stiftskirche, Konventsiegel von 1329
- Abb. 59 Cappenberg, ehem. Stiftskirche, Sitzmadonna
- Abb. 60 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Grundriß, Aufmaßplan von Friedrich Schwabedissen, 1827
- Abb. 61 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Blick nach Osten
- Abb. 62 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Nordwand des Chores, Familientumba
- Abb. 63 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Familienmemorie, Grabmal des Grafen Otto III. von Ravensberg (+1305/06) und der Hedwig zur Lippe (+1320) mit ihrem Kind
- Abb. 64 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Familienmemorie, Ansicht von Südosten
- Abb. 65 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Familienmemorie, Ansicht der Gisants von Osten
- Abb. 66 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Familienmemorie, Kopf der Hedwig
- Abb. 67 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Ausschnitt aus Altarwand (1840) mit den Figuren des ehem. Lettners
- Abb. 68 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Ausschnitt aus Altarwand (1840) mit den Figuren des ehem. Lettners
- Abb. 69 Bielefeld, Neustädter Marienkirche, Ausschnitt aus Altarwand (1840) mit den Figuren des ehem. Lettners
- Abb. 70 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grundriß
- Abb. 71 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Blick aus dem

Westwerk nach Osten

- Abb. 72 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal des Gottfried von Bergheim (+1335)
- Abb. 73 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Ansicht von Süden
- Abb. 74 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Fußseite
- Abb. 75 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Kopfseite
- Abb. 76 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Kopf des Gisant
- Abb. 77 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Prophet
- Abb. 78 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Pleurante, Südseite
- Abb. 79 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Pleurante, Nordseite
- Abb. 80 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Bischof, Ostseite
- Abb. 81 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Kleriker, Ostseite
- Abb. 82 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Pleurant, Südseite
- Abb. 83 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Pleurants, Nordseite
- Abb. 84 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Pleurants, Südseite
- Abb. 85 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Pleurant, Nordseite
- Abb. 86 Münstereifel, ehem. Stiftskirche, Grabmal, Pleurant, Westseite
- Abb. 87 Saint-Denis, Abteikirche, Grabmal des Louis de France (+1319) und der Marguerite d'Artois, urspr. ehem. Jakobinerkirche in Paris
- Abb. 88 Saint-Denis, Abteikirche, Gisant des Robert d'Artois (+1317), urspr. ehem. Kirche der Cordeliers in Paris, ausgeführt 1317-1320
- Abb. 89 Saint-Denis, Abteikirche, Gisant des Charles de France (+1325), urspr. ehem. Jakobinerkirche in Paris
- Abb. 90 Corbeil, Saint-Spire, Grabmal des Haymont de Corbeil (+10. Jh.), um 1330
- Abb. 91 Saint-Denis, Abteikirche, Herzgrab des Charles d'Anjou (+1285), 1326 errichtet
- Abb. 92 Gretz, Grabmal des Jean de Gretz, um 1330
- Abb. 93 Saint-Denis, Abteikirche, Grabmal des Charles d'Etampes (+1336), urspr. ehem. Kirche der Cordeliers in Paris
- Abb. 94 Saint-Denis, Abteikirche, Grabmal des Philippe Dagobert (+1235), urspr. Abteikirche Royaumont
- Abb. 95 Saint-Denis, Abteikirche, Grabmal des Louis de France (+1260), urspr. Abteikirche Royaumont
- Abb. 96 Köln, Dom, Chorpfeilerfigur, Jacobus Minor
- Abb. 97 Köln, Dom, Chorpfeilerfigur mit Baldachinengel, Philippus
- Abb. 98 Köln, Schnütgen-Museum, Skulpturenfragment aus dem Domchor, Engelskopf
- Abb. 99 Köln, Dom, Hochaltarmensa
- Abb. 100 Köln, Schnütgen-Museum, Anbetungsgruppe vom Hochaltar
- Abb. 101 Köln, Schnütgen-Museum, König vom Hochaltar
- Abb. 102 Köln, Schnütgen-Museum, Barbara vom Hochaltar
- Abb. 103 Köln, Schnütgen-Museum, Hanna vom Hochaltar
- Abb. 104 Köln, Schnütgen-Museum, Prophet vom Hochaltar
- Abb. 105 Köln, Dom, Hochaltar, Jakobus der Jüngere
- Abb. 106 Köln, Dom, Hochaltar, Mathäus
- Abb. 107 Köln, Dom, Hochaltar, Paulus
- Abb. 108 Köln, Dom, Hochaltar, Isaias
- Abb. 109 Köln, Dom, Hochaltar, Judas Thaddäus
- Abb. 110 Köln, Dom, Chorgestühl, Geigen- und Würfelspieler VP.NII 3
- Abb. 111 Köln, Dom, Chorgestühl, Mädchenköpfe VP.NII 6
- Abb. 112 Köln, Dom, Chorgestühl, denkende Frau KN.NI 13/14

- Abb. 113 Köln, Dom, Chorgestühl, küssendes Paar KN.NI 11/12
 Abb. 114 Köln, Dom, Chorgestühl, Tänzerin Mis. NI 18
 Abb. 115 Köln, St. Ursula, Goldene Kammer, Reliquienbüste
 Abb. 116 Köln, St. Ursula, Goldene Kammer, Büste des Maximus Dux
 Abb. 117 Köln, St. Ursula, Goldene Kammer, Reliquienbüste
 Abb. 118 Köln, St. Ursula, Goldene Kammer, Reliquienbüste
 Abb. 119 Köln, St. Ursula, Goldene Kammer, Büste des Johannes Presbyter
 Abb. 120 Köln, St. Aposteln, Apostelstatue um 1330
 Abb. 121 Köln, St. Aposteln, Apostelstatue um 1330
 Abb. 122 Köln, Dreikönigspfortchen bei St. Maria im Kapitol, Anbetungsgruppe
 Abb. 123 Köln, Dreikönigspfortchen bei St. Maria im Kapitol, König
 Abb. 124 Köln, Rathaus, Hansasaal, Gottfried von Bouillon
 Abb. 125 Xanten, Dom, Ritterheilige Viktor
 Abb. 126 Kleve, ehem. Stiftskirche, Grabfigur des Arnold von Kleve
 (+1142), urspr. aus der Abteikirche Bedburg, nach 1330
 Abb. 127 Caldern, Pfarrkirche, hölzerner Kruzifix
 Abb. 128 Caldern, Pfarrkirche, hölzerner Kruzifix, Christuskopf

Titelbild Marburg, Elisabethkirche, Südchor von Norden (wie Abb. 3)

2. Nachweis der Abbildungen

Altenberend 1993: **60**

Bauch 1976: **92**

Foto Marburg: **1-50, 59, 61, 65, 67-69, 74-91, 93-95**

Fritz 1961: **56-58**

Kat. II - Die Zeit der Staufer 1977: **53**

Rheinisches Amt für Denkmalpflege, Köln: **38, 39, 95-97, 70-73**

Rheinisches Bildarchiv, Köln: **96-128**

Westfälisches Amt für Denkmalpflege, Münster: **51-52, 54-55, 63-64, 66**