

Rudolf Fidler

Das Geheimnis der Hohnekirche in Soest/Westfalen

Ein spätromanischer Kirchenraum
und seine verschlüsselten Botschaften

BONIFATIUS
Druck · Buch · Verlag
PADERBORN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Fidler, Rudolf:

Das Geheimnis der Hohnkirche in Soest/Westfalen : ein spätromanischer Kirchenraum und seine verschlüsselten Botschaften / Rudolf Fidler. – Paderborn : Bonifatius, 1997

Kunst in Westfalen ; Bd. 3)

ISBN 3-87088-933-0

NE: GT

Titelbild: Südportal der Hohnkirche

ISBN 3-87088-933-0

© 1997 by Bonifatius GmbH Druck · Buch · Verlag Paderborn

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gesamtherstellung:
Bonifatius GmbH Druck · Buch · Verlag Paderborn

INHALT

Einleitung	7
Die Hohnkirche und ihre mittelalterliche Ausstattung	9
Geschichtliches	9
Die Steinplastiken des Hauptportals	11
Der Kirchenraum	14
Die Heilig-Grab-Nische	20
Die Nordapsis	23
Der Chorraum	26
Die Ostwand des südlichen Seitenschiffes	32
Das Scheibenkreuz	34
Die Taufkapelle	40
Engeldarstellungen und ihre Bedeutung	42
Engeldarstellungen in der Hohnkirche	42
Engel – Annäherung an eine außerweltliche Wirklichkeit	43
Theologische Reflexion über das Wesen der Engel	44
Die heilsgeschichtliche Dimension der Engeldarstellungen im Tympanon und in der Kuppel des Hauptchores	45
Überlegungen zur Engelthematik im Umfeld des modernen naturwissenschaftlichen Denkens	46
Theologische Hintergründe mittelalterlicher Malerei	48
Bilder als Weg zur Erkenntnis – ein jahrhundertalter Streit	48
Inhalt und Botschaft mittelalterlicher Bilder	49
Ein mittelalterlicher Kirchenrundgang	51
Die Auftraggeber der Hohnkirche	54
Abbildungen	55
Literatur	80
Fotonachweis	82

EINLEITUNG

*Man sieht nur
mit dem Herzen gut.
Das Wesentliche
ist für die Augen unsichtbar.*
(Antoine de Saint Exupéry)

Die Wand- und Gewölbemalereien der Kirche St. Maria zur Höhe in Soest / Westfalen gehören zu den berühmten Wiederentdeckungen des 19. Jahrhunderts und zählen auch heute noch zu den „bedeutendsten Zeugnissen spätromanischer Wandmalerei im deutschen Raum“ (CLAUSSEN 1980/81).

Die vorliegende Schrift möchte das Interesse für die Kirche wecken und die Bilder und ihre Aussagen zugänglich machen. Ziel ist es, die Kirche in ihren Einzelheiten und als Gesamtkunstwerk vorzustellen und ihre Botschaften zu entschlüsseln.

Da das Buch auf den Forschungen und Berichten früherer Autoren aufbaut, beginnt es mit einer Übersicht über die bereits vorliegenden Veröffentlichungen zur Kirche und ihrer Ausstattung.

Bereits 1824 befaßte sich Landbaumeister Wilhelm TAPPE im Rahmen seiner zweiteiligen Darstellung der „Alterthümer der deutschen Baukunst in der Stadt Soest“ mit der Kirche St. Maria zur Höhe und beschrieb sie als „ein höchst auffallendes Gebäude“, welches zeige, „in welcher zügellosen Verwirrung die Baukunst damaliger Zeit gelegen hat“. Zur Begründung seiner Einschätzung verweist er auf die unsymmetrische Westpartie, die unterschiedliche Gestaltung der Nord- und Südseite und auf den „höchst plumpen Ausbau“, der den Abschluß des nördlichen Seitenschiffes bildet. Trotz der von ihm festgestellten „Regellosigkeit“ gesteht er zu, daß „die Arbeiten überall mit Fleiß und Genauigkeit ausgeführt sind“ und daß „bei einiger Verhütung schädlicher Einflüsse ... dies Gebäude viele andere, selbst aus späterer Zeit, überleben“ könne (TAPPE 1824, S. 4-6). Tappe nahm an, daß die Kirche „aus dem Anfang des 12. Jahrhundert stammt“.

Für „aus der Mitte des 12. Jahrhunderts“ stammend hielt sie Pfarrer JOSEPHSON in seiner 1890 veröffentlichten Schrift über „Die wiederhergestellten mittelalterlichen Malereien und die sonstigen bildlichen Darstellungen in der Kirche Mariae zur Höhe in Soest“. Die Reste der von ihm beschriebenen übertünchten Malereien wurden 1869 anlässlich einer Restaurierungsmaßnahme entdeckt und

Ende der 70er Jahre systematisch aufgedeckt und erfaßt. Mit der Wiederherstellung der Malereien wurde der Maler A. Quensen aus Braunschweig beauftragt, dessen Restaurierungsarbeiten auch heute noch wegen seiner „tiefen Kenntnis romanischer Ausmalungs- und Dekorationskunst“ Anerkennung genießen (GERLACH 1993, S. 104). Pfarrer JOSEPHSONS Ziel war die detaillierte Beschreibung der Malereien und die Aufhellung der ihnen zugrunde liegenden biblischen Motive. Eine bebilderte überarbeitete Fassung seiner Schrift wurde 1905 aufgelegt. Auch sie folgte dem Konzept einer Erläuterung der biblischen Hintergründe der Malereien unter Vernachlässigung kunsthistorischer Gesichtspunkte.

Im gleichen Jahr erschien der Sammelband „Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Soest“ des Königlichen Baurats und Provinzial-Konservators Albert LUDORFF. Sein Ziel war es, „in knapper, katalogisierender Weise ein Verzeichnis der vorhandenen Denkmäler“ bereitzustellen. Die in diesem Band abgebildeten Schwarzweißfotos der Kirche und ihrer Ausstattung werden durch Aufrißzeichnungen des Baus und stichwortartige Kurzbeschreibungen ergänzt. Die Decken- und Wandmalereien werden als „Uebergang und gothisch, erneuert“ eingestuft und das Bauwerk wird als „Uebergang“ von der romanischen zur gotischen Epoche angesehen.

Im Jahr 1956 erschien der zweite Band des Werkes „Soest in seinen Denkmälern“ von Hubertus SCHWARTZ. Der Band ist den romanischen Kirchen der Stadt gewidmet und enthält auch eine ausführliche kunstgeschichtlich orientierte Beschreibung der Kirche Maria zur Höhe und ihrer Ausstattung. Schwartz geht davon aus, daß der Bau der Kirche im Zusammenhang mit der Neuaufteilung der Pfarrbezirke um 1180 erfolgte. Er nimmt an, daß es während der Bauzeit wegen des starken Bevölkerungswachstums notwendig wurde, die Pläne zu ändern und die schon errichteten Elemente in einen größeren Baukörper zu integrieren, dessen Vollendung er auf 1220 datiert (SCHWARTZ 1956, S. 216f.). Wie Tappe vor ihm weist auch er auf

die „große Unregelmäßigkeit in Grundriß und Aufbau“ hin. Er erklärt sie damit, daß der Baumeister durch „Erhaltung und Herübernahme des Turms in seinen Bau gezwungen war, seinem anfänglich vielleicht regelmäßigen Plan nunmehr eine unregelmäßige Fortsetzung zu geben“ (SCHWARTZ 1956, S. 218). Wie Pfarrer Josephson widmet auch Schwartz der Ausmalung des Kirchenraumes breiten Raum. Er folgt Josephsons Beschreibungen, ergänzt sie aber um eine kunsthistorische Darstellung und datiert die „ältesten Wandmalereien um 1220, die Hauptwerke um 1240 und die letzten bildlichen Darstellungen um 1260 vollendet“ (SCHWARTZ 1956, S. 226). Außerdem weist er darauf hin, daß die Ausmalung „ohne die durch Kreuzzüge vermittelte Kenntnis sizilianischer Mosaiken und orientalischer Webarten und ihrer Muster“ nicht denkbar wäre (SCHWARTZ 1956, S. 226).

In der Zeitschrift „Westfalen“ veröffentlichte Hans THÜMLER 1959 einen Grabungs- und Rekonstruktionsbericht, in dem er im Gegensatz zu Schwartz von einem Vorgängerbau der heutigen Kirche ausgeht. Für die beiden vom Vorgängerbau übernommen unteren Turmgchosse hält er „eine Datierung noch im 12. Jahrhundert“ für möglich (THÜMLER, Gründungsbau, S. 116). Den heutigen Bau datiert er aufgrund stilkritischer Vergleiche in „das zweite und dritte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts“.

Mit der kunstgeschichtlichen Einordnung der Malereien setzte sich Hilde CLAUSSEN 1980/81 in der „Soester Zeitschrift für Stadtgeschichte“ auseinander. Sie geht kurz auf die Wiederherstellung der Malereien durch A. Quensen im Jahr 1889 ein

und stellt fest, daß ein Vergleich der Pausen und Fotos des Aufdeckungsbefundes mit den heutigen Malereien bezeuge, daß A. Quensen und seine Mitarbeiter „um eine getreue Wiederherstellung“ bemüht waren (CLAUSSEN 1980/81, S. 651). Außerdem beschreibt sie die im 20. Jahrhundert durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen. Sie stuft die Figurenzyklen des Hauptchores und der Heilig-Grab-Nische der Hohnekirche „als älteste Werke des sog. »Zackenstils« oder »scharfbrüchigen Faltenstils« in Soest“ ein und datiert sie auf die Zeit „um oder nach 1240“ (CLAUSSEN 1980/81, S. 653f). Die Ausmalung des Katharinenchores ist ihren Untersuchungen zufolge „sicher erst nach der Jahrhundertmitte“ entstanden (CLAUSSEN 1980/81, S. 654).

Mit der Grabnische im nördlichen Seitenschiff beschäftigte sich Burkhard FRISCH im Rahmen einer Magisterarbeit. Er wies nach, daß die Nischenanlage eine mittelalterliche Architekturkopie des Heiligen Grabes in Jerusalem darstellt, deren Funktion „die Commemoratio des Grabes Christi in seiner ganzen heilsgeschichtlichen Bedeutung“ ist (FRISCH 1990, S. 85f.).

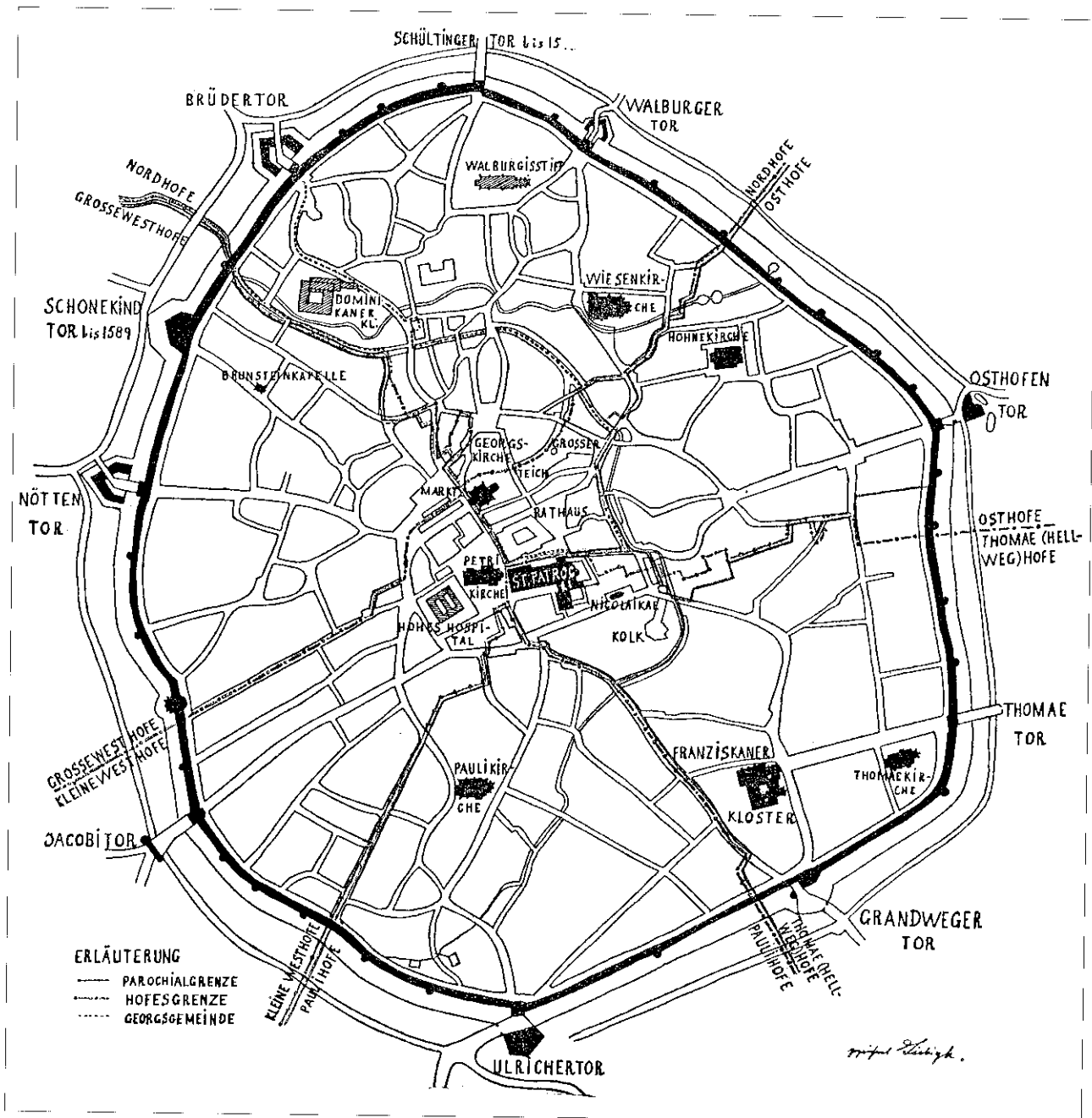
Josef ENGEMANN veröffentlichte 1991 eine Schrift, deren Thema die Reliefs des Hauptportals auf der Südseite der Kirche sind. Seinen Untersuchungen zufolge stellen sie nicht nur Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Jesu dar, sondern sie enthalten auch Hinweise auf den in der Apokalypse des Johannes geschilderten Engelsturz und die Wiederkunft Christi am Jüngsten Tag (ENGEMANN 1991, S. 43f.).

DIE HOHNEKIRCHE UND IHRE MITTELALTERLICHE AUSSTATTUNG

Geschichtliches

Die Kirche St. Maria zur Höhe (Hohnekirche) liegt auf einem 90 m hohen Hügel im Nordosten des mittelalterlichen Stadtkerns von Soest. Durch Ausgrabungen wurde an gleicher Stelle ein dreischiffiger Vorgängerbau mit einem zweitürmigen West-

werk nachgewiesen (THÜMLER, Gründungsbau, S. 115ff.), der wohl als Stiftung eines westlich der Kirche wohnenden Grundherrn anzusehen ist. Über einen brückenartigen hölzernen Verbindungsgang hatte er von seinem Wohnhaus direkten Zugang zur Empore des Westwerks, die ihm als Herrschaftsloge gedient haben könnte (THÜMM-

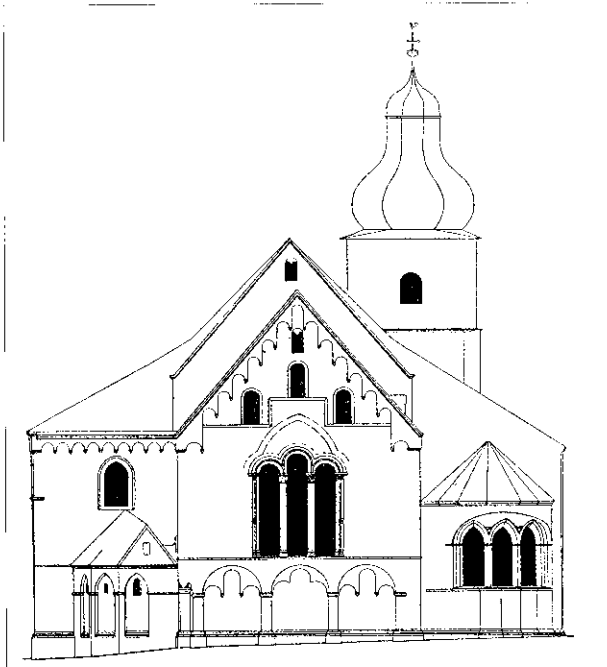


Plan der Altstadt von Soest mit Angabe der Hofen und Pfarrbezirke
Quelle: Schwartz 1932

LER, Gründungsbau, S. 129). Der Bau wird in das Ende des 12. Jahrhunderts datiert (ebd., S. 116) und erfolgte nach der Anlage der neuen 4 km langen Stadtmauer, die um die Mitte des 12. Jahrhunderts auf Veranlassung des Kölner Erzbischofs, des Stadtherrn von Soest, angelegt wurde. Die Mauer enthielt 10 Tore und umfaßte eine Siedlungsfläche von 102 ha (KÖHN, S. 7). Ihre Errichtung war eine Folge des starken wirtschaftlichen Aufschwungs der Stadt im 11.-12. Jahrhundert, der durch Ansiedlung von Kaufleuten, durch den Fernhandel mit den Eigenprodukten Korn und Salz und durch ihre günstige Lage an der alten Hellweg-Handelsstraße ermöglicht wurde.

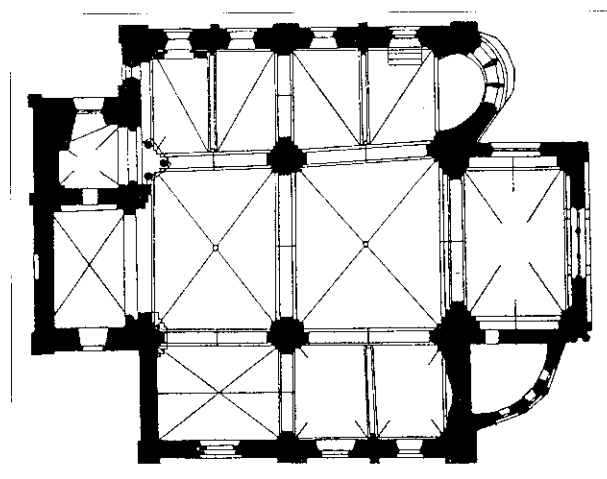
Als Kaiser Friedrich I. Barbarossa 1180 seinen Lehensmann Heinrich den Löwen ächtete, übertrug er die Herrschaft über dessen westliche Landesteile an den Erzbischof von Köln, Philipp von Heinsberg, der so das Herzogtum Westfalen und Engern zum Lehen erhielt (KÖHN 1992, S. 7f.). Soest entwickelte sich daraufhin zur Hauptstadt des kölnischen Westfalen und erlebte zwischen 1200 und 1350 seine höchste wirtschaftliche Blüte. Mit 10 000 Einwohnern war es zeitweise mächtiger als Dortmund und die Bischofsstädte Münster, Osnabrück, Paderborn und Minden (MELZER, S. 437). Das starke Bevölkerungswachstum und der Ausbau des neuen Stadtwalls erforderten eine Neucinteilung der Soester Pfarreien, die der Kölner Erzbischof zwischen 1179-1191 regelte, indem er das Stadtgebiet in sechs Pfarreien einteilte, deren Grenzen weitgehend mit der Hofenaufteilung des mittelalterlichen Soest übereinstimmten. Abgesehen von der Kirchengemeinde im Bezirk der Kleinen Westhofs, innerhalb deren Pfarrgrenzen die Petrikerkirche als alte Stadtkirche bereits vorhanden war, mußten für alle neu eingeteilten Gemeinden Pfarrkirchen errichtet werden. Die Datierung des Gründungsbaus der Hohnekirche fällt in diese Zeit, und die Annahme einer Stiftung durch einen Grundherrn, der einen ursprünglich außerhalb der Stadtumwallung gelegenen Hof besaß, könnte erklären, warum die Kirche auf einem Hügel am Rande ihres Pfarrbezirks errichtet wurde. Ob diese infolge konstruktionsbedingter Mängel innerhalb der nächsten Jahre einstürzte (THÜMLER, Gründungsbau, S. 131) oder ob sie wegen ihrer für den Gemeindegottesdienst ungeeigneten Raumstruktur oder wegen mangelnder Größe kurze Zeit später bis auf den Nordturm abgetragen und an gleicher Stelle vergrößert wiederrichtet wurde, läßt sich wegen der fehlenden Quellen nicht ermitteln.

Wie die anderen Soester Pfarrkirchen war auch die Hohnekirche dem St. Patrokli-Stift inkorporiert, d. h. die Kirche und die mit ihr verbundenen Stif-



Ostseite der Hohnekirche
Quelle: Ludorff, S. 120

tungen und Einkünfte waren Eigentum des im Stadtzentrum gelegenen Stifts. Das um 954 vom Kölner Erzbischof Bruno eingerichtete Kollegiatstift St. Patrokli in Soest bestand aus mehreren Weltgeistlichen, die unter der Leitung des Dompropstes nach einer mönchsähnlichen Regel in einer Gemeinschaft lebten. Im Gegensatz zu Mönchen verfügten sie jedoch über Privateigentum, eigene Einkünfte und eigene Wohnung. Innerhalb des Stifts sorgten sie für den liturgischen Gottesdienst und die Ausbildung des Klerikernachwuchses. Außerhalb kümmerten sie sich um die Verwaltung und seelsorgliche Betreuung der Pfarreien, die ihnen der Dompropst mit Zustimmung des Kölner Erzbischofs übertragen hatte.



Grundriß der Hohnekirche
Quelle: Ludorff, S. 119

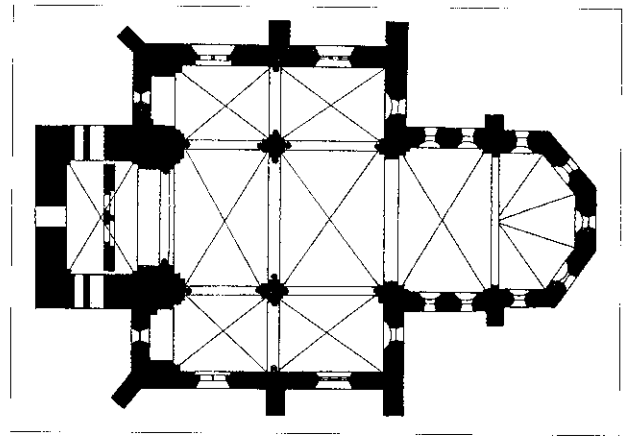
Pfarreien waren damals durch ihre Einkünfte aus dem Pfarrhof, durch Gebühren für Taufen, Trauungen, Beerdigungen usw. und durch anfallende Opfergaben und Kollekten so ertragreich, daß sie eine gewichtige Einnahmequelle darstellten. Die Übertragung einer Pfarrstelle diente so gleichzeitig der persönlichen Versorgung des Stiftsgeistlichen und der wirtschaftlichen Entlastung des Stifts. Im Jahr 1257 bestimmte der Kölner Erzbischof Konrad sogar, daß die Pfarreien der Stadt Soest das Patrokli-Stift finanziell unterstützen sollten: „Als jährliche Zahlungen hatte St. Petri 16, St. Pauli sieben, St. Thomae sechs, St. Marien zur Höhe sechs, St. Marien zur Wiese sechs und St. Georg fünf Mark zu leisten“ (WOLF, S. 789).

Bis zur Reformationszeit war stets ein Patrokli-Kanoniker als Pfarrer in der Hohnekirche tätig. (SCHWARTZ, S. 204).

Unter den Soester Pfarrkirchen ist die Hohnekirche heute die kleinste und aus dem 16. Jahrhundert ist sogar bekannt, daß sich wegen der geringen Einkünfte, die mit der Hohnekirchenpfürnde verbunden waren, kein Patrokli-Stiftsherr bereitfinden wollte, die Pfründe zu übernehmen (SCHWARTZ, S. 205). Daß die Verhältnisse während der Erbauungs- und Ausstattungszeit anders gewesen sein müssen, zeigt ein Vergleich der Zuwendungen an das Patrokli-Stift, bei deren Höhe sich die Hohnegemeinde kaum von den anderen Gemeinden (Petri-gemeinde ausgenommen) unterscheidet. Auch das originelle richtungswisende Raumkonzept, die reichhaltige Außengliederung der Wandflächen durch Lisenen, Bogenfriese und Blenden und die Ausmalung des Innenraums mit einer Fülle großartiger romanischer Wandmalereien machen deutlich, daß die Hohnekirche im 13. Jahrhundert keinesfalls zu den armen Gemeinden zählte.

Die Namen „St. Maria zur Höhe“ bzw. „Höhenkirche“ (TAPPE 1824) und „Hohnekirche“ (THÜMMLER 1959) deuten auf die Lage des Gotteshauses auf dem höhergelegenen Hügel hin und dienen zur Unterscheidung von der nur 150 m entfernten niedriger gelegenen Pfarrkirche des benachbarten Pfarrbezirks mit dem Namen „Maria zur Wiese“. An der Stelle der heutigen aus dem 14. Jahrhundert stammenden Wiesenkirche befand sich vorher eine aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammende romanische Pfarrkirche, die 1949 von Thümmeler ergraben wurde (THÜMMLER, Neue Funde, S. 295).

Die Pfarrkirche St. Maria zur Höhe (Hohnekirche) gilt als eines der eigenwilligsten Bauwerke Westfalens. Eines ihrer besonderen Merkmale ist der außergewöhnliche Grundriß ihrer breitrechteckigen Halle, die 22 Meter breit aber nur 16 Meter lang ist. Die Kirche gilt als eine der frühen Hallenkir-



Grundriß der Georgskirche, 1823 abgebrochen
Quelle: Ludorff, S. 134

chen in Westfalen und wird als Vorbild für eine ganze Gruppe von Kirchen gesehen, die ähnliche Grundrisse aufweisen: Soest, St. Georgii (1823 abgerissen); Lohn, ev. Pfarrkirche, ehem. St. Pantaleon; Neungeseke, ev. Pfarrkirche, ehem. St. Johannes, der Täufer; Weslarn, ev. Pfarrkirche, ehem. St. Urbanus; Methler, ev. Pfarrkirche, ehem. St. Margaretha (MÜHLEN, S. 77ff.).

Das unsymmetrische Westwerk entstand unter Verwendung des Nordturms des ansonsten vollständig abgetragenen Vorgängerbaus. Weil entsprechende Urkunden aus der Erbauungszeit fehlen, hat man die Entstehung der Hohnekirche auf der Grundlage stilkritischer Vergleiche allgemein in das zweite und dritte Jahrzehnt des 13. Jh. datiert (THÜMMLER, Gründungsbau, S. 116).

Da die Hohnekirche im nördlichen Zipfel ihres Pfarrbezirks liegt und die meisten Gemeindeglieder südlich von ihr wohnen, wurde die Südseite als Schaufront bevorzugt ausgeschmückt. Das linke der auf dieser Seite gelegenen Portale ist wegen seines reichhaltigen Schmucks und wegen seiner Anordnung im Westen als Hauptportal ausgewiesen. Das aufwendig gestaltete mit einem Rundbogen abgeschlossene Stufenportal stammt aus der Erbauungszeit, während das oberhalb des Türsturzes angebrachte, etwas altertümlich wirkende Tympanon vermutlich vom Vorgängerbau übernommen wurde.

Die Steinplastiken des Hauptportals

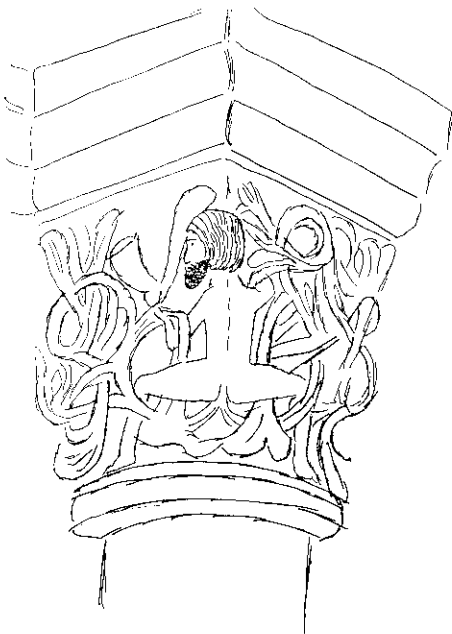
Die Kapitellplastiken

In den Seitenwänden des Hauptportals befinden sich zwei Säulen mit reich geschmückten Kapitellen, die mit figürlichen und pflanzlichen Motiven bedeckt sind. Bei diesen Motiven handelt es sich



Gäa
Strichzeichnung R. F.

Okeanos
Strichzeichnung R. F.



um die Personifikationen des Meeres („Okeanos“) und der Erde („Gäa“) und sie begleitende Wasser- und Landtiere. Die Personifikation des Meeres in der Gestalt des alten bärtigen Okeanos stammt aus der griechischen Mythologie: Okeanos, der Sohn der Erdgöttin Gäa und des Himmelsgottes Uranos, gilt dort als Beherrscher des großen Stromes, der dem antiken Weltbild zufolge Meer und Erde umschließt. Außerdem ist er der Vater aller Meeres- und Stromgötter. Aus dem Gesäß des uns den Rücken zuwendenden Okeanos entspringt ein stark verschlungenes Rankenwerk, in das Okeanos mit seiner rechten Hand hineingreift.

Auch das benachbarte Kapitell ist von (stark beschädigten) Ranken überzogen. Sie entspringen den Schwänzen und Flügelenden der mit einem entenartigen Kopf ausgestatteten Wasservögel, die den Schmuck der beiden Reliefseiten bilden.

Auf der rechten Portalseite erblickt man den Oberkörper einer Frauengestalt. Sie wendet dem Eintretenden ihr Gesicht zu, das von gescheitelten gelockten Haaren eingerahmt wird, die in zwei Zöpfen enden und unter ihren Armen verschwinden. Mit ihren Händen umfaßt sie zwei schlangentartige Fabelwesen mit geschuppten Hälsen. In der christlich-mittelalterlichen Kunst gilt diese Darstellung als Personifikation der „Erde“ (gr. Gäa, lat. Terra). Wegen ihrer bodennahen kriechenden Lebensweise sind die Schlangen ihr in besonderer Weise verbunden. Aus den Rückenflossen und den Schwanzenden der Reptilien entspringen große fächerförmige Blattgebilde, die den Kopf der Frauengestalt links und rechts einrahmen.

Auf den Reliefseiten des benachbarten Kapitells befindet sich je ein geschuppter Drachenkörper. Sie vereinigen sich in einem auf der Ecke des Kapitells ausgearbeiteten nicht definierbaren Tierkopf. Die Drachen sind von Ranken und Blättern umgeben, die zum Teil aus dem Maul des nach unten gerichteten Eckkopfes entspringen, zum Teil aus den beiden Drachenschwänzen.

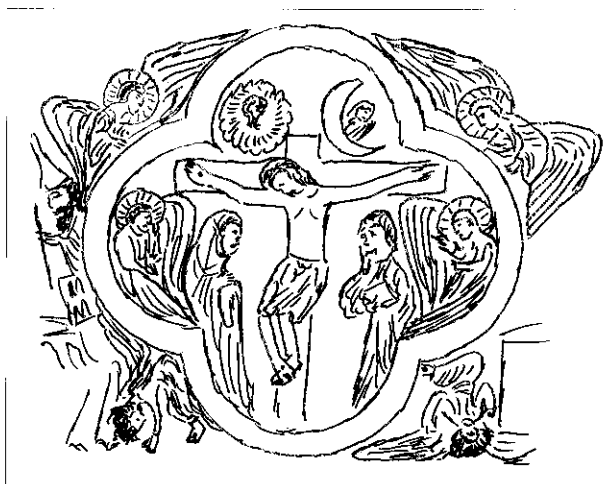
Die aus der antiken griechischen Mythologie stammenden Figuren des Okeanos und der Gäa wurden zusammen mit den Personifikationen der Sonne (Sonnengott „Helios“) und des Mondes (Mondgöttin „Selene“) von den Römern übernommen und in deren Mythologie integriert. Die Kirchenväter der ersten nachchristlichen Jahrhunderte waren in dieser antik geprägten Kultur aufgewachsen und mit der griechisch-römischen Mythologie vertraut. In ihren Schriften und Predigten griffen sie deshalb auch auf solche Bilder zurück, weil sie deren symbolische Bedeutung als bekannt voraussetzen konnten

(SEIBERT, S. 5). So gelangten der Meeresherr „Okeanos“, die Erdgöttin „Gäa“, der Sonnengott und die Mondgöttin, aber auch die Bilder von Christus als dem „Guten Hirten“, als „Orpheus“ oder als „Helios“ in den Bereich der christlichen Symbolik. Vermittelt über das Erbe der Antike, auf dem Jahrhundert später die karolingische Renaissance aufbaute, tauchen die antiken Gottheiten dann im Zusammenhang mit karolingischen und ottonischen Kreuzigungsdarstellungen wieder auf. Sie haben nun ihre ursprüngliche mythologische Bedeutung verloren und gelten nur noch als Symbole für den Kosmos. So deuten sie an, daß sich die Erlösungstat Christi auf die gesamte Schöpfung bezieht. In dieser Funktion begegnen sie uns auch an den Kapitellen und im Tympanon des Hauptportals der Hohnkirche.

Das Bildprogramm des Tympanons

Beim Vergleich der Kapitellreliefs mit den Darstellungen des Tympanons fällt auf, daß die künstlerische Qualität der Kapitellreliefs die des Tympanons weit übertrifft. Trotz dieser Unterschiede in der künstlerischen Ausführung gehören aber sowohl das Tympanon als auch die Säulenkapitelle zu einem Bildprogramm (ENGEMANN, S. 43 ff.). Die Menschwerdung des Gottessohnes, seine Kreuzigung und seine Auferstehung werden dargestellt. Daß das Bildprogramm neben diesen auf den ersten Blick erkennbaren Szenen noch weitere verschlüsselt dargestellte Botschaften enthält, erschließt sich erst bei genauerem Hinsehen: So sind die Engelfiguren in den Zwickeln des Vierpaßrahmens verschlüsselte Hinweise auf den Engelsturz, von dem in der Geheimen Offenbarung berichtet wird (Off 12, 7-12):

Die beiden oberen Engel stellen die guten Engel



Tympanon, Ausschnitt mit Engelssturz
Strichzeichnung R. F.

dar, die in der Apokalypse die Angriffe des Luzifer abwehren, während die beiden unteren Engel, die mit gesträubten Haaren kopfüber in die Tiefe stürzen, für die Bösen stehen, die aus dem Himmel verstoßen wurden und seitdem auf der Erde versuchen, das Reich des Bösen auszubreiten. Die lateinische und deshalb für Laien unverständliche Umschrift auf dem Vierpaß enthält einen Hinweis auf den in dieser Vision beschriebenen Sieg Gottes über das Böse, sie bezeichnet Gott als „Hoffnung und Herrlichkeit der Welt“ („spes et gloria mundi“): *QUID MOYSI SERPE(n)S, NISI TV D(ev)S IN C(ru)CE PE(n)DE(n)S; ILLE SALUS HFREMI TV SPES ET GLORIA MUNDI* – „Was (ist) die Schlange des Mose anders als du, Gott, der am Kreuz hängt? Jene (war) das Heil der Wüste, du (bist) Hoffnung und Herrlichkeit der Welt“. Die Inschrift bezieht sich auf jenen Abschnitt des Exodus, bei dem die Israeliten während ihres Zuges durch die Wüste von Giftschlangen gebissen wurden. Viele von ihnen starben. Als Mose für sein Volk betete, befahl ihm Gott:

„Mach dir eine Schlange, und hänge sie an einer Fahnenstange auf! Jeder, der gebissen wird, wird am Leben bleiben, wenn er sie ansieht.“ (Num 21, 8).

Im Johannesevangelium wird diese Stelle mit dem Tod Jesu am Kreuz verknüpft:

„Und wie Mose die Schlange in der Wüste erhöht hat, so muß der Menschensohn erhöht werden, damit jeder, der (an ihm) glaubt, in ihm das ewige Leben hat.“ (Joh 3, 14-15)

Der Seher Johannes schließlich bezeugt in der Geheimen Offenbarung, daß die Macht Satans und seiner Anhänger durch das Blut des Lammes (Gottes) gebrochen wurde. (Offb 12, 7-11)

Das Wissen um den Zusammenhang zwischen der Schlange des Mose, der Kreuzigung Christi und der Vernichtung des Bösen durch das Blut des Lammes setzt eine theologische Vorbildung und eine Bibelkenntnis voraus, über die kaum einer der mittelalterlichen Laienkirchgänger verfügt haben dürfte. Man darf wohl vermuten, „daß das anspruchsvolle, mit allegorischen und typologischen Überlegungen angereicherte Bildprogramm [...] für die Mehrzahl der potentiellen Adressaten selbst dann nicht verständlich war, wenn sie am Verständnis interessiert waren. Daß sich überhaupt viele für die hier verbildlichten theologischen Gedankengänge interessierten, ist ohnehin kaum anzunehmen“ (ENGEMANN, S. 47). Der Widerspruch zwischen der öffentlichen Anbringung solcher Darstellungen und ihrer Erklärungsbedürftigkeit existiert allerdings nur für den heutigen Betrachter. Dem mittelalterlichen Christen führte er nur vor

Augen, was ihm ohnehin bekannt war: die Notwendigkeit kirchlicher Lehr- und Heilsvermittlung.

Das »dreifache« und das »vierfache« Christusbild

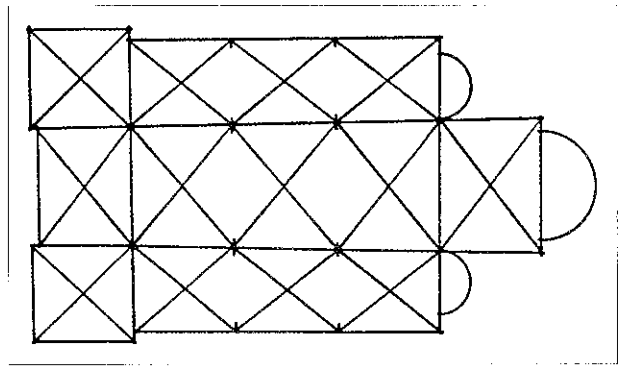
Durch die Deutung der Kapitellplastik als Personifikation von „Meer“ und „Erde“ und durch ihre Verknüpfung mit dem Bildprogramm des darüberliegenden Tympanons wurde die kosmische Dimension des Tympanonbildprogramms freigelegt. Die Beschäftigung mit dem Motiv des Engelsturzes und der lateinischen Vierpaßinschrift führte außerdem zu der Erkenntnis, daß neben der Darstellung des Leidens Christi auch der Aspekt seines Sieges und seiner Wiederkehr zum Jüngsten Gericht verschlüsselt abgebildet ist.

Es handelt sich bei der Reliefdarstellung des Tympanons deshalb nicht wie zuerst zu vermuten wäre, um ein »dreifaches« Christusbild: Die Bilder von der Geburt Jesu, seinem Leiden und seiner Auferstehung werden durch die Rahmung der Kreuzigungsszene durch einen Vierpaß, durch die Beigabe des Engelsturzes und die in der Umschrift enthaltene Bezeichnung Christi als „spes mundi“ (Hoffnung der Welt) um den Aspekt des Sieges Christi über seine Feinde erweitert. Der Kreuzigungsvierpaß hat nicht nur die Passion Christi zum Inhalt, sondern mittelbar auch seine Herrlichkeit (ENGEMANN, S. 40).

Der auf der unteren Abschlußleiste des Tympanons eingemeißelte lateinische Text gehört nicht zur ursprünglichen Konzeption des Portals. Es handelt sich um eine nachträglich eingefügte Renovierungsinschrift, deren Großbuchstaben die Jahreszahl der Renovierung (1671) enthalten: *EXstet, Vt o faXit DeVs, aeDes reLLIglonls Verae eX rVDerIbVs, qVae reparata sVls.* (Gebe Gott, daß der Tempel der wahren Religion Bestand habe, nachdem derselbe aus seinen Trümmern wieder hergestellt ist.) – Diese Inschrift ist ein Chronostichon, d. h. sie enthält „eine gewisse Zahl, nämlich die Zahl 1671, in welchem Jahre die besagte Wiederherstellung der Kirche geschah“ (JOSEPHSON, S. 22).

Der Kirchenraum

Das Mittelalter dachte und handelte in Bildern und Gleichnissen. Nichts wurde nur vordergründig wahrgenommen, sondern alles galt immer auch als Hinweis auf eine hinter den sichtbaren Dingen liegende jenseitige Wirklichkeit. Dieses Denken bestimmte auch den Kirchenbau, dessen äußere



Grundriß Vorgängerbau

Quelle: Thümmler 1959, S. 129

Form, Ausrichtung und Gestaltung als Hinweise auf die Gemeinschaft der Gläubigen mit Gott, auf die Gegenwart der Heiligen und auf das himmlische Jerusalem verstanden wurden. Neben diesen auf einer theologischen Ebene angesiedelten Botschaften spiegeln die heutige Hohnkirche und ihr Vorgängerbau aber auch ganz weltliche politische Machtverhältnisse wider.

Der kleine dreischiffige romanischen Vorgängerbau aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert wurde auf der Grundlage von Grabungsbefunden rekonstruiert (THÜMMLER, Gründungsbau, S. 115ff.). Er besaß ein doppeltürmiges Westwerk mit einer zwischen den Türmen gelegenen Empore und ist damit großen Vorgängerbauten wie etwa Corvey verpflichtet. Durch zwei Säulenreihen, die Mittel- und Seitenschiffe voneinander trennten, wurde der Raum so gegliedert, daß eine den Kirchenraum bestimmende West-Ost-Achse entstand, die im Osten durch den besonders betonten Chorraum (Symbol der geistlichen Herrschaft Gottes und seiner Priesterschaft, lat. »sacerdotium«) und im Westen durch das turmbewehrte Westwerk (Symbol der weltlichen Herrschaft, lat. »imperium«) begrenzt wurde.

Die Ostung romanischer Kirchen steht im Zusammenhang mit dem Aufgang der Sonne und mit deren theologischer Deutung. Als Symbol des unbesiegbaren mächtigen Sonnengottes besaß die Sonne bereits in der Antike hohes Ansehen, und das Christentum konnte diese Tradition ohne Schwierigkeiten übernehmen, weil auch die Bibel eine Fülle von Vergleichen zwischen Gott und der Sonne bereithielt: „Gott ist Sonne und Schild“ (Ps 84, 12); „Für euch aber, die ihr meinen Namen fürchtet, wird die Sonne der Gerechtigkeit aufgehen“ (Maleachi 3, 20). Die Ausrichtung des Kirchenbaus auf die aufgehende Sonne orientierte sich an diesem Symbolgehalt und erinnerte die Gläubigen an die Macht und Herrlichkeit Gottes, an der

sie durch die Vermittlung seiner Priesterschaft teilhaben durften.

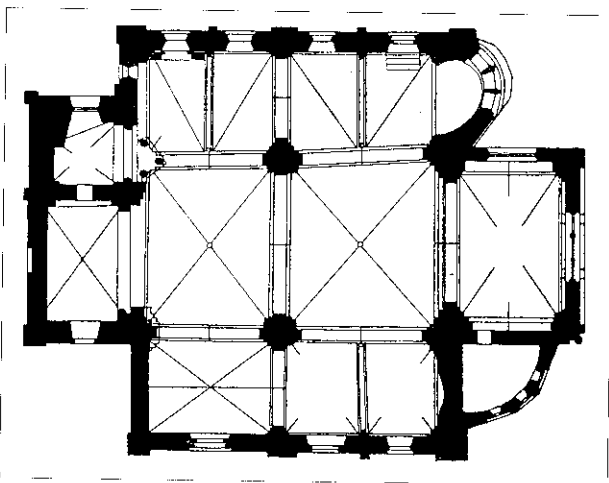
Der Westen als Ort des Sonnenuntergangs stand unter dem Einfluß der dunklen Mächte des Bösen und der gefährlichen Dämonen, die das Leben der Gläubigen in der diesseitigen Welt immer wieder bedrohten. Das Gottesvolk vor diesen Mächten zu schützen, galt als Aufgabe des weltlichen Herrschers.

Den zwischen diesen beiden Polen im Kirchenraum weilenden Gläubigen wurde durch die romanische Kirchenarchitektur vor Augen geführt, daß sie sowohl unter der Herrschaft Gottes als auch unter der Kontrolle des von ihm beauftragten weltlichen Herrschers standen, dessen Thron sich – z. B. in Corvey – auf der Empore im Westwerk befand. Die beiden massiven hoch aufragenden Türme links und rechts neben der Empore dienten der Betonung der Macht dieses Feudalherren. Unter der zwischen diesen Türmen gelegenen Empore befand sich der Haupteingang romanischer Kirchen, so daß jeder Gläubige unter den Füßen des real oder symbolisch über ihm thronenden Herrschers hergehen mußte (= Unterwerfungsritual) ehe er sich (mit diesem Symbol im Rücken) im Kircheninneren Gott zuwenden konnte.

Die Architektur des Vorgängerbaus der Hohnekirche weist deutliche Übereinstimmungen mit diesem romanischen Raumkonzept auf und kann deshalb als Ausdruck herrschaftlichen Selbstverständnisses und als Bestätigung der Annahme gewertet werden, daß der Vorgängerbau als Stiftung eines Grundherren anzusehen ist.

Der Grundriß

Bei der heutigen, spätromanischen Hohnekirche handelt es sich um einen Bau des Übergangsstils zwischen der romanischen Basilika und den später



Grundriß der Hohnekirche
Quelle: Ludorff, S. 119

folgenden gotischen Hallenkirchen. Das doppeltürmige wehrhafte Westwerk des Vorgängerbaus wurde anlässlich des Neubaus des heutigen Kirchengebäudes bis auf den nördlichen Turm abgebrochen. An den erhaltenen nördlichen Turm wurde zwar nach Süden hin ein zweigeschossiger Westbau mit einer Empore angebaut (heute steht dort die Orgel), der südliche Turm aber wurde nicht wieder errichtet, und an die Stelle des im Westwerk gelegenen Hauptportals setzte man eine geschlossene Wand. (Die heute im Außenmauerwerk zu erkennende vermauerte Portalöffnung stammt von 1671.) Das Hauptportal wurde auf die Südseite verlegt, so daß der Eintretende das reduzierte Westwerk »links liegen läßt«, wenn er in die Kirche hineingeht. Durch die Verlagerung des Hauptportals entstand außerdem eine an diagonalen Blickrichtungen orientierte Raumstruktur.

Die Bedeutung des Diagonalblicks wird zusätzlich durch die Anordnung der beiden Nebenportale im nordöstlichen und im südöstlichen Joch der Seitenschiffe unterstrichen. Die von der klassischen West-Ost-Ausrichtung abweichende diagonal orientierte Gliederung des Kircheninnenraums wird außerdem durch die ungewöhnliche Breite des Raumes (rd. 22 x 16 m), durch dessen Hallencharakter und durch die Abwendung vom gebundenen System unterstützt: Der Baumeister durchbrach das übliche basilikale Grundrißsystem, das Mittelschiffbreite und Seitenschiffbreite im Verhältnis 2:1 aufeinander bezieht und setzte an seine Stelle das Verhältnis von „etwa 2:1,6 (9,50 m:5,50 m). Es zeigt sich die Tendenz zur zunehmenden Angleichung der Schiffsbreiten“ (RUSTIGE, S. 26). Weil in der Hohnekirche außerdem auf die im gebundenen System üblichen Nebenstützen zur Gliederung der Seitenschiffabgrenzungen verzichtet wurde, gewinnen die beiden freistehenden mehrfach abgetreppten Kreuzpfeiler „auch nach den Seiten hin größeren Umraum. Sie rücken gleichsam näher in die Mitte der Halle und verleihen ihr auf diese Weise einen zentralisierenden Charakter“ (THÜMMELER, Gründungsbau, S. 115).

Alle bisher beschriebenen architektonischen Maßnahmen werten die Halle als zentralen Versammlungsraum gläubiger Bürger auf und mindern die Bedeutung des Westwerks innerhalb des architektonischen Konzepts der Hohnekirche. Der Neubau entsprach so eher den Bedürfnissen eines sich selbstbewußt formierenden Bürgertums als der abgetragene feudalherrschaftlich geprägte Vorgängerbau.

Ein Vergleich der Grundflächen von Westempore und Chor unterstreicht die Neuorientierung des Neubaus als Pfarrkirche: Das Verhältnis von

Emporenfläche zur Chorfläche (1,6 : 2,8) unterstreicht die Bedeutung des Chorraums, der durch seine monumentale Ausmalung und die im Mittelalter sehr kostbaren und teuren Glasfenster zusätzlich hervorgehoben wird.

Außer diesen sofort ins Auge fallenden Besonderheiten gibt es noch eine architektonische Maßnahme, durch die der Baumeister die der Gemeinde vorbehaltene Halle und den im quereckigen Chorraum angesiedelten Sakralbereich aufeinander bezogen hat: Auf Kosten der Seitenschiffe wurde das Mittelschiff geringfügig nach Osten hin verbreitert. An seinem Ende steht der reich profilierte Triumphbogen, der den Blick in den Chorraum hinein lenkt. Die mehrfach abgetreppten Innenseiten des Triumphbogens bewirken aber gleichzeitig auch, daß sich der Chorraum zur Gemeinde hin öffnet.

Die am Grundriß der Hohnekirche ablesbare Wertschätzung des Sakralbereichs und die Hinwendung der Gemeinde zu Gott sind ein in dieser Zeit im christlichen Europa zu beobachtendes Phänomen, das im Zusammenhang mit der Sorge um das Leben nach dem Tod steht. Bisher hatten vorwiegend Adel und geistliche Würdenträger aus ihrem Vermögen Kirchen und deren Ausstattung finanziert, um auf diese Weise eine angemessene Vorsorge für das Jenseits zu treffen. Doch ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurden diese Maßnahmen zunehmend auch von Angehörigen des reich gewordenen Bürgertums ergriffen, wie Weilandt am Beispiel der Stadt Köln aufzeigen konnte (WEILANDT, S. 367). Durch die Ausführung der sechs Werke der Barmherzigkeit (Mt 25, 35-40) und durch Stiftungen von Land und Vermögen an die Kirche wollten sie sich einen „Schatz im Himmel“ erwerben, der am jüngsten Tag bei ihrer Verhandlung vor Gottes Richterstuhl gegen ihre Sünden auf der Erde verrechnet werden konnte (JEZLER, S. 13ff.).

In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstand außerdem der Bettelorden der Franziskaner, dessen Vertreter 1233 durch Vermittlung des Kölner Erzbischofs Heinrich von Molemark nach Soest gelangten (BERG, S. 149). Im Gegensatz zu den alten Orden suchten die Franziskaner die Nähe der aufstrebenden urbanen Zentren. Sie konnten dort eine große Zahl von Menschen mit ihren Predigten erreichen und gleichzeitig sicher sein, genügend reiche Gläubige zu finden, die in der Lage waren, durch Spenden die Existenz ihrer besitzlosen Konvente zu sichern. Das Leben der Bettelmönche, die „in Gehorsam, in Keuschheit und ohne Eigentum“ leben „und unseres Herrn Jesu Christi Lehre und Fußspuren folgen“ sollten (FRANZISKUS zit. n.

GRAU / HARDICK, S. 174), entsprach der Forderung Christi an den reichen Jüngling: „Wenn du vollkommen sein willst, so gehe hin, verkaufe alles was du hast, und gib es den Armen, so wirst du einen Schatz im Himmel haben“ (Mt 19, 21). Dem reich gewordenen mittelalterlichen Bürgertum war diese Bibelstelle ebenso vertraut wie die Aussage Jesu, daß „eher ein Kamel durch ein Nadelloch“ gelange „als ein Reicher in das Reich Gottes“ (Mt 19, 23f). Da die Alternative zum Gottesreich aus peinigendem Fegefeuer und ewigen Höllenqualen bestand, eröffneten sich den Besitzenden bedrohliche Zukunftsperspektiven, die Maßnahmen zur Jenseitsvorsorge ratsam erschienen ließen.

Es kam hinzu, daß sich seit dem Ende des 12. Jahrhunderts ein neues Verständnis der Buße durchgesetzt hatte, das die inwendige Reue als wichtigste Erfordernis der Sündevergebung ansah. Entsprechend verlagerte sich das Schwergewicht der Heilserlangung von der äußeren Bußleistung auf die innere Reue und Gewissensbildung (WEHRLI-JOINS, S. 50). Außerdem hatte Papst Innozenz III. (1198-1216) ein neues Bild der Kirche entwickelt, das sich auf Gregor den Großen berufen konnte und eine vertikal zum Heil strebende Ordnung aufwies, in der die Menschen „entsprechend ihrer bereits erfolgten Ablösung von allem Irdischen in die drei Heilsstände der Prälaten, d. h. der Leiter der Kirche, der Enthaltamen (Ordensgeistlichkeit) und der Verheirateten“ eingeteilt waren (ebd., S. 52). Die Laien gehörten damit auf die unterste Stufe und das 4. Laterankonzil stellte fest, daß ihr Weg zum Heil über die Ausrichtung ihres gesamten Lebens auf den Gedanken der Reue und Buße verlief.

Konkret bedeutete das für den Einzelnen, daß er sich um die Erfüllung der Werke der Barmherzigkeit, um die Festsetzung gerechter Preise für seine Waren und um die Verbesserung seiner persönlichen inneren Beziehung zu Gott zu kümmern hatte.

Die Gestaltung der spätromanischen Socster Hohnekirche ist eingebunden in diese Entwicklung einer neuen individuellen Frömmigkeit, die etwa seit dem 11. Jahrhundert entstand und ihre emotionale Ausprägung vor allem in der Mystik des 12. und 13. Jahrhunderts fand (HAWEL, S. 136).

Der Aufriß

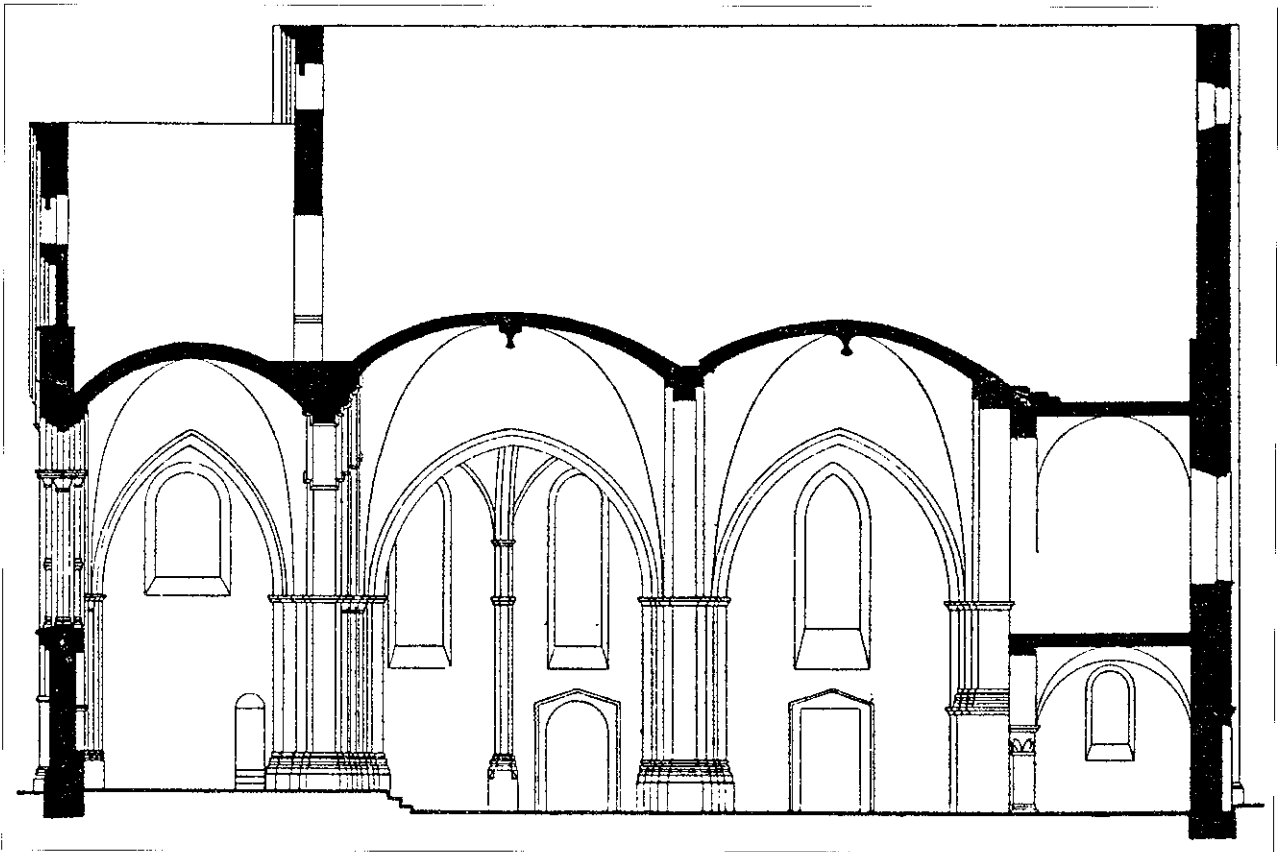
Ebenso ungewöhnlich wie die architektonische Gliederung des Grundrisses ist der vielgestaltige Aufriß der Hohnekirche. Auch hier zeigt sich die Abkehr vom gebundenem System der Romanik und die Suche nach neuen Formen. Dabei boten die

durch den neuartigen Grundriß bedingten rechteckigen Räume der Seitenschiffe im Gegensatz zu den von altersher bekannten quadratischen Räumen hinsichtlich ihrer Einwölbung offenbar Schwierigkeiten. Der Baumeister hat bei ihrer Bewältigung vermutlich „nach wechselnden Konstruktionen gesucht [...], um ihrer Herr zu werden“ (SCHWARTZ, S. 214). Auffällig ist jedenfalls, daß sich die einhüftigen an den Scheidbogen angelehnten (Halb-) Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs von denen des südlichen Seitenschiffs durch die Zahl ihrer Grate und die Art ihrer Gurte unterscheiden. Im südwestlichen Seitenschiffjoch ist das Prinzip der Einhüftigkeit sogar völlig zugunsten eines dort vorzufindenden Kreuzgratgewölbes aufgegeben worden. THÜMLER entdeckte insgesamt fünf verschiedene Gewölbearten in der Hohnkirche und stellte fest: „Man hat den Eindruck, daß hier mit der Wölbung geradezu experimentiert wurde, und daß man Freude daran gehabt hat“ (THÜMLER, Gründungsbau, S. 115). Außergewöhnlich ist auch die Höhe der Gewölbezone der beiden Mittelschiffsjoche. Das in der Romanik übliche Verhältnis zwischen Pfeilerhöhe und Gewölbehöhe (1:1) wurde aufgegeben: Mit einer Gewölbehöhe von 6,90 m überschreitet der Baumeister deutlich das Ausmaß der nur 5,30 m hohen Pfeiler.

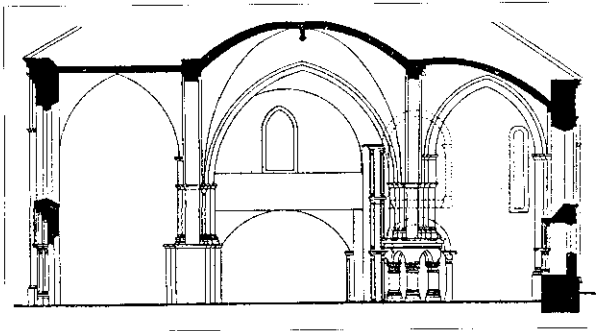
„Im Verhältnis zur Breite der Anlage setzen die Gewölbe außerordentlich tief an. Dadurch wirkt der Raum breitschultrig und untersetzt. Das ist ein allgemeiner Wesenszug der westfälischen Sakralarchitektur, aber so früh kommt er in dieser starken Ausprägung nicht wieder vor“ (THÜMLER, Gründungsbau, S. 116).

Einer Besonderheit begegnet der Betrachter in der nordwestlichen Ecke des Kirchenraums: An der Stelle, wo sich eigentlich die Basis des Eckpfeilers befinden müßte, der den auflaufenden Scheidbogen des westlichen Mittelschiffsjochs abfängt, wurde ein dreiteiliges offenes Säulenpostament errichtet. Die dreieckig angeordneten stämmigen Rundsäulen bilden die Basis des über ihnen aufsetzenden Eckpfeilers und ermöglichen durch die zwischen ihnen befindlichen spitzbogigen Öffnungen das Betreten des unteren Turmraumes. Durch diese Bogenstellungen wurde das Untergeschoß des Turms zwar räumlich an den Innenraum der Hohnkirche angeschlossen, optisch aber blieb es deutlich von ihm getrennt.

Abwechslungsreich ist auch die übrige dem Innenraum zugewandte Fassade des Westbaus: Fast kein Element der einen Seite deckt sich mit dem der anderen. Dem vom übernommenen Nordturm vorgegebenen Konzept der dreifachen Aufrißglieder-



Längsschnitt nach Süden
Quelle: Ludorff, S. 120



Aufriß nach Westen
Quelle: Ludorff, S. 120

rung durch eingestellte Rundsäulchen mit Basen, Kapitellen und Kämpferplatten stellte der Baumeister den schweren abgetreppten südwestlichen Eckpfeiler gegenüber, der mit den zentralen Kreuzpfeilern und den Eckpfeilern des Triumphbogens vor dem Altarraum harmoniert. Ihm entspricht auch die oberhalb des Säulenpostaments sichtbare Abtrepfung des Pfeileraufsatzes, auf dessen vorkragender Kämpferplatte der nordwestliche Scheidbogen aufläuft. (Durch diesen Pfeileraufsatz wurde die ursprünglich vorhandene Öffnung des zweiten Turmgeschosses zum Mittelschiff hin verschlossen.) Der Höhe des Säulenpostaments ist die ungewöhnlich hohe attische Basis des Südwestpfeilers (mehr als 2 m) angepaßt, so daß letztlich doch bei aller Verschiedenheit der Emporeneckpfeiler durch die gleiche Höhe von Basis und Säulenpostament sowie durch den beidseitig auf gleicher Kämpfergesimshöhe ansetzenden spitzbogigen Gurtbogen ein horizontal und vertikal gegliederter einheitlicher Gesamteindruck hervorgerufen wird.

Lichtverhältnisse

Außer Grundriß und Aufriß bestimmen vor allem die dort herrschenden Lichtverhältnisse die Wirkung, die ein Raum auf den Eintretenden ausübt. Sicherlich waren die Lichtverhältnisse zur Zeit des Mittelalters völlig verschieden von denen der heutigen Zeit. So fehlte im Mittelalter die Möglichkeit einer gleichmäßigen Ausleuchtung der monumentalen Wandmalereien durch künstliche Lichtquellen, da die damals gebräuchlichen Kerzen und Fackeln nicht in der Lage waren, ein störungsfreies gleichmäßiges Licht zu erzeugen. Außerdem waren die mittelalterlichen Fenster hinsichtlich ihrer Lichtdurchlässigkeit und Gestaltung wesentlich stärker in die Wandflächen eingebunden. „Sicher ist, daß durch die ursprünglichen Fenster – wie immer sie auch im einzelnen ausgesehen haben mögen – der Zusammenhang der jeweiligen Wand gewahrt wurde, der nicht durch blendend helle

Löcher unterbrochen wurde, sondern im Wechsel von Wandmalerei und Glasfenster seine Vollendung fand“ (POENSGEN).

Vor allem aber sorgten auch die mittelalterlichen Techniken der Glasherstellung für ein wesentlich dunkleres und dämmerigeres Innenraumlicht: „Wir müssen uns klarmachen, daß das helle farblose, klare Licht [...] kunstgeschichtlich erst in der Neuzeit möglich wird, ja in der heutigen Schärfe des fast reinen Tageslichts erst seit dem 19. Jahrhundert existiert. Ursprünglich waren sämtliche Innenräume des Mittelalters viel dunkler, von einem dichten farbig dämmernden Lichte erfüllt. Ein solches Licht brauchen aber die Sendelichtwerte der romanischen Wandmalerei, um zum Leben zu kommen. Erst in ihm [...] sprechen die blau-grünen Feldergründe der deutschen Wandmalerei [...] als Sendefarbe und Sendedunkel. Nur ab und zu, unter besonders günstigen Lichtverhältnissen oder an dämmerigen Stellen der betreffenden Kirchenräume kann man sich heute noch eine schwache Vorstellung von diesen ursprünglichen Wirkungen bilden“ (SCHÖNE, S. 32).

Dem von den Malereien ausgehenden „Sendelicht“ steht das im Innenraum herrschende „Standortlicht“ gegenüber, dessen „Bedeutung für die gesamte Malerei des Mittelalters [man] schwerlich übertreiben kann“ (SCHÖNE, S. 33). Das im wesentlichen intakt erhaltene Innenraumlicht der um 1232-1239 erbauten Oberkirche von S. Francesco in Assisi mit ihren Glasfenstern und Fresken des 13. und frühen 14. Jahrhunderts läßt ahnen, welche Lichtverhältnisse früher auch in der Hohnkirche geherrscht haben:

Das dort zu beobachtende Licht „unterscheidet sich sowohl vom Tageslicht der Außenwelt wie vom Innenlicht blankverglaster Kirchen beträchtlich: seine Helligkeit ist stark herabgesetzt, seine Farbigkeit deutlich spürbar (...) und seine Ausbreitung richtungslos, diffus. Als Funktion dieser Elemente eignet ihm eine geradezu „substantielle“ Fühlbarkeit: es „füllt“ die Kirche mit einem ganz feinen „buntfarbigen klaren Raumlichtnebel“ (SCHÖNE, S. 34). Unter diesem Licht müssen die spätromanischen Wand- und Gewölbemalereien der Hohnkirche früher „eine wahre Zaubermacht“ entfaltet und eine räumliche Tiefe entwickelt haben, die dem heutigen Besucher auf immer verborgen bleiben werden. Die im 19. Jahrhundert auf der Grundlage des damaligen Kenntnisstandes durchgeführten Maßnahmen zur Wiederaufdeckung und Rettung der mittelalterlichen Malereien haben nämlich zu einem weitgehenden Verlust der ursprünglichen Malsubstanz geführt, so daß sich die oben beschriebene Wirkung auch durch eine am mittel-

alterlichen Vorbild orientierte Verdunklung des Kirchenraumes nicht mehr erreichen läßt. Die Malereien wirken deshalb heute vergleichsweise flach und ihre frühere Leuchtkraft läßt sich leider nur noch ahnen.

Gewölbe- und Architekturmalerei

Im Rahmen der Romanikbegeisterung des ausgehenden 19. Jahrhunderts fanden zahlreiche Rettungen und Instandsetzungen romanischer Malereien in den Kircheninnenräumen statt. Man konzentrierte sich dabei vorwiegend auf die monumentalen Bildzyklen und Wandgemälde, während die „ornamentalen und dekorativen Ausmalungen oder die Interpretationen und Ergänzungen plastisch gearbeiteter Architekturteile mit Mitteln der Malerei [...] zunächst eine weit geringere Wertschätzung genossen“ (GERLACH, S. 100). Aber auch diese die Architektur begleitenden Malereien gehören zum Gesamtkonzept der Gestaltung romanischer Innenräume.

Beschreibung und kunstgeschichtliche Einordnung

Den bisher vorliegenden Untersuchungen zufolge sind die ornamentalen architekturbegleitenden Malereien in der Kirche St. Maria zur Höhe älter als die monumentalen Bildzyklen von Hauptchor, Grabesnische und Katharinenchor: Es zeigte sich nämlich, daß „sie sich auch unter den Malereien figürlicher Art im Hauptchor fortsetzen“ (SCHWARTZ, S. 226). Diese ältesten Wand- und Gewölbmalereien sind sofort im Anschluß an die Fertigstellung des Innenraums aufgetragen worden (1220-1230). Im einzelnen handelt es sich bei dieser ersten Ausmalung um eine farbige Fassung der Architekturgliederung, um architekturillusionistische Elemente im Zusammenhang mit der Gestaltung der Fensterräume und um illusionistische Teppiche an den Außenwänden der Seitenschiffe. Durch solche gemalten fingierten Textildekorationsen konnten die Kosten für echte, wertvolle Vorhangstoffe vermieden werden, ein Grund, weshalb die Sockelzonen vieler romanischer und gotischer Kirchen in Italien, Frankreich, England, Deutschland und Spanien mit gemalten Vorhängen versehen wurden (WOLLESEN, S. 76).

Das kleine Figürchen in dem Teppichmuster auf der nördlichen Wand, das sich an einem um einen gemalten Nagel geschlungenen Strick festhält, stammt übrigens nicht wie der Wandteppich aus der ersten Ausmalphase, sondern aus der Zeit der Gotik (SCHWARTZ, S. 231).

Die Pfeiler des Langhauses der Hohnckirche haben zum Mittelschiff hin überall ihre alte ornamentale Bemalung bewahrt, zu den Seitenschiffen hin war sie jedoch so lückenhaft, daß diese Seiten bei der Restaurierung grün eingetönt wurden.

Sehr abwechslungsreich sind die Malereien in den Gewölben: Neben die farbige Architekturfassung der Gewölbegrate treten Ornamentbänder, schuppenförmige Kreis- und Vierpaßfüllungen und Ornamente, die den rein dekorativen architekturunterstützenden Rahmen verlassen und einen Übergang zur figürlichen Malerei darstellen. Hier fallen vor allem phantastische Tiergestalten, kandelaberartige stilisierte Lebensbäume und runde mit einem Strahlenkranz versehene Sterngebilde auf.

„Die Fenster sind sämtlich mit gemalten Säulen und Bogen, letztere in verschiedenartig stilisiertem Marmor, eingefasst, während ringsum an den unteren Partien der Wände Teppiche in den verschiedensten Mustern sich ablösen, die zum Teil eine reiche Phantasie bekunden. Im Ganzen wird man von all' diesen Dekorationen urteilen müssen, daß sie sich – trotz des vielfach primitiven Charakters – doch vortrefflich der Architektur anschließen und dadurch die Wirkung dieser in reichem Maße erhöhen“ (JOSEPHSON, S. 4f.).

Solch ein reichhaltig geschmückter Innenraum ist heute in romanischen Kirchen nur sehr selten zu finden. Die meist unterbewertete dekorative Malerei ist aber Bestandteil der Gesamtausmalung romanischer Kirchen und bildet zusammen mit der Architektur und anderen Elementen des Innenraums eine gestalterische Einheit: „Die Gesamtausmalung einer romanischen Kirche setzt sich [...] aus [...] verschiedenen Aspekten zusammen. Im Normalfall geht sie mit der Architektur eine Synthese ein, wobei die Architektur Rahmen und ‚Grundlage‘ bildet, aber auch Sinn-Raum und ‚Räumlichkeit‘ bietet. Gemeinsam bilden sie in jedem Fall – und zwar unabhängig von Umfang und Art der Bemalung – eine gestalterische Einheit, zusammen mit Fenster und Licht, Musik und Gesang, Kult und Ritus ein Gesamtkunstwerk“ (GERLACH, S. 100f.).

Pfarrer Josephson weist in seiner Beschreibung der ornamentalen Malerei darauf hin, daß wir auf eine Ausdeutung im einzelnen wohl verzichten müssen. Diese vor mehr als hundert Jahren geäußerte Einschätzung gilt auch heute noch: Eine Deutung und Erklärung der seltsamen Ornamente und Figuren in den Gewölben der Hohnckirche steht bisher aus.

Die Heilig-Grab-Nische

Das Heilige Grab und seine Nachbildung in der Hohnekirche

Gegenüber dem Hauptportal befindet sich im westlichsten Wandfeld des nördlichen Seitenschiffes eine Nischenanlage, die als Kopie des Heiligen Grabes in Jerusalem angesehen werden muß. Solche Nachbauten des Heiligen Grabes begegnen in der mittelalterlichen Architektur häufig; so etwa in Konstanz, Eichstätt, Sélestat/Schlettstadt und Gernrode.

Seit dem 4. Jahrhundert nachweisbare Pilgerströme, deren Ziel das Heilige Land und die Stätten des Lebens und Sterbens Jesu waren, hatten neben einer Vielzahl von Reliquien auch Kenntnisse über die Architektur der Grabeskirche und des Heiligen Grabes in Jerusalem nach Europa gebracht (NIEHOFF, S. 53ff.). Eine der frühesten und genauesten Beschreibungen der heiligen Stätten aus dem ausgehenden 7. Jahrhundert stammt von dem gallischen Bischof Arculf, der auf der Rückreise von Jerusalem ungewollt an die Küste der schottischen Insel Iona gelangte und dort dem Abt des gleichnamigen Klosters, Adamnan de Hy, von seinen Erlebnissen berichtete.

Die von Adamnan angefertigte Niederschrift wurde von Arculf mit entsprechenden Grundrissen versehen und überdauerte die Jahrhunderte in einer Reihe von Handschriften. Zwei dieser Handschriften stammen aus dem 9. bzw. 13. Jahrhundert und werden heute in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt (Cod. 458 u. 603). Die spätere Quelle beinhaltet eine Abbildung der konstantinischen Grabeskirche, die zum Zeitpunkt der Erstellung der Handschrift bereits seit 200 Jahren nicht mehr in dieser Gestalt existierte. Die Darstellung verdeutlicht, wie nachhaltig Arculfs Beschreibung der heiligen Stätten die mittelalterlichen Vorstellungen von Jerusalem und vom Heiligen Grab bestimmten (NIEHOFF, S. 55-58).

Über das Heilige Grab berichtete Arculf, daß es sich im nördlichen Teil einer Grabkammer befindet und in den gewachsenen Fels gemeißelt ist. Der Boden der Kammer liegt drei Spannen („trium mensura altitudinis palmorum“ = etwa 60 cm) tiefer als das Grab, dessen Länge Arculf mit sieben Fuß („septem pedum mensura“ = etwa 200 cm) angibt (ADAMNAN, zit. n. GEYER, S. 228f.).

Weitere Berichte über das heilige Grab stammen von dem russischen Abt Daniil, der das heilige Land zwischen 1106 und 1107 als Pilger bereiste, und dem deutschen Mönch Theoderich, der es in seinem Reisebericht „De locis sanctis“ um

1169-1174 bezeugt. Beide bestätigen im wesentlichen die Größenangaben Arculfs (FRISCH, S. 43-44). Die Übereinstimmungen der Soester Heilig-Grab-Nachbildung mit der Jerusalemer Anlage und ihren sonst bekannten Nachbildungen, beziehen sich auf die „nördliche Lage des Grabes, das aber nicht frei in den Raum gestellt ist, sondern in die umgebende Architektur eingebettet wird. Ein weiteres Kennzeichen des Jerusalemer Grabes sind seine Abmessungen, die in modifizierter Verwendung wieder auftauchen“ (FRISCH, S. 84):

Ein wesentlicher Bestandteil der Soester Grabnische ist der Grabtrog mit einer inneren Tiefe von 97 cm (auf der linken Seite) bzw. 96 cm (auf der rechten Seite). Dieses Tiefenmaß „deckt sich in etwa mit den Angaben über die Gesamttiefe der [Jerusalemer] Grabstätte in den Pilgerberichten und dem heutigen Tiefenmaß von 94 cm. Damit erklärt sich auch der Mauervorsprung der Nischenanlage. Seine Existenz dient nicht dazu, dem reichen Gewände der Nischenöffnung die gewünschte Entfaltungsmöglichkeit zu verschaffen, sondern eröffnet der oberen Nische den benötigten Raum für die vom Original vorgegebene Tiefe des Grabtrogs“ (FRISCH, S. 52). Zwar ist der Jerusalemer Grabtrog mit 202 cm wesentlich länger als der Soester Grabtrog, dessen Länge nur 143 cm – 146 cm beträgt, doch findet sich das Jerusalemer Maß in der monolithen Platte wieder, die den Soester Grabtrog zum Kirchenschiff hin abschließt: Mit einer Länge von 207 cm entspricht sie im wesentlichen den Längen des Jerusalemer Grabtrogs und den Abmessungen seiner Nachbildungen in Eichstätt (194 cm), Sélestat/Schlettstadt (200 cm) und Gernrode (202 cm) (FRISCH, S. 51).

Die vier kreisrunden Vertiefungen mit den Vierpässen entsprechen den kreisrunden Öffnungen an der Verkleidung des Heiligen Grabes in Jerusalem. Diese Verkleidung wurde vor die beschädigte Vorderwand des 1009 n. Chr. teilweise zerstörten Grabmonuments gesetzt: „Die Verschalung erhielt jedoch drei kreisrunde Öffnungen, durch die man den heiligen Stein sehen und küssen konnte“. Wie in Jerusalem gibt auch die monolithische Platte in Soest „den Blick nicht auf das leere Innere des Grabes sondern auf eine zweite Schicht, den zu verehrenden ‚wahren‘ Stein des Grabtroges frei“ (FRISCH, S. 51). Im Gegensatz zum Original weist die Soester Platte vier Vertiefungen auf. Die Erklärung für diesen Unterschied könnte mit der symbolischen Bedeutung der Zahl Vier zusammenhängen: Als „traditionelle Zahl des irdischen Universums“ (HEINZ-MOHR, S. 309) bzw. als „Zahl der Welt“ (SEIBERT, S. 343) kann sie im Zusammenhang mit der heilsgeschichtlichen Bedeutung des Grabes als ein

Hinweis auf die Menschwerdung des Gottessohnes gesehen werden, von der im übrigen ja auch vier Evangelien berichten.

Einen letzten Hinweis auf das Heilige Grab gibt der Abstand zwischen dem Fußbodenniveau der Hohnkirche und der Unterkante der 202 cm langen monolithen Steinplatte: Mit 66 cm (auf der linken Seite) bzw. 64 cm (auf der rechten Seite) entspricht dieses Höhenmaß fast exakt dem Höhenmaß der Jerusalemer Trogwand (= 66 cm) (FRISCH, S. 52).

Die geringfügigen Abweichungen der Soester und der anderen o. g. Nachbildungen des Heiligen Grabes erklären sich aus den etwas unterschiedlichen Angaben und der Verwendung ungenormter Körpermaße in den Pilgerberichten, die den mittelalterlichen Architekten und Auftraggebern als Grundlagen für ihre Planungen zur Verfügung standen.

„...durch ihre Lage, ihre Einbindung in die Architektur, durch die Übertragung bestimmter Maße und durch die vier kreisrunden Vertiefungen mit den Vierpässen auf der Vorderwandplatte des Grabtrogens“ gibt sich die Nischenanlage „als eine Nachahmung des Heiligen Grabes in Jerusalem, als »Heilig-Grab-Nische«, zu erkennen“ (FRISCH, S. 52).

Mittelalterliches Kopierverständnis

Die Kopie des Heiligen Grabes, der wir in der Soester Hohnkirche begegnen, ist nun aber keine „richtige“ Nachbildung des Jerusalemer Originals, im Gegenteil, man erkennt das Original überhaupt nicht wieder. Daß es sich trotz der teilweise sehr gravierenden Unterschiede tatsächlich um eine Nachbildung des Jerusalemer Originals handelt, hängt mit dem mittelalterlichen Kopierverständnis zusammen, dessen Grundzüge von Richard KRAUTHEIMER und Günter BANDMANN richtungsweisend aufgedeckt wurden. Krautheimer stellte 1942 in seinem Aufsatz „Introduction to an Iconography of Medieval Architecture“ fest: „Die mangelnde Präzision bei der Nachbildung der spezifischen Gestalt architektonischer Formen, im Grundriß wie im Aufriß, ist eines der hervorstechendsten Merkmale des Verhältnisses von Kopie und Original im Mittelalter.“ Er hielt diese mangelnde Übereinstimmung jedoch nicht für Unvermögen, sondern entdeckte, „daß die Vorstellungen des Mittelalters über das, was ein Bauwerk einem anderen vergleichbar macht, sich von unseren heutigen unterscheiden. Man hatte im Mittelalter offenbar *Tertia comparationis*, die mit den heute uns vertrauten gänzlich unvereinbar sind“ (KRAUTHEIMER, dt. Ausg., S. 150, 144). Bandmann

gelang es in seiner Untersuchung zur „Mittelalterlichen Architektur als Bedeutungsträger“ nachzuweisen, daß Gesamtgestalt und Einzelformen mittelalterlicher Bauwerke häufig als Symbole für Botschaften stehen, deren sinnfällige Vermittlung wichtigstes Anliegen der Bauherren war (BANDMANN, S. 45).

„Bei der mittelalterlichen Architekturkopie werden bestimmte Elemente wiederholt, die aus dem Vorbild ausgewählt sind. Diese Elemente erhalten die Funktion von Zeichen, die auf das Original hinweisen“. Der Betrachter einer Architekturkopie muß diese Elemente wahrnehmen, sie „als Zeichen erkennen, entziffern und lesen. Um diesen Lesevorgang an der Architektur vollziehen zu können, muß ihm der Zeichenwert der Bedeutungselemente bekannt sein“ (FRISCH, S. 54). Fehlt diese Kenntnis, ist ein Verständnis mittelalterlicher Bauwerke nicht möglich. Der Forschung bleibt nur der Weg, die bedeutungstragenden Elemente Stück für Stück neu zu erschließen und mühsam für den heutigen Betrachter zu rekonstruieren, was dem eingeweihten mittelalterlichen Gläubigen selbstverständlich war.

Kunstgeschichtliche Einordnung und Befundsituation

Die Errichtung der Grabnische ist bereits bei der Planung der Hohnkirche mit berücksichtigt worden, denn das Fenster mit der Nische ist von Anfang an in der Außenwand angelegt gewesen (FRISCH, S. 15). Die Aufmauerung des Mauervorsprungs im Innenraum der Kirche erfolgte gegen Ende der Gesamterbauungszeit „um 1220“. Unter der heute sichtbaren Bemalung der Nische aus der Zeit „um oder nach 1240“ (CLAUSSEN, S. 654) befindet sich eine noch ältere Farbschicht, die zur Erstaumalung der Hohnkirche gehörte, ein weiterer Hinweis, der die Entstehung der Grabnische im Zusammenhang mit der Gesamterbauungszeit bestätigt (FRISCH, S. 82). Die jetzt sichtbare spätromanische Ausmalung der Heilig-Grab-Nische gehört zusammen mit den Malereien des Hauptchores der Hohnkirche zu den „ältesten Werken des sogenannten »Zackenstils« oder »scharfbrüchigen Faltenstils« in Socst“ (CLAUSSEN, S. 653). Obwohl durch die verschiedenen Restaurierungen mittlerweile ein erheblicher Anteil der mittelalterlichen Malsubstanz verlorengegangen ist und obwohl es auf diese Weise zu leichten Abweichungen gegenüber dem originalen Zustand gekommen ist, sind die Malereien immer noch von beachtlichem kunstgeschichtlichen Wert.



Kreuzigungsdarstellung (Ausschnitt) nach einer Pause des Aufdeckungsbefundes von 1889. Quelle: Frisch, S. 174

Das Bildprogramm der Heilig-Grab-Nische

Anlage und Gestaltung der Heilig-Grab-Nische sind durch ihre Funktion der »commemoratio« (Gedächtnis und Vergegenwärtigung des Todes und der Auferstehung Christi) bedingt (FRISCH, S. 86). Ein späterer Funktionswandel der Heilig-Grab-Nische ist aber denkbar, und es wird vermutet, daß die Nische „durch Hinzufügung der unteren querrrechteckigen Einnischung mit einer Grabfigur des Leichnams Christi zu einer Andachtsstätte abgeändert wurde“ (ebd., S. 86). Solange die bautechnische Untersuchung dieser querrrechteckigen Einnischung aussteht, läßt sich dazu aber noch nichts Definitives feststellen.

Die Ausmalung der Grabnische orientiert sich an der Überlieferung der Passions- und Auferstehungsberichte durch die Evangelisten. Pfarrer Josephson schreibt dazu in seiner 1890 aufgelegten Schrift über „Die wiederhergestellten mittelalterlichen Malereien in der Kirche Maria zur Höhe“:

„Unmittelbar unter dem Fenster erblicken wir den Gekreuzigten, das Haupt sanft zur Seite geneigt, die Arme fast waagrecht ausgebreitet. Links vom Kreuz steht der Hauptmann, den Lanzenstich in die Seite des Heilandes ausführend. Der Legende nach war sein Name Longinus. Er soll blind gewesen, aber unter dem Kreuz durch einen auf seine Augen fallenden Blutstropfen Christi wieder sehend geworden sein, womit offenbar die Wahrheit angedeutet wird, daß wir durch die Erkenntnis Jesu als des für uns gestorbenen Sohnes Gottes erst das rechte Licht empfangen. So ist denn auch hier Longinus mit geschlossenen Augen dargestellt.

Ihm gegenüber steht, offenbar im Gegensatz zu der edlen Hauptmannsgestalt, eine niedrig charakterisierte Figur,

welche den Ysop-Stab mit dem Essig-Schwamm emporhält. – Auf der Seite des Hauptmanns stehen die dem Herrn unter das Kreuz nachgefolgten Frauen. Maria sinkt einer derselben ohnmächtig in die Arme, wobei jedoch alle unedle Unruhe vermieden ist. Auf der anderen Seite des Kreuzes erscheinen die feindlichen Juden, durch ihre spitzen sog. Judenhüte gekennzeichnet. Einer derselben trägt ein Spruchband mit der Inschrift: „Alios saluos fecit, seipsum non potest saluum facere,“ das heißt: „Andern hat er geholfen und kann sich selber nicht helfen.“ (Matth 27, 42)

Auf der Fensterlaibung zur Linken erblicken wir drei Frauen, die am Ostermorgen zum Grabe gingen, mit schönen, edlen Matronengesichtern. Auf der gegenüberliegenden Fensterwand zeigt sich das Grab mit dem Engel, welcher den Weibern verkündet, daß Jesus auferstanden sei. Darüber entsteigt Jesus dem Grabe, in seiner Hand die Siegesfahne haltend, während vor dem Grabe die Kriegsknechte schlafend liegen.

Dem Beschauer gegenüber, zur Rechten und Linken des Fensters, ist der Heiland dargestellt, wie er nach der Auferstehung zuerst der Maria Magdalena erscheint und von dieser für den Gärtner gehalten wird, weshalb er auch einen Spaten in der Hand hält. Der Auferstandene fragt die Trauernde: „Mulier, quid ploras? Quem quaeris?“ d. h.: „Weib, was weinst du? Wen suchest du?“ Sie meinte, es sei der Gärtner und spricht zu ihm: „Domine, si tu tulisti eum, dicito mihi, ubi posuisti eum“ etc. d. h.: „Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir, wo hast du ihn hingelegt“ (Joh 20, 15).

Zur Linken über den drei Frauen, die zu Grabe gehen, ist die Himmelfahrt Jesu abgebildet. Jesus selbst ist eine besonders schöne edle Gestalt. Seine Fußstapfen sind noch auf dem Berge sichtbar, an dessen Seiten links Petrus und Maria, rechts ein anderer Jünger dem gen Himmel Fahrenden nachschauen. Ihnen ruft der neben

dem Heiland erscheinende Engel zu: „Veniet, quemadmodum vidistis eum euntem in coelum!“ d. h.: „Er wird kommen, wie ihr [ihn] gesehen habt gen Himmel fahren!“ (Apg 1,11)

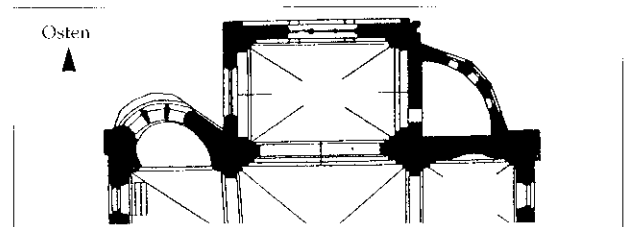
In der Mitte des Rundbogens ist als Abschluß des Ganzen das Lamm mit der Siegesfahne, den Triumph des Gekreuzigten darstellend, angebracht“ (JOSEPHSON, S. 13-15).

Die Nordapsis

Die Apsis

Das nördliche Seitenschiff der Hohnekirche wird im Osten durch eine halbrunde Apsis mit einem halbierten Kuppelgewölbe abgeschlossen. Die Bezeichnung „halbrunde Apsis“ ist allerdings nicht ganz zutreffend, weil ihr Grundriß nicht exakt halbkreisförmig ist, sondern zu einem nach links verschobenen schiefen Halbkreis abgewandelt wurde. Unterstrichen wird diese verschobene Grundrißform durch drei spitzbogige ungeteilte Fenster, die ebenfalls nicht im Zentrum der Apsis, sondern nach links versetzt angeordnet sind. Der »Halbzylinder« der Apsis wird durch die außerhalb des Scheitelpunktes angeordneten Fenster im Verhältnis 1:2 gegliedert, so daß sich eines von drei auf einer Ebene angeordneten Bildern links von den Fenstern befindet, während die beiden ande-

ren dazugehörigen Bilder rechts neben den Fenstern angebracht sind. Das bedingt einen vergleichsweise großen „Sprung“, wenn sich der Betrachter beim Ansehen der beiden übereinander angeordneten Bildreihen von links über die drei Fenster nach rechts orientieren muß, um die Fortsetzung der Bilderfolge zu suchen. Es ist aber anzunehmen, daß diese Beeinträchtigung der Bildwahrnehmung vom mittelalterlichen Auftraggeber und Architekten bewußt in Kauf genommen wurde, um die Beziehung zwischen Haupteingang und Nordapsis besonders zu betonen.



Grundriß der Nordapsis und Sakristei
(Detail des Grundrißplanes)

Die Bilder der Nordapsis

Zu den Malereien schreibt Pfarrer JOSEPHSON:

„Betrachten wir nunmehr das nördliche Seitenchörchen. In dem halbierten Kuppel-Gewölbe erblicken wir auf einem in Stuck ausgeführten Thronessel den Heiland,



Katharina vor Kaiser Maximinus (l.) und der Feuertod der heidnischen Gelehrten (r.)
(Zeichnung nach einer Pause des Aufdeckungsbefundes von 1869). Quelle: Ludorff, S. 124

der zu seiner Rechten sitzenden Maria eine Krone aufsetzend. – Wir sehen darin die Erfüllung der Verheißung dargestellt, wie wir sie z. B. in der Offenbarung Johannis 2, 10 lesen: „Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.“

Rechts von dem erwähnten Thronessel steht Magdalena mit dem Salbengefäß in der Hand, links die Märtyrerin Katharina von Alexandrien, nicht wie gewöhnlich ein zerbrochenes Rad, sondern ein Buch – als Zeichen ihrer Gelehrsamkeit – haltend.

An der runden Wand des Chörchens ist in vier Abteilungen die Geschichte eben dieser Märtyrerin, die im Jahre 307 unter Kaiser Maximinus den Märtyrer-Tod erlitt, dargestellt. In der ersten Abteilung (linker Hand oben) erblicken wir vor dem auf einem Throne sitzenden Kaiser Maximinus eine hohe Säule mit einem Götzenbilde, welchem eine Anzahl abgefallener Christen Geschenke zum Opfer bringen. Daneben steht die in ihrem Glauben feste Katharina, sich weigernd das Götzenbild anzubeten.

Die zweite Abteilung – auf der andern Seite des Fensters – zeigt wiederum den Kaiser auf dem Throne, vor ihm die mutige Bekennerin, deren christliche Weisheit durch eine Anzahl vom Kaiser bestellter heidnischer Gelehrter widerlegt werden soll. Da aber die letzteren in der Disputation mit der gelehrten Jungfrau unterliegen, so werden sie von dem erzürnten Kaiser zum Feuertode verurteilt. Rechts von der vorigen Szene sehen wir denn auch die Weisen im Feuer-Ofen liegen, der von Henkersknechten mit langen Stangen geschürt wird. Aber auch Katharina sollte auf Befehl des Kaisers den Tod erleiden und zwar durch das Rad. Hiervon wurde sie jedoch – nach der Legende – auf wunderbare Art gerettet. So sehen wir denn in der dritten Abteilung – links unten – wie das mit langen Spitzen versehene Marter-Instrument (Rad) durch die von den Seiten herbeifliegenden beiden Engel zerschlagen wird. Von den umherfliegenden Splittern werden die Folterknechte getroffen, während die gerettete Jungfrau auf den Knien liegend, dem Herrn für seinen wunderbaren Beistand dankt.

Da der Kaiser Maximinus befürchtete, daß ihre wunderbare Rettung einen großen Eindruck bei dem Volke machen und viele für den Christenglauben gewinnen würde, befahl er alsbald, sie mit dem Schwerte zu enthaupten. Die Ausführung dieses Befehls wird uns in der vierten Abteilung – rechts unten – vorgeführt, jedoch in der Weise, daß Katharina den Schwertstreich für sich selbst noch erwartet, während andere Christen, die durch jener Standhaftigkeit zu gleicher Glaubensstreue ermutigt waren, vor ihren Augen den Märtyrertod erleiden. An die ruhig und todesmutig dastehende Katharina schmiegt sich innig eine christliche Freundin gleichfalls in Erwartung des nahen Todes.

Gewiß hat die Darstellung solcher Geschichten christlicher Blutzeugen ihre Berechtigung auch in der Kirche,

denn sie ermahnt alle, die solche Bilder betrachten, ihres Glaubens sich nicht zu schämen – und, wenn es sein muß – um desselben willen auch zu leiden. „Wer mich bekennt vor den Menschen, den will ich wieder bekennen vor meinem himmlischen Vater“ spricht unser Heiland.“ (JOSEPHSON, S. 12-13)

Die Verehrung der Hl. Katharina von Alexandrien

Trotz der anschaulichen Darstellungen ihres Lebens auf den Wänden der Nordapsis ist die historische Persönlichkeit Katharinas („die allzeit Reine“) nicht nachweisbar. Am Anfang ihrer Verehrung steht deshalb nicht das Grab, sondern ein legendenhafter Bericht, der im 8. Jahrhundert, wahrscheinlich durch vor den Bilderstürmern der Ostkirche flüchtende Mönche, nach Rom ins Abendland gelangte (FRUTAZ, Sp. 60-61). Früheste Anzeichen ihrer Verehrung stammen aus einem 1948 in Rom entdeckten Oratorium nördlich der Basilika S. Lorenzo al Verano, das ein um die Mitte des 8. Jahrhunderts entstandenes Fresko von „S. Ecatarina“ aufweist. Gegen Ende des 8. Jahrhunderts las man in einem fränkischen Kloster die „Passio Ecatarine virginis“ und im 11. Jahrhundert waren die Benediktinerklöster Montecassino, St. Gallen und Trinité-au-Mont (bei Rouen) Zentren ihres Kults. Seit dieser Zeit taucht Katharina in fast jedem Heiligenkalender auf (FRUTAZ, Sp. 60).

Die Verbreitung ihrer Verehrung steht wohl in einem Zusammenhang mit einem Gebet, das Katharina vor ihrem Martyrium der Überlieferung nach gesprochen hat, und das Gott sichtbar erhörte:

„Als man sie zum Ort ihrer Hinrichtung geführt hatte, erhob Katharina die Augen zum Himmel und betete: ‚O du Hoffnung und Heil der Gläubigen, Zierde und Ruhm der Jungfrauen! Jesus, guter König, ich bitte dich inständig: Jeder, der meines Martyriums gedenkt oder mich im Sterben oder sonst einer Not anruft, erlange den Erweis deiner Gnade!‘ Und da hörte man eine Stimme, die zu ihr sprach: ‚Komm, meine geliebte Braut! Siehe, dir steht das Himmelstor offen! Und allen, die mit Andacht die Erinnerung an deine Passion feiern, verspreche ich vom Himmel die erbetene Hilfe.‘ Als sie dann enthauptet worden war, floß aus ihrem Leib Milch an Stelle von Blut“ (LEGENDA AUREA, S. 427).

Katharina galt vor allem als Fürsprecherin bei Leiden und Krankheiten, für Beharrlichkeit bis zum Tod und für das Gedeihen der Feldfrüchte. Wegen ihrer Gelchrtheit und Beredsamkeit wurde sie zur Patronin der Universität von Paris, zur Schutzpatronin der Theologen, Philosophen und Juristen und –

wegen ihrer keuschen Lebensweise – zur Schutzpatronin der Mädchen und Ehefrauen (FRUTAZ, Sp. 61).

Eine der wichtigsten Quellen für die bildliche Darstellungen Katharinas und aller anderen Heiligen war die „Legenda Aurea“, die „Goldene Legende“ des Genueser Erzbischofs Jakobus de Voragine. Schon lange vor seiner Ernennung zum Erzbischof im Jahr 1292 hatte dieser die später als „Legenda Aurea“ bekannte Sammlung der „Legenda Sanctorum“ in der Zeit von 1263-1273 auf der Grundlage älterer Werke zusammengestellt. Als Quellen erwähnte er neben damals bekannten Heiligenviten die „Historia ecclesiastica“ des Eusebius von Caesarea (3. Jh.), die „Historia tripartita“ des Cassiodor (5./6. Jh.) und die „Historia scholastica“ des Petrus Comestor (12. Jh.) (LAAGER, S. 469). Dieses umfangreiche Material sichtet er mit dem Ziel, Wesentliches von Nebensächlichem zu trennen und auf das zu achten, was der Erbauung förderlich ist. Oberstes Ziel waren deshalb nicht wissenschaftliche, sondern seelsorgliche Zwecke. Solch eine Orientierung führte in der Neuzeit im Zusammenhang mit dem Erstarken des Rationalismus und den Anforderungen an wissenschaftlich überprüfbare Historizität zu einer Abwertung dieses das Hoch- und Spätmittelalter bestimmenden Werkes.

Die Gliederung der Legenda Aurea orientiert sich am Kirchenjahr und seinen Hochfesten sowie an den zwischen diesen befindlichen Festtagen Mariens und der Heiligen. Festtag und Todestag der Heiligen fallen dabei häufig zusammen, da nach christlicher Auffassung der irdische Tod als Geburtstag für das Jenseits aufgefaßt wird. Jakobus de Voragine kompilierte seine Legenda Aurea, um den Gläubigen die Heiligen als „Beispiele zur Nachahmung“ („*exempla nostra imitationis*“) zu empfehlen.

In der Hohnkirche begegnet der Betrachter solch nachahmenswerten Beispielen außer bei der Betrachtung des Katharinenzyklus noch in den Personen der bekehrten Sünderin Maria Magdalena (in der Halbkuppel oberhalb des Katharinenzyklus) und des Märtyrers Stephanus (an der Ostwand des Chorraums). Als Märtyrer verdienen Katharina und Stephanus besonders hohe Verehrung, weil sie zu den vollkommenen Nachfolgern Christi gehören: Wer sein Leben opfert, ist im tiefsten Sinne christusähnlich geworden.

Aber auch Askese (im Einsiedler- und Mönchtum), wie sie Maria Magdalena gegen Ende ihres Lebens übte, und Bewahrung der Jungfräulichkeit galten den mittelalterlichen Gläubigen als Mittel besonderen christlichen Bekenntums. Sie erscheinen als

Symbol für den Verzicht auf diesseitige Freuden und betonen in Anlehnung an Joh 15,19, daß die Jünger Christi „nicht von dieser Welt“ sind.

Trotz ihrer engen Beziehung zu Gott spiegelt sich auch im Leben der Heiligen der Legenda Aurea immer wieder der Kampf zwischen den dämonischen Kräften des Bösen und den guten Kräften der Engelwelt. Für Jakobus und die Verfasser seiner Vorlagen gelten diese Kräfte als real existierende übersinnliche Gewalten: Dem Märtyrer als dem Bürger des Gottesstaates begegnen Vertreter des heidnischen irdischen Staates als Werkzeuge des Teufels. Diesen bösen Kräften gegenüber stehen die guten Mächte der Engel, von deren wunderbarem Eingreifen zugunsten der Heiligen immer wieder berichtet wird. Auch der Katharinenzyklus berichtet vom wunderbaren Eingreifen der Engel in das Geschehen auf der Erde und von den Kräften des Bösen, welche die Guten immer wieder bedrängen.

Die bald nach ihrer Entstehung in ganz Europa verbreitete Legenda Aurea war schon lange vor ihrer Zusammenstellung durch Jakobus wirksam. Sie wirkte aber vor allem nach ihrer Entstehung als bedeutendste Quelle christlicher Bildthemen.

Kunstgeschichtliche Einordnung

„Die Ausmalung von Hauptchor und Grabesnische ist wohl um oder nach 1240 anzusetzen, während die Ausmalung des Katharinenchors [= Nordapsis] sicher erst nach der Jahrhundertmitte entstanden ist“ (CLAUSSEN, S. 654). Sowohl die Malereien des Katharinenchores als auch die des Hauptchores und der Grabesnische gelten als „Werke des sogenannten »Zackenstils« oder »scharfbrüchigen Faltenstils« [...], der sich allem Anschein nach auch in Soest bis ins spätere 13. Jahrhundert hält“ (CLAUSSEN, S. 653f.). Dieses Stilphänomen, das leicht erkennbar ist „an kristallin verhärteten und zackenlinig fallenden oder auch aufflatternden Gewändern, die den Darstellungen eine expressive Stimmung verleihen“, entstand zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Sachsen (KLÖSSEL, S. 123). Zuerst nachweisbar in zwei Prunkpsalterien, die kurz nach 1210 für das thüringische Landgrafenhaus ausgeführt wurden (Landgrafenpsalter in der Landesbibliothek Stuttgart, Cod. H. B. II fol. 24 und Elisabethpsalter in Cividale, Mus. Archeol., Cod. 137), erlebte der Zackenstil zwischen 1230 und 1250 im Raum Hildesheim eine erneute Blüte (KLÖSSEL, S. 123). Der Zackenstil gilt als „beherrschender Begriff für die sächsische Monumental- und Buchmalerei des 13. Jahrhunderts“, ist aber nicht auf diese Region begrenzt, sondern auch in West-

falen und Köln, dem Maasland, in Franken und bis nach Böhmen nachweisbar (ebd., S. 123).

Die Entwicklung dieses spätromanischen Malstils, der „von byzantinischen Vorbildern in der Körper- und Gewandbildung inspiriert, diesen Vorbildern anfangs (vor der Jahrhundertmitte) sehr nahe“ bleibt (CLAUSSEN, S. 653) und in den folgenden Jahrzehnten immer eigenständiger wird, läßt sich an den beiden Ausmalphasen in der Soester Hohnkirche gut ablesen: „Vergleichsweise geschmeidig erscheint die Bildung der Gewänder im Gewölbe des Hauptchores mit seinem berühmten sog. Engelreigen und in der Grabesnische. Die für den Stil in allen seinen Phasen charakteristischen und namengebenden spitzzackigen Formen beschränken sich dort vor allem auf die flatternden Gewandzipfel und -säume, während die Gewandfalten im übrigen weich und rundlich modelliert sind und sich teils in schmalen Bahnen, teils in kleinteiligen Falten um die Körper schmiegen. Die Gewandbehandlung im Katharinenchor hebt sich von jener im Hauptchor mit ihren bizarren, wie erstarrt wirkenden Gewandzipfeln und unrealen Faltenhäufung vor allem am unteren Rand der Gewänder sehr deutlich ab“ (CLAUSSEN, S. 653f).

Der Chorraum

Der Raum

Nach Osten hin wird das Mittelschiff durch den querrrechteckigen Chorraum begrenzt. Wie beim Langhaus wird auch hier die Breite des Raumes betont: Die seitliche Nord- und die Süd- wand ist jeweils um etwas mehr als ein Drittel kürzer als die durch Arkaden gegliederte Ostwand des Chorraumes. Der mittlere Arkadenbogen ist halbkreisförmig und umfängt einen rechteckigen Wand- schrank, die schmaleren seitlichen Arkaden sind spitzbogig und schließen Wandmalereien ein.

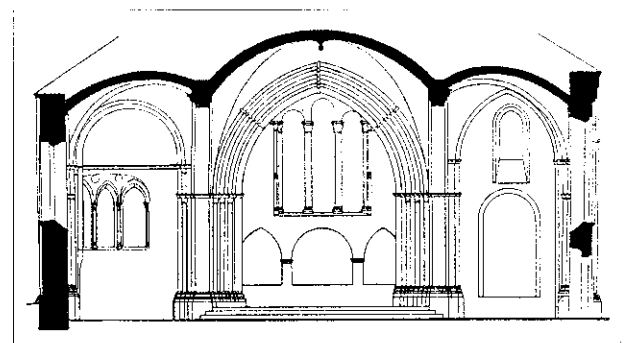
Oberhalb dieser Arkaden wird die Wand von drei rundbogigen Fenstern durchbrochen, die durch Rundsäulen voneinander getrennt sind. In der Süd- wand des Chorraums befindet sich nur ein einziges rundbogiges Fenster, während die gegenüberlie- gende Nordwand durch ein vierteiliges, großes hochgotisches Fenster mit Maßwerk unterbrochen wird. Durch den Einbau dieses Fensters wurde die ursprüngliche romanische Malerei so stark zer- stört, daß man an ihrer Stelle anläßlich der Restau- rierung 1889 zwei Palmbäume gemalt hat (JOSEPH- SON, S. 11).

Das gotische Fenster, die heute sichtbare Vergla- sung und die elektrische Ausleuchtung bedingen

eine Wirkung des Chorraums, die sich völlig von der im Mittelalter vorhandenen unterscheidet. Wie muß man sich die ursprüngliche Wirkung vorstel- len? Welche Aufmachung hatten die Fenster: Waren sie farbig, einfarbig oder vielleicht sogar figürlich gestaltet? Welche Lichtverhältnisse haben zur Zeit der Entstehung der Wandmalerei im Chor- raum geherrscht? Wie deutlich oder undeutlich hat der mittelalterliche Beter die großformatigen Bilder wahrnehmen können?

Antworten gibt die Dissertation von Hans-Martin Frh. von ERFFA über „Die Verwendung des Glas- fensters im frühen deutschen Kirchenbau“. Man erfährt, „daß die Kirchenfenster bereits im frühen Mittelalter weitestgehend als verglast gedacht wer- den müssen, und zwar mit einem Glas grünlicher oder gelblich-grünlicher Färbung. [...] durchschei- nend, aber nicht durchsichtig [...]. Auch buntfar- bige Fenster gab es seit karolingischer Zeit, zunächst wohl selten, vom 11. Jahrhundert an häu- figer. Jedenfalls ist sicher, daß in die Kirchen des Mittelalters ursprünglich auch nicht ein Streifen des grellen natürlichen Tageslichts fiel“ (ERFFA). Die Innenräume mittelalterlicher Kirchen waren wesentlich dunkler als heute und von „einem dichten, farbig dämmernden Lichte erfüllt“ (SCHÖNE, S. 31). Trotz dieses dunkleren Lichts war die spätromanische Malerei damals gut zu erkennen, weil sie gerade diese Lichtwerte benötigte, „um zum Leben zu kommen“ (ebd., S. 32).

Bei der Frage nach der Gestaltung der Fenster sind ebenfalls nur Annäherungen an die ursprünglichen Bedingungen möglich. Die erste Überlegung geht von der Größe der drei Fenster in der Ostwand aus: Ist es denkbar, daß der/die Auftraggeber, die einen solchen Aufwand bei der Gestaltung der Wand- flächen ihrer Kirche getrieben haben, an dieser zen- tralen Stelle des Kirchenraums nur eine nichtssa- gende transparent schimmernde Verglasung geplant haben? Angesichts der beherrschenden Wirkung, die dieser für romanische Kirchen unge- wöhnlich großen Fenstergruppe in der Hohnkir-



Aufriß nach Osten
Quelle: Ludorff, S. 120

che zukommt, darf man diese Frage mit nein beantworten. Im Gegensatz zu den beiden seitlich angebrachten Fenstern, die etwas mehr außerhalb des Gesichtsfeldes der Gemeinde liegen und vermutlich vorwiegend aus belichtungstechnischen Gründen angelegt wurden, wäre ein so großes inhaltsloses helles Loch in der Ostwand wohl als störend empfunden worden.

Dieser Auffassung entspricht auch die Entwicklungsgeschichte der mittelalterlichen Glasmalerei, in der ein Zusammenhang zwischen der Größe der Glasfenster und ihrer Bemalung beobachtet werden kann: „In frühromanischer Zeit spielte die Glasmalerei eine bescheidene Rolle; erst mit zunehmendem Fensterformat entwickelte sie sich vor allem in Deutschland und Frankreich“ (MERTEN, Sp. 910). Hinzu kommt die Tatsache, daß Glas im Mittelalter sehr kostbar und teuer war. Es erscheint unwahrscheinlich, daß man für die Gestaltung dieses für den gesamten Kirchenraums so wichtigen Fensters so viel Geld ausgab, um anschließend dann doch nur ein transparent schimmerndes inhaltsloses (Fenster-) Loch zu sehen.

Zur Beantwortung der Frage, welche Inhalte denn wohl im Rahmen der dreiteiligen Fenstergruppe vorstellbar sind, lesen wir: „In Frankreich, das im 12. Jahrhundert führend war, entstand gegen Ende des Jahrhunderts der Typus der Medaillonfenster. Deutschland, das bis Mitte des 13. Jahrhunderts an seiner romanischen Tradition festhielt [...] übernahm in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts dieses Kompositionsschema: man setzte Szenen oder Einzelfiguren, umrahmt von verschiedenartigen Pässen, auf farbigem Teppichgrund übereinander. Dargestellt wurden Heiligenlegenden, das Leben Jesu mit Passion, das Marienleben, besonders beliebt war die Gegenüberstellung von Szenen des Alten und Neuen Testaments“ (MERTEN, Sp. 910).

Über den Zusammenhang zwischen diesen beiden Büchern der Heiligen Schrift hatte im 4. Jahrhundert der Kirchenvater AUGUSTINUS festgestellt: „Novum testamentum in vetere latet / Vetus in novo patet – Das Neue Testament ist im Alten verborgen / das Alte wird im Neuen offenbar“ und damit ausgedrückt, daß das jüdische Alte Testament und das christliche Neue Testament aufeinander bezogen betrachtet werden müssen. Augustinus und die auf ihm aufbauende mittelalterliche Theologie knüpften mit diesem Bibelverständnis an die Praxis der Urkirche an, das Alte Testament als Heilige Schrift zu übernehmen und von Ostern her zu erschließen. Im Rahmen dieser Auslegung entdeckten die mittelalterlichen Theologen, daß sich das ganze Alte Testament als Hinführung auf das Christusgesche-

hen deuten ließ. Sie fanden sogar ganz konkrete Ähnlichkeiten bei Personen und Ereignissen, die sie als Vor-Bilder (gr. *typoi*) der im Neuen Testament beschriebenen Heilszeit verstanden. Voraussetzung für diese Art der Bibeldeutung (Typologie) ist der Glaube an die Kontinuität des göttlichen Heilshandelns. Demnach ist der im Alten Testament beschriebene Alte Bund Verheißung, während der im Neuen Testament vorgestellte Neue Bund die Erfüllung des göttlichen Heilsplans darstellt. Aus diesem Grund enthält die neustamentliche Wirklichkeit (Antitypos) immer ein „Mehr an Heil (oder Unheil)“ (BLÄSER, Sp. 423).

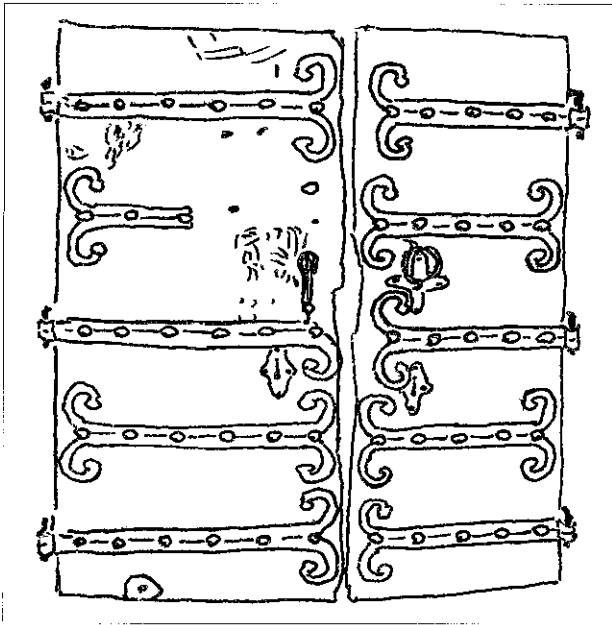
Links und rechts von der Fenstergruppe in der Ostwand der Hohnekirche befinden sich jeweils zwei aufeinander bezogene typologische Darstellungen (links: oben „Daniel in der Löwengrube“, darunter „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“; rechts: oben „Das Wasserwunder des Mose“, darunter „Taufe Jesu im Jordan“). Es erscheint möglich, daß dieses seitlich der Fenster begonnene (?) Programm innerhalb der Fenstergruppe fortgesetzt wurde.

Oberhalb der drei Rundbogenfenster wird der Chorraum nach oben hin durch ein sechsteiliges Chorgewölbe abgeschlossen, dessen Gänge gegen die Gewölbescheitel hin abgeschliffen wurden. So entstand ein kuppelartiger Eindruck, der zur Bezeichnung des Gewölbes als „Falkuppel“ führte (SCHWARTZ, S. 214).

Das im Altarraum zu sehende hölzerne Chorgestühl, das Sakramentshäuschen aus Baumberger Sandstein (um 1470) und das Altarretabel (um 1470) sind spätere Ergänzungen.

Der Tabernakel

Der heute hinter dem Altarretabel verborgene Wandschrank (107 x 96 cm, 44 cm tief) unter dem mittleren Bogen an der Ostwand des Chores ist mit Eichenholz ausgelegt und mit einer zweiflügeligen Tür verschlossen. Die Beschläge der Wandschrantüren sind „romanische Eisenbeschläge“ (SCHWARTZ, S. 223). Die Größe dieses Wandschranks, seine Anbringung im Zentrum der Ostwand und seine starke Sicherung durch die massiven Eisenbeschläge legen nahe, in diesem Schrank den ursprünglichen Tabernakel der Kirche Maria zur Höhe zu sehen. Auch die im Mittelalter übliche Aufbewahrung der Hostien in „Wandtabernakeln“ unterstützt diese Vermutung (BOGLER, Sp. 1265). Die im Vergleich zu heutigen Tabernakeln ungewöhnliche Größe des alten romanischen Wandtabernakels ist dadurch bedingt, daß man dort neben dem geweihten Brot auch die liturgischen Geräte (Kelche, Hostienbüchsen) aufbewahrte, die im



Tabernakel, Strichzeichnung R. F.

Zusammenhang mit der Aufbewahrung bzw. Verteilung der Hostien benötigt wurden. Auch Altarkreuze und Reliquienbehälter wurden wahrscheinlich nach ihrem Gebrauch im Gottesdienst im Wandtabernakel verwahrt. Als Aufbewahrungsort des Allerheiligsten war der Tabernakel der am besten gesicherte Platz des gesamten Kirchenraumes. Er bot sich deshalb auch zur Aufbewahrung der meist sehr kostbaren und aufwendig gestalteten Geräte und liturgischen Bücher an.

Verglichen mit anderen (vor allem barocken) Tabernakeln wirkt der Wandtabernakel der Hohnkirche schlicht und einfach. Der Verzicht auf jeglichen Prunk wird aber verständlich, wenn man von der deutschen Übersetzung des lateinischen Wortes „tabernaculum“ = „Zelt“ ausgeht. Diese Bezeichnung für den Aufbewahrungsort des Allerheiligsten knüpft an das im Alten Testament gebräuchliche Bundeszelt an, in dem die Bundeslade mit den Zehn Geboten aufbewahrt wurde. Als König David nach dem politischen Aufstieg des Reiches Israel plante, anstelle des einfachen Zeltes einen großartigeren Tempel zu errichten, erhielt der Prophet Natan von Gott die Weisung:

„Geh zu meinem Knecht David, und sag ihm: So spricht der Herr: Du willst mir ein Haus bauen, damit ich darin wohne? Seit dem Tag, als ich die Israeliten aus Ägypten herausgeführt habe, habe ich bis heute nie in einem Haus gewohnt, sondern bin in einer Zeltwohnung umhergezogen.

Habe ich in der Zeit, als ich bei den Israeliten von Ort zu Ort zog, jemals zu einem der Richter Israels, die ich als Hirten über mein Volk Israel eingesetzt hatte, ein Wort gesagt und sie gefragt: warum habt ihr mir kein Haus aus Zedernholz gebaut?“ (2 Sam. 7, 5-7)

Der schlichte Wandschrank entspricht der hier ausgedrückten gottgewollten Ablehnung des Prunks.

Der spätromanische Altar

Der mächtige aus behauenen Grünsandsteinquadern errichtete Altar aus der Erbauungszeit der Kirche hat sich wohl immer an der heutigen Stelle etwas außerhalb des Zentrums der Chorapsis befunden. Er ist innerhalb des Chorraums so angeordnet, daß der – damals mit dem Rücken zum Volk zelebrierende – Priester im Mittelpunkt des Altarraums (direkt unterhalb des in der Kuppelspitze befindlichen Lilienkreises) steht. Der Altar besteht aus einer 205 x 120 cm großen monolithen Grünsandsteinplatte (»mensa«) und dem etwas weniger umfangreichen Unterbau (»stipes«). Die »mensa« springt mit einer Hohlkehle über den gemauerten Unterbau hinaus. Die Gesamthöhe des spätromanischen Altars liegt bei 120 cm. Bis auf die Rückseite befindet sich der Altar im ursprünglichen Zustand. Diese wurde so verputzt, daß dort Altarplatte und Unterbau bündig miteinander abschließen. Da aber diese Seite von vorn nicht sichtbar ist, blieb das ursprüngliche Aussehen des Altars weitgehend erhalten. Das heute auf dem Altar angebrachte Tafelbild war zunächst nicht vorhanden, so daß der frei im Raum stehende Altar umschreitbar war und der Blick auf den hinter ihm befindlichen Wandtabernakel frei blieb. Es ist unwahrscheinlich, daß der mittelalterliche Gläubige die heute sichtbaren Grünsandsteinquadern gesehen hat, da die dem Volk zugewandte Seite des Altars üblicherweise mit einem hölzernen oder textilen Antependium (Vorhang) versehen wurde. Hauptthema solcher Antependien war die »Majestas Domini« (EuW, S. 404), die bildliche Darstellung der Erscheinung Christi in seiner himmlischen Herrlichkeit.

Dieses im Mittelalter überaus beliebte Motiv geht auf die Gottesvision des Sehers Johannes in der Geheimen Offenbarung zurück und zeigt den in seiner Glorie thronenden Christus „auf dem Kreis des Weltalls oder dem Regenbogen, die Rechte segnend erhoben, mit der Linken das Evangelienbuch auf dem Schoß festhaltend. Die Glorie umgeben die vier kosmischen Thronwesen und Evangelistensymbole: Löwe und Stier unten, Mensch (Engel) und Adler oben. Alle vier halten ihr Buch mit dem Evangelium, das in alle vier Himmelsrichtungen getragen wird“ (SEIBERT, S. 211). Vermutlich gehörte ein so geschmücktes Antependium zur mittelalterlichen Ausstattung des Altarraums der Hohnkirche.

Die Ausmalung

Das Bildprogramm des Altarraumes wird durch verschiedene Zeit- und Raumebenen gegliedert, die durch den Standort des am Altar zelebrierenden Priesters miteinander verbunden sind. Ganz oben in der Kuppel ist die im Jenseits angesiedelte himmlische Sphäre dargestellt. Ihren Hintergrund bildet die Farbe Blau, die im Mittelalter „als tiefste und am wenigsten materielle Farbe“ galt (HEINZ-MOHR, S. 100) und deshalb gern als Symbol für die Unendlichkeit und den Himmel verwandt wurde (LURKER, Symbolik, S. 98). In der Spitze der Kuppel erblickt man einen leeren Kreis, der von acht goldenen Lilien umgeben ist. Dieses unscheinbare Symbol für die geheimnisvolle Wirklichkeit Gottes wird von zwei Weihrauch schwingenden kleinen Engeln flankiert. Sie wenden ihre Gesichter der Gottesmutter Maria zu, die auf einem stuckierten goldüberzogenen Thron sitzt und den menschengewordenen Gottessohn auf ihrem Schoß hält. Zwei weitere kleine Engelgestalten knien ihr zu Füßen und heben ihre Hände anbetend zum Kind empor. Ein Lilienszepter und eine goldene Lilienkrone weisen die Gottesmutter als Himmelskönigin aus (SEIBERT, S. 205). Der Dreipaß, der sie und den auf ihrem Schoß sitzenden Gottessohn umfängt, besteht ebenfalls aus aneinander gereihten goldenen Lilien.



Aufbau des Bildprogramms im Chorraum:

- ① Kuppel mit Engelreigen und Himmelskönigin Maria;
- ② Prophetenfries; ③ Zwickelbilder mit typologischen Hinweisen auf das Meßopfer; ④ AT-Szenen; ⑤ NT-Szenen;
- ⑥ Kreuzigung; ⑦ Märtyrer Stephanus

Links und rechts neben der Himmelskönigin stehen der jugendliche Evangelist Johannes und der ältere grauhaarige Johannes der Täufer. Vom letzteren sagte Jesus, er sei der Vorläufer des Messias und größer als alle Propheten und Menschen (Mt 7, 11-14). Diese Auszeichnung durch Jesus war der Grund, warum er an einer so bevorzugten Stelle abgebildet wurde. In der Bibel wird ferner von ihm berichtet, daß er vor den jüdischen Autoritäten bezeugt habe, der Geist Gottes sei auf Jesus herabgestiegen und habe ihn als Gottes Sohn beglaubigt (Joh 1, 33f). Zusammen mit Maria gilt Johannes der Täufer in der christlichen Kunst außerdem als Fürbitter der Menschheit beim Weltgericht (SEIBERT, S. 163). Ihm gegenüber steht rechts von der Gottesmutter der Evangelist Johannes. In der Bibel wird nur wenig von ihm erzählt, aber die mittelalterliche Legende weiß dennoch vieles von ihm: Einmal soll dieser Apostel während seines Wirkens in der kleinasiatischen Stadt Ephesus über den Reichtum und seine Wirkungen gepredigt haben. Anlaß dieser Predigt war, daß sich zwei seiner Anhänger, die ihr gesamtes Vermögen verschenkt hatten, darüber grämten, daß ihre ehemaligen Sklaven besser gekleidet waren als sie selbst. Sechs Gründe, so die Legende, zählte der Apostel damals auf, die uns von maßloser Begierde nach Reichtum abhalten sollten. Der erste stammt aus der Heiligen Schrift, wo man nachlesen kann, daß Gott den reichen Prasser verstoßen und den armen Lazarus auserwählt hat. Den zweiten Grund zeigt die Natur: der Mensch kommt ohne Reichtum und nackt zur Welt und muß auch so sterben. Die Schöpfung beweist, daß Sonne, Mond, Sterne, Luft und Regen allen gemeinsam gehören, deshalb sollte auch unter den Menschen alles gemeinsamer Besitz sein. Auch das persönliche Schicksal spricht gegen die Anhäufung von Reichtum, weil er den Menschen zum Sklaven des Geldes und des Teufels macht. Außerdem hat man Tag und Nacht Sorge und Unruhe, wie man sein Geld vermehren bzw. sich vor seinem Verlust schützen kann. Sechstens schließlich richtet der Reichtum zweifachen Schaden an, weil er im diesseitigen Leben die Überheblichkeit fördert, für die man im jenseitigen Leben mit der Verdammnis bestraft wird (LEGENDA AUREA, S. 47f.).

Nachdem er die Bilder des Katharinenzyklus in der Nordapsis gesehen hatte, wurde der Gläubige nun durch Johannes und die mit ihm verbundene Legende zum zweiten Mal auf die wahren Werte hingewiesen, um er sich als Christ zu bemühen hatte. Seine bevorzugte Stellung rechts von der Gottesmutter stand Johannes zu, weil Jesus ihm kurz vor seinem Tod die Sorge um seine Mutter anvertraut hatte: „Als Jesus nun die Mutter sah

und den Jünger, *den er liebte*, dastehen sah, sagt er zur Mutter: ‚Frau, da ist dein Sohn‘. Dann sagt er zu dem Jünger: ‚Da ist deine Mutter.‘ (Joh 19, 26f)“. Der Jünger, den Jesus liebte, wurde im Mittelalter mit Johannes gleichgesetzt. Eine weitere Besonderheit, die Johannes berechnete, im Himmel in der Nähe Gottes und der Gottesmutter abgebildet zu werden, erzählt die Legende von seinem Tod: Als Johannes 98 Jahre alt war, erschien ihm der Herr mit seinen Jüngern und sprach zu ihm: „Komm zu mir, mein Geliebter, denn es ist Zeit, daß du mit deinen Brüdern zusammen an meinem Tisch speist.“ Daraufhin ließ Johannes in seiner Kirche in Ephesus nahe beim Altar eine viereckige Grube ausheben, in die er nach seiner letzten Predigt mit betend emporgehobenen Händen hinabstieg, um dort im himmlischen Licht vor den Augen seiner Gemeinde in die Herrlichkeit Gottes zu entschwinden (LEGENDA AUREA, S. 53). Inmitten dieser himmlischen Herrlichkeit erblicken wir ihn heute zusammen mit Maria, Johannes dem Täufer und sechzehn kreisförmig angeordneten Engelgestalten in der Hohenkirche.

Die ganz im transzendenten Raum angesiedelte himmlische Ebene in der Kuppel des Altarraumes wird nach unten durch einen Prophetenfries abgeschlossen. Alle Propheten halten Schriftbänder in ihren Händen, die auf das Kommen des Messias hinweisen. Auffällig an den (lateinischen) Texten ist die Betonung der Nähe des Messias zu den Menschen: Eine „(Jung-) Frau wird ihn gebären“ (Jesaja 7,14); Aus dem „kleinen Dorf Bethlehem Ephrata“ (Micha 5,2) stammend und „von allen Geschlechtern erwartet“ (Haggai 2,8) wird er die „zerfallene Hütte Davids“ (Amos 9,11) aufrichten. Vor „seinem Zorn wird niemand bestehen können“ (Nahum 1,6), und den Menschen wird er ein „Gerechter und Helfer“ (Sacharja 9,9) sein. Er wird wie ein „Hirte“ (Ezechiel 34,23) für sie sorgen und aus dem „Stamme Davids“ (Jeremia 33,15) stammen und zu „seinem Tempel kommen“ (Maleachi 5,1) (JOSEPHSON, S. 7-8 und SCHWARTZ, S. 228). Schon die ersten christlichen Gemeinden bezogen alle diese Prophetenworte auf Jesus Christus, in dem sich die den Propheten gegebenen Verheißungen ihrer Auffassung nach erfüllt hatten.

In den Propheten begegnete der Gläubige Menschen, die eine unmittelbare Gotteserfahrung besaßen und die Offenbarung des Heilswillens Gottes empfangen hatten. Von Gott zu seinem Volk gesandt, war es ihre Aufgabe, die Menschen an seine Forderungen zu erinnern und sie auf den Weg des Gehorsams und der Liebe zu ihm zu führen. Diese Aufgabe kommt ihnen auch innerhalb des Ausmalkonzepts des Hauptchores zu. Vor

allem aber weisen ihre Texte auf die Menschwerdung Christi und sein Erlösungswerk hin, dessen die Gläubigen während der am Altar vollzogenen Eucharistiefeyer gedenken.

Die Propheten bestätigen so, daß der dort emporgehobene Leib Christi wirklich der Leib des verheißenen Messias ist. Auf diese Weise werden die Gegenwart Christi im Meßopfer, die Teilnahme der Gläubigen an diesem Opfer und die göttliche Verheißung der Erlösung zu einem Erlebnis verschmolzen, das alle geschichtlichen und geistigen Zeit- und Vorstellungsräume überschreitet und deshalb nicht mehr rational, sondern allenfalls mystisch erspürt werden kann.

In den Zwickeln unterhalb des Prophetenfrieses befinden sich vier Bilder mit typologischen Hinweisen auf das Meßopfer und den Kreuzestod Jesu: Die Begegnung Abrahams mit den drei Engeln (im Zwickel vorn links) ist wegen des dort dargestellten Gastmahls ein Hinweis auf das letzte Abendmahl (MOLSDORF, S. 52) bzw. seine Erneuerung während der Eucharistie. Die sich anschließende Opferung Isaaks gilt als Vorbild des Kreuzesopfers Christi (ebd., S. 67), dessen erlösende Wirkung die mittelalterliche Theologie in der Eucharistie feierte (HÄUBLING, S. 488). Im hinteren Zwickel auf der rechten (südlichen) Seite des Altarraumes ist die „eherne Schlange“ des Mose in der Wüste abgebildet; ein Motiv, das dem (schrift- und lateinkundigen) Gläubigen bereits beim Durchschreiten des Eingangsportals begegnete: *QUID MOYSI SERPE(n)S, NISI TV D(ev)S IN C(ru)CE PE(n)DE(n)S; ILLE SALUS HEREMI TV SPES ET GLORIA MUNDI* – „Was (ist) die Schlange des Mose anders als du, Gott, der am Kreuz hängt? Jene (war) das Heil der Wüste, du (bist) Hoffnung und Herrlichkeit der Welt“.

Typologisch bezieht sich das Motiv der am Kreuz hängenden Schlange auf den Körper Christi am Kreuz (MOLSDORF, S. 67). Über die Schriftstelle Joh. 3,14, in der Johannes die Rettung der Israeliten durch die eherne Schlange mit der Erlösung der Gläubigen durch den Kreuzestod Jesu verknüpft, wird erneut eine Verbindung zur mittelalterlichen Vorstellung von der Eucharistie hergestellt. Das Thema der Kreuzigung wird auch durch die kreuzförmig gehaltenen Hölzer der Witwe von Sarepta typologisch vorgebildet (MOLSDORF, S. 60).

Alle Zwickelbilder sind räumlich so angeordnet, daß sie den Priester und die kultische Handlung am Altar kreisförmig umgeben und das dort vollzogene Geheimnis der Wandlung von Brot und Wein „wie Scheinwerfer anstrahlen“ und von verschiedenen Seiten her aufhellen: Während das Gastmahl des Abraham den verbindenden Aspekt

des gemeinsamen Mahls hervorhebt, beleuchtet die Opferung des Isaak die Liebe Gottes, der seinen Sohn opferte und zu den Menschen schickte, um sie zu retten. Die cherne Schlange betont den Erlösungscharakter des Meßopfers, und die ewig sich erneuernden Speisen der Witwe von Sarepta weisen auf den Aspekt der himmlischen Stärkung durch die Teilhabe an der heiligen Kommunion hin. Auf der durch drei Rundbogenfenster aufgelockerten Ostwand des Chores sind weitere typologische Zusammenhänge ablesbar:

Links vom Altar steht Daniel in der Löwengrube, dem gerade der vom Engel am Schopf herbeigetrugene Prophet Habakuk etwas zu essen bringt. Auf der rechten Seite befindet sich Mose, der das Wasser in der Wüste aus dem Felsen schlägt. In beiden Fällen läßt sich über die lebensnotwendigen Elemente Nahrung und Flüssigkeit eine Beziehung zum heiligen Mahl der Kommunion herstellen: So wie die Körper des Daniel und der Israeliten durch Nahrung und Flüssigkeit gestärkt werden, soll auch die Seele der Gläubigen durch den Empfang der heiligen Gestalten Brot und Wein gestärkt werden. Gleichzeitig gilt die Darstellung des Daniel in der Löwengrube auch als Vorbild des Auferstehungsgedankens (MOLSDORF, S. 78) während Mose, Wasser aus dem Felsen schlagend, als Vorbild des Weinwunders anlässlich der Hochzeit zu Kana gewertet wird (MOLSDORF, S. 86).

Im Zusammenhang mit dem Quellwunder des Mose spielt außerdem noch die Wassersymbolik der Bibel eine Rolle: Das Wasser ist Sinnbild des Lebens und Hinweis auf das ewige Leben, das Gott denen schenkt, die an ihn glauben: Jesus sagte zu der Samariterin, die er um Wasser gebeten hatte:

„Wer von diesem Wasser trinkt, wird wieder Durst bekommen; wer aber von dem Wasser trinkt, das ich ihm geben werde, wird niemals mehr Durst haben; Vielmehr wird das Wasser, das ich ihm gebe, in ihm zur sprudelnden Quelle werden, deren Wasser ewiges Leben schenkt.“ (Joh 4,13f.)

Das Wasser aus dem Quellwunder des Mose gilt ferner als „Vorbild der sakramentalen Heilsquelle, die durch Christus den Gläubigen erschlossen wurde“ (LURKER, *Biblische Bilder*, S. 399). Die unterhalb des Quellwunders dargestellte Taufe Jesu im Jordan fand zu Beginn des öffentlichen Wirkens Jesu statt. Anlässlich dieser Taufe öffnete sich der Himmel „und der Heilige Geist stieg in leiblicher Gestalt wie eine Taube herab auf ihn“ (Lk 9, 21f).

Geschichtlich gesehen befindet sich die Ebene der Taufdarstellung in der Zeit des Neuen Testaments, welches nach Auffassung der Christen eine Vollen-

dung des im Alten Testament beschriebenen Bundes Gottes mit den Menschen ist. Konsequenterweise müssen die Leistungen des neutestamentlichen Jesus größer sein als die seiner alttestamentlichen Vorbilder. Im Rahmen der Taufe Jesu am Jordan stellt Johannes der Täufer fest, daß er selber nur mit Wasser taufe, während der, dessen Vorläufer er sei, „mit dem heiligen Geist und mit Feuer“ taufen werde (Matth 3,11). Außerdem wird an dieser Stelle klargestellt, daß Jesus größer ist als Mose, welcher immerhin als der größte Prophet des Alten Bundes galt. Mose stand zwar mit Gott in enger Verbindung, Jesus aber wird anlässlich seiner Taufe im Jordan von Gott persönlich als sein Sohn beglaubigt: „Und eine Stimme aus dem Himmel sprach: Das ist mein geliebter Sohn, an dem ich Gefallen gefunden habe.“ (Matth 3,14)

Auf gleicher Höhe mit der Taufdarstellung befindet sich links vom Altar das neutestamentliche Gegenstück zum „Daniel in der Löwengrube“: Dem erwachsenen Propheten Daniel gelang es, die Löwen zu zähmen und zu verhindern, daß sie über ihn herfielen. Der „zwölfjährige Jesus im Tempel“ sitzt mitten unter den theologisch gebildeten jüdischen Gesetzeslehrern und versetzt sie in Staunen „über sein Verständnis [der heiligen Schrift] und seine Antworten“ (Lk 2,47). Während Daniel (nur) die Körper der Löwen beherrscht hat, ist es dem Kind Jesus gelungen, den Geist der ihn umgebenden Lehrer zu besiegen.

Auf der untersten Ebene schließlich sieht man rechts vom Altar eine Kreuzigungsszene, der auf der linken Seite die Darstellung des ersten Märtyrers Stephanus gegenübersteht. Beide Darstellungen befinden sich etwa auf gleicher Höhe wie der Kopf des zelebrierenden Priesters. Zusammen mit ihm bilden sie die Eckpunkte eines Dreiecks, die inhaltlich durch das Motiv der Nachfolge Christi miteinander verbunden sind. Diese unterste Ebene des Ausmalprogramms reicht bis in die Gegenwart der anwesenden Gläubigen hinein. Räumlich gesehen aber besteht zwischen ihnen und dem Altarraum noch ein Höhenunterschied von drei Stufen. Die Zahl „drei“ steht für die christlichen Haupttugenden des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe, in denen sich der Gläubige vervollkommen muß, wenn er zu Gott gelangen will (LURKER, *Symbolik*, S. 25). Weil er dies aber wegen seiner menschlichen Unvollkommenheit nicht aus eigener Kraft schaffen kann, kommt ihm der Priester als Vermittler der göttlichen Gnade zu Hilfe. Er steigt zu ihm herab, um ihn mit dem Leib Christi zu stärken. Über den Priester und den Empfang des heiligen Brotes sind so auch die Gläubigen in das Gesamtkonzept des Altarraumes eingebunden.

Was bisher im einzelnen und aufeinander abfolgend beschrieben wurde, steht dem Beten während der Teilnahme am Gottesdienst gleichzeitig vor Augen. Gegenwart und Vergangenheit, Diesseits und Jenseits, Geschichte und kultische Handlung durchdringen einander dabei so stark, daß er es aufgeben muß, alles rational aufnehmen und erfassen zu wollen. Seine Augen brauchen einen Ruhepunkt und finden ihn im Zentrum des Altarraumes auf dem Meßgewand des ihm den Rücken zukehrenden Priesters. In ihm erkennt und erhofft er den Vermittler, durch dessen Hilfe und Anleitung er auf seinem ganz persönlichen Weg zu Gott weiter vorankommen kann. Die während der Wandlung vom Priester emporgehaltenen heiligen Gestalten (Brot und Wein) lenken seinen Blick schließlich nach oben in das Zentrum der den Altarraum abschließenden Kuppel:

Er erkennt, daß der Punkt, von dem alles ausgeht und auf den alles hinweist, leer ist. Genau an dieser Stelle wird in letzter Konsequenz deutlich, wie sich der Gläubige Gott nähern muß: Nur wenn er alle Bilder und Vorstellungen, die er sich gemacht hat, hinter sich läßt und sich Gott mit seiner Seele nähert, kann er ihm mit Hilfe der göttlichen Gnade begegnen und sich mit ihm auf einer mystischen Ebene vereinigen. Die Propheten zeigen ihm, daß dieser Weg auch für Menschen zugänglich ist. Die Engeldarstellungen versprochen ihm himmlische Unterstützung und lassen ihn die Herrlichkeit des Himmelreiches ahnen. Die Liebe Gottes zu den Menschen schließlich, der er in allen Bildern und im Meßopfer begegnet, und die Kraft, die Gott denen gibt, die an ihn glauben, sind für ihn Grund für die Hoffnung, daß einst auch sein Streben Erfüllung und seine Seele Ruhe bei Gott finden werden.

Die Malereien gehören zum spätromanischen »Zackenstil« oder »scharfbrüchigen Faltenstil« aus der Zeit „um oder nach 1240“ (CLAUSSEN, S. 653). „Untersuchungen an den figürlichen Teilen der Ausmalung ergaben, daß zwar der ursprüngliche Putz größtenteils noch erhalten ist, auf ihm jedoch nur noch Reste der originalen Farbschicht haften. Die Farbe ist infolge von Feuchtigkeitsschäden und Renovierung mit zu stark gebundenen Übermalungsfarben und Fixiermitteln weitgehend abgeplatzt. An den noch gut erhaltenen Partien ist die lasierende Übermalung, die unmittelbar auf der alten Malerei sitzt, so fest oder gar unlösbar mit dieser verbunden, daß jeder Abnahmeversuch zu weiterer Schädigung des noch vorhandenen Originals geführt hätte“ (ebd., S. 653). Man entschied sich deshalb bei der letzten Hauptinstandsetzung (1958-1964), die „kopierende Wiederherstellung

des 19. und frühen 20. Jh.“ zu bewahren und Fehlstellen in der ruinösen Malschicht nur einzutönen, „so daß die Bilder aus einigem Abstand wieder geschlossen erscheinen“ (ebd., S. 653).

Die Ostwand des südlichen Seitenschiffes

Das Opfer von Kain und Abel

In den Gewölbezwickeln oberhalb des spätromanischen Scheibenkreuzes erblicken wir „... *Gottvater, dem Abel und Kain ihr Opfer bringen, der erstere ein Lamm, der zweite eine Garbe. Ueber Abel lesen wir die Inschrift: Sacrum pingue dabo, nec macrum sacrificabo*“, d. h.: „Ein fettes Opfer will ich bringen und kein mageres opfern.“ *Kain hat die Inschrift: En, – fruges tibi do, sed cor mipsi retinebo*“, zu Deutsch: „Siehe, die Früchte bringe ich Dir, aber mein Herz behalte ich für mich.“ So ermahnt denn dieses Bild den Eintretenden alsbald daran, Gott nicht nur durch ein äußerliches Werk zu dienen, sondern ihn im Geist und in der Wahrheit anzubeten.“ (JOSEPHSON, S. 5)

Religionsgeschichtliche Hintergründe

Das Opfer der beiden Söhne des ersten Menschenpaares, Adam und Eva, fand nach alttestamentlicher Überlieferung nach dem Sündenfall, d. h. nach der ersten Störung des Mensch-Gott-Verhältnisses statt. Es endete mit der Erschlagung des Abel durch seinen Bruder Kain, weil dessen Opfer Gott angenehmer war als das seine.

Abel als Schafhirte bringt ein Lamm dar, während Kain als Ackerbauer Früchte seines Feldes in Form einer Garbe anbietet. Die Spruchbänder stellen diese Opfergaben in einen Zusammenhang mit der inneren Haltung der Opfernden: Kain opfert zwar, aber er ist mit seinem Herzen nicht bei der Sache, während auf dem Abel beigegebenen Schriftband steht, daß er Gott ein „fettes Opfer“, d. h. ein großzügiges Opfer darbringen will. Der herzlosen Opferhaltung des durch Kain repräsentierten seßhaften Ackerbauern wird so das bessere Opfer des nomadisierenden Schafhirten Abel gegenübergestellt.

„Nach einiger Zeit brachte Kain dem Herrn ein Opfer von den Früchten des Feldes dar; auch Abel brachte eines dar von den Erstlingen seiner Herde und von ihrem Fett. Der Herr schaute auf Abel und sein Opfer, aber auf Kain und sein Opfer schaute er nicht. Da überlief es Kain ganz heiß, und sein Blick senkte sich.“ (Gen 4, 3-5)

Das Alte Testament stellt hier eindeutig fest, daß Gott das Opfer Kains nicht annimmt. Zur Erklärung

dieser unterschiedlichen Wertung der beiden Opfer greifen die mittelalterlichen Maler in der Hohnkirche auf die Idee des „herzlosen“ Opfers zurück, bei dem der Opfernde – ohne innere Anteilnahme – einen Ritus vollzieht, von dem er sich Vorteile verspricht. Diese auf den Spruchbändern angedeutete Erklärung ist zwar verständlich, aber in der biblischen Überlieferung so nicht enthalten. Die dort beschriebene Aufwertung des umherziehenden Hirten und seines Opfers gegenüber dem des sesshaften Ackerbauern hat nämlich einen ganz anderen kultur- und religionsgeschichtlichen Hintergrund. Mit der „Herzlosigkeit“ des Kain hängt die Verweigerung der Annahme des Opfers allenfalls mittelbar zusammen:

Kain opferte „von den Früchten seines Feldes“ und galt deshalb als Repräsentant einer Ackerbauernkultur. Als solcher lebte er in den sich stets wiederholenden Kreisläufen von Aussaat, Wachstum und Ernte und in der Abhängigkeit vom Lauf der Gestirne und Jahreszeiten. Sein Denken und Handeln wurden aus diesem Grund von einem ewig wiederkehrenden Rhythmus bestimmt, in dem er erfuhr, daß sich Wachstum und Erneuerung aufgrund kosmischer Gesetzmäßigkeiten ergeben. Diese zyklische, kreisförmige Zeiterfahrung bestimmte auch sein religiöses Deutungssystem: Als Mitglied einer sesshaften Ackerbauernkultur glaubte er, daß die göttliche Gründungstat, aus der in der Vorzeit Welt und Leben entstanden waren, immer wieder erneuert werden mußte, damit der Bestand von Welt und Leben auch weiterhin gesichert sei. „Solche Erneuerung der göttlichen Gründungstat leistete der Kult. Er war nicht fromme Erinnerung an einst Geschehenes, sondern wirksame Vergegenwärtigung, Wieder-Holung der welt- und lebensschaffenden Gründungshandlung“ (BIERITZ, S. 24).

In solch einem zyklischen Weltdeutungssystem war kein Platz für eine zielgerichtete Entwicklung der Welt- und Menschheitsgeschichte, weil sich Geschichte in der steten Wiederholung der Anfänge erschöpfte. Betont wurde „nicht das geschichtlich Einmalige, Unverwechselbare [...] sondern der überindividuelle zeitlose Rhythmus, der in zahllosen anderen Lebensläufen seine Entsprechung findet“ (BIERITZ, S. 24). Diese Art von Weltdeutung war den Israeliten des Alten Testaments bekannt, und mehrfach erzählt die biblische Geschichte, daß sie Gefahr liefen, ihr zu verfallen und den Glauben an ihren Gott Jahwe zu verlieren. Immer wieder mußten deshalb Propheten auftreten und das Volk Gottes wegen der Verehrung falscher Götter warnen und Unheilsprophezeiungen aussprechen.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Zurückweisung des Kain-Opfers: „Der Herr schaute auf Abel und sein Opfer, aber auf Kain und sein Opfer schaute er nicht“ (Gen 4, 4b-5a). Der scharfen und eindeutigen Zurückweisung Kains steht das Wohlgefallen Gottes an den Erstlingen der Herde des Nomaden Abel gegenüber. Worin besteht nun die Gott wohlgefällige Qualität des Abel-Opfers? Wichtig erscheint hier das Motiv der „zielgerichteten Suche“: Im Gegensatz zum Ackerbauern ist der Nomade ständig unterwegs und auf der Suche nach ausreichenden Weideplätzen. Die Achtung kosmischer Kreisläufe, die für eine Ackerbauernkultur von tragender Bedeutung sind, tritt für ihn hinter die zielgerichtete Suche nach fetten Weideplätzen zurück. Dementsprechend gelangen die sog. Wüstenreligionen des Judentums, Christentums und des Islam zu der gänzlich anderen Deutung der Welt- und Menschheitsgeschichte: Sie erkennen in ihr die zielgerichtete Heilsgeschichte eines persönlichen Gottes, der seine Geschöpfe zu sich führen und so seine Schöpfung zur Vollendung bringen will. Man erlebte Gott als gegenwärtig, geschichtlich Handelnden und erwartete neue unerhörte Gottestaten in der Zukunft. Man glaubte daran, daß Gott noch etwas vorhätte mit seinem Volk, und so bekamen die religiösen Feste eine ganz neue Qualität: „Das Volk gedachte der Großtaten Gottes in seiner Geschichte. Zugleich feierte es sie als Zeichen der Hoffnung auf seine zukünftige Vollendung“ (BIERITZ, S. 25f.). Religiöse Feiern und Opfer dienten nun nicht mehr der magischen Beschwörung einer sich in Wiederholungen erschöpfenden Gottheit, sondern sie boten die Möglichkeiten zur Begegnung mit Gott und zur Mitwirkung an seinem göttlichen Heilsplan. Das allerdings ist wirklich nicht möglich, wenn jemand – wie Kain auf dem (lateinischen) Spruchband in der Hohnkirche – sagt: „... aber mein Herz behalte ich für mich.“

Es gibt noch weitere Gründe dafür, daß „diese in der frühchristlichen Kunst kaum behandelte Episode im Mittelalter eine große Rolle spielt“ (HEINZ-MOHR, S. 149): So galt Kain „wegen seiner mörderischen Gehässigkeit“ als Symbol für die (bösen) Juden, während der von ihm erschlagene Abel als „ein Vorausbild Christi“ verstanden wurde, „sein Tod kündigt den des Erlösers an“ (ebd., S. 149). Das (Opfer-) Lamm des Abel wurde als Vorausbild der Eucharistie verstanden (ebd., S. 149) und außerdem mit Jesus, dem „Lamm Gottes“ verknüpft, durch dessen einmaliges (Sühne-) Opfer die gestörte Verbindung zwischen Gott und den Menschen wiederhergestellt worden war.

Die Malerei wird auf um 1270 datiert (SCIWARTZ,

S. 226) und gehört stilistisch in die späte Zeit des sogenannten „Zackenstils“. Eine exakte kunstgeschichtliche Einordnung wird aber durch die traurige Befundsituation fast unmöglich gemacht: „... bei der Aufdeckung waren von Kain nur das Spruchband und die Füße erhalten. Kain sowohl wie Gott Vater sind durch Quensen 1890 nach einer ähnlichen Darstellung im Dom zu Braunschweig ergänzt worden. Abel war ganz erhalten“ (ebd., S. 226). Die großformatigen Wandmalereien des Braunschweiger Doms aus der Zeit um 1240/50 wurden 1845 anlässlich von Restaurierungsmaßnahmen entdeckt und wiederhergestellt (THIES, S. 165-166). Zeitlich und stilistisch stehen sie der Ausmalung der Hohnkirche nahe. Der im 19. Jahrhundert als Fachmann für romanische Kirchenausmalung geltende Hofmaler A. Quensen würde zwar den heutigen Ansprüchen an eine Restaurierung mit der Ergänzung der Reste in der Hohnkirche nach der Braunschweiger Vorlage nicht genügen, aber er entsprach damit dem damaligen Streben nach einer vollständigen Wiederherstellung der mittelalterlichen Ausmalung.

Das Scheibenkreuz

Kunstgeschichtliche Einordnung

Das 3,89 m hohe und (einschließlich der Basis tafeln) 3,45 m breite Scheibenkreuz aus dem ersten Viertel des 13. Jh. (CLAUSSEN/ENDEMANN, Kat. Nr. 12) ist ein ausgesprochen seltenes und ungewöhnliches Werk der romanischen Kunst. Alle noch erhaltenen Teile der Kreuztafel gehören zum ursprünglichen Bestand. Nur die Bemalung der beiden großen Basistafeln stammt aus dem 15. Jh.. Die Herkunft des Scheibenkreuzes ist bisher ungeklärt. Seit der letzten Restaurierung (1967-1972) ist aber bekannt, daß zu seiner Herstellung Kiefer- und Fichtenhölzer aus Nordeuropa verwendet wurden (CLAUSSEN/ENDEMANN, S. 60).

Der Kunsthistoriker Paul CLEMEN – er datierte das Kreuz ins 12. Jh. – stellte 1902 fest: „Ich kenne kein Werk des 12. Jh. in Deutschland oder Frankreich, das diesem in der Größe der ganzen Anlage verwandt wäre“. Auch SCHWARTZ schreibt in seinem 1956 erschienenen Band „Soest in seinen Denkmälern“: „Das Scheibenkreuz ist in Deutschland einzigartig. Nachfolge hat es auf der Insel Gotland gefunden, wo das Museum in Wisby mehrere derartige Kreuze bewahrt“. Etwas zurückhaltender wird 1972 festgestellt: „Auf deutschem Boden ist die monumentale Soester Kreuztafel heute völlig vereinzelt. Doch dürfte es zur Zeit ihrer Entste-

hung, im frühen 13. Jh., bei uns wie in anderen Landschaften vergleichbare Schöpfungen gegeben haben. Der Typ der Scheiben- oder Ringkreuze war im christlichen Abendland damals weit verbreitet, wie dies vor allem gemalte Darstellungen sowohl in Glasfenstern als auch in Miniaturen, erweisen. Monumentale plastische Beispiele haben sich nur in den nordischen Ländern, vornehmlich auf der Insel Gotland, erhalten“ (CLAUSSEN / ENDEMANN, S. 62).

Aus einer Abarbeitung des Profils an der unteren Scheibenkante links vom Kreuzesstamm und aus Unterbrechungen im Inschriftenband auf der inneren Randleiste der Scheibe läßt sich schließen, daß außer dem verlorengegangenen Corpus auch die Gestalten von Maria und Johannes fehlen, die ursprünglich neben dem Kreuz standen. Wahrscheinlich handelte es sich um ziemlich flache reliefartige Figuren, ähnlich den beiden Engeln mit den Weihrauchfässern (CLAUSSEN/ENDEMANN, Kat. Nr. 12).

Überlegungen zum Standort

Es ist unwahrscheinlich, daß das Kreuz der Hohnkirche als Triumphkreuz unter dem Chorbogen, zwischen Mittelschiff und Chorapsis gehalten hat, da es bei seiner außerordentlichen Größe dann den Blick aus dem Kirchenschiff in den Chor zu sehr beeinträchtigt haben würde.

Aber auch der heutige Standort kann kaum als der ursprüngliche angesehen werden: Die hinter dem Kreuz befindliche Wandapsis – eine größere Apsis war an dieser Stelle wegen des sich dahinter anschließenden Sakristeianbaus nicht möglich – wird nämlich durch das Scheibenkreuz völlig verdeckt. Weil es unwahrscheinlich ist, daß der mittelalterliche Baumeister eine Apsis eingerichtet hat, um sie anschließend zuzustellen, kann man davon ausgehen, daß diese Stelle innerhalb des Kirchenraums nicht für die Aufnahme des Scheibenkreuzes angelegt worden ist. Auf Innenaufnahmen der Hohnkirche aus dem Jahr 1905 kann man die spitzbogig abgeschlossene Apsis deutlich erkennen, weil das Scheibenkreuz damals gegenüber dieser Apsis an der Westwand des südlichen Seitenschiffes angebracht war (LUDORFF, Tafel 81).

Gegen eine ursprüngliche Aufstellung an dieser Westwand sprechen allerdings die Untersuchungsbefunde anlässlich der Restaurierung des Scheibenkreuzes (1967-1972): „Aus der rückseitigen Abstützung ergibt sich ebenso wie aus der gefundenen Streifenbemalung, daß die Kreuztafel ehemals frei aufgestellt war“ (CLAUSSEN / ENDEMANN, S. 61). Trotz aller Untersuchungsergebnisse bleiben Her-

kunft und Funktion der Kreuztafel rätselhaft: „Welchen ursprünglichen Verwendungszweck die Kreuztafel hatte, wissen wir leider nicht. Als hängendes Triumphkreuz im Vorgängerbau der Hohnkirche ist sie mit ihrem breiten Unterbau kaum vorstellbar. Auch eine Verwendung als Altartafel kommt aus demselben Grunde kaum in Betracht, da die Altäre jener Zeit nicht so groß waren. Allenfalls könnte die Kreuztafel frei hinter einem Altar gestanden haben. Denkbar wäre auch eine Aufstellung auf einer Lettnerbühne, doch hat es in der Hohnkirche mit Sicherheit keinen Lettner gegeben. Viele Fragen bleiben hier einstweilen offen“ (CLAUSSEN / ENDEMANN, S. 62).

Das Kreuzsymbol und seine Bedeutung

Das Kreuz als heute bekanntestes und wichtigstes Symbol des Christentums erscheint in der christlichen Kunst relativ spät. Erst nachdem unter Kaiser Theodosius (Regierungszeit: 379-395) die Kreuzigung als Todesstrafe für besonders schimpfliche und schändliche Verbrechen abgeschafft worden war und das Kreuz keine negativen Assoziationen mehr auslöste, kam es zur künstlerischen Darstellung Christi am Kreuz und zur Aufnahme des Kreuzes in den Kanon der christlichen Kunst (LURKER, Symbolik, 395). Es gilt seitdem als Symbol für den Opfertod Christi, für seinen Sieg über Sünde und Tod und als der „wahre Baum des Lebens“ (SEIBERT, S. 181). Dieser „Baum des Lebens“, der sich zusammen mit dem „Baum der Erkenntnis“ im Paradies befindet (vgl. Gen 2,9), wurde im mittelalterlichen Denken mit dem Kreuz zu einem Symbol der Erlösung und der dadurch vermittelten Fülle des neuen Lebens verschmolzen. (SEIBERT, S. 53). Am Scheibenkreuz der Hohnkirche wird die Fülle dieses neuen Lebens an üppig wuchernden Ranken sichtbar, die aus dem aufgerichteten Kreuzbalken entspringen und bis auf wenige Ausnahmen die gesamte Fläche der hinter den Kreuzbalken befindlichen Scheibe ausfüllen.

Neben seiner christlichen besitzt das Kreuzsymbol noch eine wesentlich ältere kosmologisch orientierte Symboltradition. So galt z. B. die durch die Endpunkte der Kreuzbalken dargestellte Zahl „Vier“ als traditionelle Zahl des irdischen Universums, der Elemente und der Jahreszeiten (HEINZ-MOHR, S. 309). Außerdem ist das Kreuz „als zweifache Verbindung diametral entgegengesetzter Punkte [...] Sinnbild der Einheit von Extremen (z. B. Himmel und Erde), der Synthese und des Maßes. In ihm verknüpfen sich Zeit und Raum. Es ist das universalste Symbol der Mittlung, des Mittlers – lange vor seiner Verwendung in der christli-

chen Bildsprache“ (ebd., S. 164). Nach der Übernahme des Kreuzsymbols in den Kanon der christlichen Kunst blieben diese uralten Deutungen und Vorstellungen erhalten. Durch den am Kreuz gestorbenen Erlöser gewann es aber eine heilsgeschichtliche Bedeutung hinzu, die weit über seine ursprüngliche kosmische Dimension hinausgeht.

Das Kreissymbol und seine Bedeutung

„Der Kreis ist der ausgedehnte Punkt, ein Bild des Vollkommenen und in sich Gleichen“ (HEINZ-MOHR, S. 164). Er ist „Sinnbild des In-Sich-Geschlossenen, Vollkommenen, Ewigen“ (LURKER, Symbolik, S. 392). Beide Aussagen machen deutlich, daß der Kreis wegen seiner Form und seiner Eigenschaften über sich selbst hinausweisen und als Symbol einer im Jenseits angesiedelten Wirklichkeit verstanden werden kann. Ohne einen „Anfangs- und Endpunkt wird der Kreis durch die unendliche Wiederholung zum Symbol der Ewigkeit“ (LURKER, Symbolik, S. 393) und „Unendlichkeit. So wird der Kreis zum bevorzugten Symbol des Himmels“ (HEINZ-MOHR, S. 164). In diesem Zusammenhang kann der Kreis auch symbolischer „Ausdruck von Harmonie, Ganzheit und Vollkommenheit“ (ebd., S. 164) sein und auf Gott und dessen absolute Vollkommenheit, Harmonie und Ewigkeit hinweisen.

„Die Vorstellung »deus est circulus« [Gott ist ein Kreis] reicht von der Orphik über den Neoplatonismus und die christliche Mystik bis zur Romantik. Für MEISTER ECKART (1260-1327) ist Gott der »reif aller creaturen«“ (LURKER, Symbolik, S. 393). Mit dieser Vorstellung Gottes als »reif aller creaturen« verbindet Eckart zwei wesentliche Aussagen über Gott mit dem Symbol des Kreises: Einerseits geht er vom Umfang und der Geschlossenheit des Kreises aus und deutet sie als Symbol der alles einschließenden göttlichen Liebe. Andererseits orientiert er sich an seiner „Mitte“, welche dem Neoplatoniker Plotin (205-270 n. Chr.) zufolge der „Vater des Kreises“ ist.

Konzentrisch um die Mitte angeordnete Kreise symbolisieren entsprechend dem Weltbild der Neoplatoniker die verschiedenen Stufen der Schöpfung, deren Über- oder Unterordnung sich in Abhängigkeit von ihrer Entfernung zum Zentrum ergibt (HEINZ-MOHR, S. 164). Auf diesem neoplatonischen Weltbild aufbauend versteht die mittelalterliche Mystik die Mitte des Kreises als den Ursprung allen Seins. Eckarts Bild von Gott als »reif aller creaturen« umschreibt so sowohl den allmächtigen Schöpfergott als auch dessen alles einschließende Liebe.

Einen Hinweis auf die Idee vom Ursprung der Schöpfung durch Gott und von dessen liebender Zuwendung zu ihr kann man aus der Symbolik des Hohnekirchenkreuzes ableiten: Die großflächig angelegte Scheibe umfängt die Enden des waagrecht stehenden Kreuzbalkens und das Kopfende des aufrecht stehenden Stammes so, daß sich der Schnittpunkt der beiden Kreuzbalken in ihrer Mitte befindet. Auf diese Weise wird das Zentrum des Scheibenkreuzes betont, von dem alle Kraft ausgeht, und gleichzeitig daraufhingewiesen, daß Leben (dargestellt durch die üppig wuchernden Ranken) und Materie (symbolisiert durch die Vierzahl der Kreuzbalkenendpunkte) von der Liebe Gottes umfassen sind. Der über den unteren Scheibenrand hinausragende Fuß des senkrecht stehenden Kreuzbalkens mit der Darstellung der Grablegung kann vor diesem Hintergrund als Symbol für die Entfernung der Menschen von Gott gedeutet werden: Durch einseitige und unausgewogene Hinwendung zum Irdischen und Diesseitigen haben sie sich aus der göttlichen Ordnung entfernt und sich lebensunfähig gemacht.

Die Darstellungen

Die ziemlich grob geschnittenen Bretter und Reliefs der aus Kiefer und Fichte bestehenden Kreuztafel wurden „nahezu vollständig mit fester Leinwand überzogen, dann mit Gips grundiert und mit Silberfolie belegt. Das polierte Silber bildete die Grundlage für die Bemalung der Kreuztafel, die bis auf die kleinen, mit deckender Farbe behandelten Flächen der blauen Hintergründe, der Gesichter und Hände, mit goldgelbem und rubinrotem Luster (transparenter Farblack auf einer Metallunterlage) überzogen ist. [...] Zusammen mit dem deckenden Lapislazuliblau der Reliefhintergründe und des Schriftbandes auf der Scheibe erreichte der Maler wohl annähernd den gleichen Farbklang, wie wir ihn von den kostbar ausgestatteten Goldschmiedearbeiten der Zeit kennen“ (CLAUSSEN / ENDEMANN, S. 60).

Das auf diesem aufwendigen und ungewöhnlichen Untergrund aufgetragene Bildprogramm stellt die Erlösung der Schöpfung durch die Menschwerdung des Gottessohnes dar. Im einzelnen handelt es sich um vier quadratische Tafeln an den Kreuzenden und um vier kreisrunde Medaillons, die in den Zentren der vier zwischen den Kreuzbalken befindlichen Kreissegmente angebracht sind. Die Rundreliefs auf der Scheibe behandeln Szenen aus dem Leben Christi (l. u. Christus und die Ehebrecherin; r. u. Einzug in Jerusalem; l. o. Ölberg; r. o. Gefangennahme). Die quadratischen Reliefs brin-

gen Geschehnisse nach seinem Tod (u. Grablegung; l. die drei Frauen am Grab; r. Christus in der Vorhölle; o. Himmelfahrt) (CLAUSSEN / ENDEMANN, Katalognr. 12).

Die scheinbar eindeutigen Themen der Medaillons in den Kreissegmenten entpuppen sich bei genauerer Betrachtung als komplexe Zusammenfassung verschiedener – auch nicht in den Zusammenhang der Passionsgeschichte gehörender – Perikopen: „Es fällt auf, daß [...] alle vier Medaillons nicht einfach eine einzelne Szene darstellen, sondern daß sie alle vier aus mehreren Perikopen oder mehreren Handlungen zusammengestellt sind. Sie sind nicht schlichte Illustrationen, die jeweils einen Augenblick in einer Geschichte bildlich festhalten, sondern sie sind Weiterbildungen einer Überlieferung und damit neue Aussagen“ (DEUS, S. 19).

Im Medaillon vom Einzug in Jerusalem entdeckt man den rechts oben auf einem Baum sitzenden „Zollpächter Zachäus“, der die Zweige beiseite drückt, um Jesus besser zu sehen. „Es ist deutlich gezeigt, daß er ‚klein von Person‘ ist, wie St. Lucas ihn schildert“ (DEUS, S. 14). Die Verbindung dieses in Jericho stattfindenden Ereignisses mit dem zeitlich später anzusetzenden Einzug Jesu in Jerusalem ist aber nicht die einzige doppeldeutige Aussage, die sich in den vier Medaillons verbirgt: Auch die Scheibe unten links scheint zwei Geschichten gleichzeitig darstellen zu wollen, die von der Ehebrecherin und die von den Sadduzäern (ebd., S. 15). Schwartz hingegen erkannte in demselben Medaillon eine Darstellung der „Lehrtätigkeit Christi im Tempel (freilich früher meist als Verhör Christi vor Kaiphas gedeutet)“ (SCHWARTZ, S. 221), und seit 1993 wird das Bild auch als Darstellung der Begegnung Christi mit Herodes Antipas, dem König von Galiläa und Peräa gedeutet (FEYERABEND, S. 21).

Die Ursache einer solch vielfältigen Sichtweise und Deutung ein- und desselben Medaillons hängt mit der Gestaltung der Szene zusammen: Auf der linken Seite stehen drei durch Nimben als Anhänger Christi gekennzeichnete Personen. In der Mitte sitzt Christus mit gebeugtem Kopf und einem etwas in sich gekehrten Gesichtsausdruck und weist mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand auf den Boden. Auf der rechten Medaillonseite schließlich drängen sich drei durch Spitzhüte als Juden ausgewiesene Männer um eine etwas korpulent wirkende, in ein reiches Faltengewand gekleidete Person. Alle drei Gruppen sind durch Rundbögen und Pfeiler voneinander getrennt, und nur der Bogen über der in der Mitte sitzenden Christusdarstellung ist durch ein darübergeschlagenes Tuch besonders betont. Diese Figurenkonstellation ist an keiner Stelle der Bibel belegbar.

Gegen ihre Deutung als „Lehrtätigkeit Jesu im Tempel“ spricht, daß Jesus die Leute, die er angeblich belehrt, nicht einmal ansieht. Auch die Deutung als „Verhör vor Kaiphas“ ist unwahrscheinlich, weil das Verhör ebenso wie die von Josephson vermutete „Verspottung“ nach biblischer Überlieferung in Abwesenheit der Jünger stattfand (vgl. Mt 26, 56; Mk 14, 50). Ebenso problematisch erscheint die Deutung der Szene als Gestaltung der Perikope von der Ehebrecherin: Die Ehebrecherin-Episode spielt sich zeitlich viel früher ab als die im übrigen Zyklus dargestellte Passionsgeschichte und die „Frau“ (?) in der Mitte der Judengruppe rechts wirkt nicht, als ob sie das Todesurteil der Steinigung erwartete, das ihr dem Gesetz des Mose nach zugedacht war.

Auch hinsichtlich der Deutung als „Streitgespräch mit den Sadducäern“, in dem Jesus sagen soll, mit welchem der sieben Brüder, mit denen eine Frau nacheinander verheiratet war, sie im Himmel zusammenleben werde, sind Einwände zu machen: Jesus gab seinen Gegnern eine ausführliche Antwort und sprach sie sogar persönlich an. Daß er sie dabei nicht einmal angeschaut haben soll, erscheint unwahrscheinlich. Abgesehen davon lebte die Frau, um die es ging, zum Zeitpunkt des Gesprächs gar nicht mehr (vgl. Mt 22, 23ff.; Mk 12, 18ff.; Lk 20, 27ff.).

Die Entschlüsselung der Szene steht und fällt mit der Deutung der etwas korpulenteren barhäuptigen Figur im rechten Bogenfeld, die bisher als Hohepriester Kaiphas, Ehebrecherin, symbolische Darstellung der verstorbenen Ehefrau aus dem Streitgespräch mit den Sadducäern und als Herodes Antipas verstanden wird. Zur Begründung der letztgenannten Deutung wird auf den guten Ernährungszustand und die Kleidung der Figur verwiesen: „Der über den linken Arm fallende Überwurf könnte eine Toga sein“ (FEYERABEND, S. 21). Wichtigster Beleg aber ist ein Abschnitt aus dem Lukasevangelium:

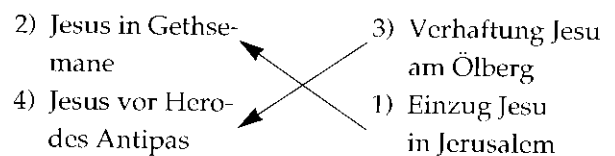
„Herodes freute sich sehr, als er Jesus sah; schon lange hatte er sich gewünscht, mit ihm zusammenzutreffen, denn er hatte von ihm gehört. Nun hoffte er, ein Wunder von ihm zu sehen.

Er stellte ihm viele Fragen, doch Jesus gab ihm keine Antwort.

Der Hohepriester und die Schriftgelehrten, die dabeistanden, erhoben schwere Beschuldigungen gegen ihn.“ (Lk 23, 8-10).

H. Feyerabend entdeckt deutliche Parallelen zwischen dieser Textstelle und der Medaillondarstellung, auch wenn sie zugestehen muß, daß der Evangelist sich über die im Medaillon auf der linken Seite abgebildeten Jünger ausschweigt. Sie hält

die im Gegensatz zur biblischen Überlieferung abgebildeten Männer für „Zeugen des sich anbahnenden Heilsgeschehens“ und identifiziert sie anhand des ikonographischen Zusammenhangs mit der Säule, die das Jüngerfeld auf der rechten Seite begrenzt: „Kopf und Nimbus des vorderen Jüngers werden gleichsam Teil der Säule, und sein vorderer Fuß berührt sie. Es handelt sich um Jakobus, Petrus und Johannes, die ‚Säulen der Verkündigung‘ (Gal 2, 9)“ (FEYERABEND, S. 21). Folgt man der Deutung des umstrittenen Medaillons als Begegnung Jesu mit Herodes Antipas, dann ergibt sich nachstehende Reihenfolge der Rundmedaillons:



Reihenfolge und Deutung der Rundmedaillons nach H. Feyerabend

Vom Einzug in Jerusalem wird der Blick des Betrachters über das Zentrum des Kreuzes und den ursprünglich vorhandenen Korpus zur Ölbergszene geführt. So wird der Gläubige auf die der Gethsemaneszene vorausgehende Einsetzung des Abendmahls hingewiesen, bei dem Jesus seinen Jüngern sagte: „Dies ist mein Leib . . . Das ist mein Blut des Bundes, das für viele vergossen wird zur Vergebung der Sünden“. Der Korpus bzw. das Kreuz stehen als Symbol für das nicht dargestellte Abendmahl, das vor dem Gebet Jesu im Garten Gethsemane stattfand (FEYERABEND, S. 17).

Auf dem Ölberg-Medaillon ist die Person Jesu gleich zweimal abgebildet, kniend mit nach vorn gebeugtem Oberkörper und betend gefalteten Händen am oberen Bildrand und aufrecht stehend am linken Bildrand. Beide Darstellungen beziehen sich auf die Überlieferung der Ölbergszene durch die Evangelisten Matthäus (Mt 26,36-46), Markus (Mk 14, 32-42) und Lukas (Lk 22, 36-46).

Alle drei berichten übereinstimmend, daß Jesus sich in einem Garten, der Gethsemane heißt, allein zurückgezogen, niedergeworfen und in Todesangst gebetet habe. Anschließend sei er zurückgekommen und habe seinen Jüngern vorgeworfen, daß sie während seiner Abwesenheit eingeschlafen seien. Bei der Gestaltung dieser Szene ergeben sich aber für den Künstler insofern Schwierigkeiten, als die Evangelisten diese Episode verschieden überliefern: Während Matthäus und Markus ausdrücklich von drei Jüngern sprechen, die Jesus persönlich auswählt, damit sie ihm in dieser schweren Stunde nahe sind, schreibt Lukas undifferenziert „seine

Jünger folgten ihm“ (Lk 22,39b). Aus dem Textzusammenhang ist aber ersichtlich, daß es sich nur um die 11 Apostel (ohne Judas) handeln kann, mit denen Jesus kurz zuvor das Passahfest gefeiert hat. Ein anderer Widerspruch besteht hinsichtlich der Beschreibung der Rückkehr Jesu nach seinem Gebet. Matthäus und Markus heben in diesem Zusammenhang hervor, daß Jesus besonders von Petrus enttäuscht war:

„Und er ging zurück und fand sie schlafend. Da sagte er zu Petrus: Simon, du schläfst? Konntest du nicht einmal eine Stunde wach bleiben?“ (Mk 14,37)

Lukas hingegen schreibt:

„Nach dem Gebet stand er auf, ging zu den Jüngern zurück und fand sie schlafend, denn sie waren vor Kummer erschöpft. Da sagte er zu ihnen: Wie könnt ihr schlafen?“ (Lk 22, 45-46a)

Ähnliche Probleme ergeben sich auch bei der Gestaltung der Person Jesu während seines Gebets:

„Und er ging ein Stück weiter, warf sich zu Boden und betete: ...“ (Mt 26, 39a + Mk 14, 35a)

„Dann entfernte er sich von ihnen ungefähr einen Steinwurf weit, kniete nieder und betete: ...“ (Lk 22, 14)

Die Verschmelzung dieser verschiedenen Überlieferungen zu einem einheitlich wirkenden Bild, das die Widersprüche bestehen läßt, ohne daß sie sich in ihren Aussagen gegenseitig stören oder aufheben, setzt nicht nur genaue Textkenntnis, sondern auch intensive geistige Auseinandersetzung mit der biblischen Überlieferung voraus. Das Ergebnis stellt in dem Ölberg-Medaillon einen Jesus dar, der sowohl kniet als auch liegt, und eine Rückkehrszene, welche die besondere Beziehung zwischen Petrus und Jesus hervorhebt und gleichzeitig die übrigen verschlafen wirkenden zehn Jünger abbildet.

Auch die Darstellung auf dem vierten Medaillon (Verhaftung Jesu am Ölberg; rechts oben) ist das Ergebnis einer geistigen Durchdringung der verschiedenen biblischen Überlieferungen und ihrer Verschmelzung zu einer neu gestalteten Einheit: Die Gefangennahme Jesu durch eine große Schar von durch Spitzhüte als Juden ausgewiesenen Männern, der Kuß des Verräters Judas, der Schwertstreich des Petrus und die Heilung des abgeschlagenen Ohrs bei dem Knecht des Hohenpriesters sind in dieser Vollständigkeit bei keinem der Evangelisten nachzulesen:

Zwar sprechen alle davon, daß dem Knecht des Hohenpriesters das Ohr abgeschlagen wurde, aber nur Johannes bezeichnet den Urheber des Schwertstreichs als Petrus (Joh 18, 10) und allein Lukas berichtet von der Heilung des Ohrs durch Jesus (Lk

22, 51b). Auch der Verräter Judas wird unterschiedlich behandelt: Matthäus, Markus und Lukas berichten übereinstimmend vom Kuß, durch den er Jesus den ihm folgenden Häschern gegenüber identifiziert, bei Johannes dagegen tritt Judas nur als Anführer der vom Hohepriester und den Pharisäern ausgesandten Kohorte auf, während Jesus sich selbst zu erkennen gibt (Joh 18, 4-8). Der mittelalterliche Künstler hat alle diese Einzelheiten nicht nur in seine Darstellung der Verhaftung Jesu integriert, sondern sie auch mit persönlichen, nicht in der biblischen Überlieferung vorhandenen Zutaten ergänzt: So kann man im unteren Teil des Medaillons entdecken, daß Christus dem Judas während der verräterischen Begrüßung energisch auf den Fuß tritt (DEUS, S. 18). Auch eine andere Einzelheit steht nicht in der Bibel, sie ist allein durch eine Regel der mittelalterlichen Ikonographie bedingt, derzufolge Jesus immer nimbiert dargestellt wird: Der links hinter Jesus stehende mittlere Mann greift mit seiner linken Hand „hoch empor und erfaßt kräftig den Scheibennimbus des Herrn, wie einen materiellen Gegenstand, den er ihm vom Kopf reißen will“ (DEUS, S. 18).

Im Gegensatz zur biblischen Überlieferung steht auch die Gestaltung der Szene, in der Petrus dem Knecht des Hohenpriesters das Ohr abschlägt. So wie der Knecht mit erhobenen Händen und geneigtem Kopf ängstlich vor Petrus kniet, dessen erhobenes Schwert man auf dem linken Bildrand erkennen kann, muß es sich bei der abgeschlagenen „übergroß wie ein Eselsohr“ dargestellten Ohrmuschel um das linke Ohr handeln (DEUS, S. 19). Lukas und Johannes hingegen berichten, daß dem Knecht das rechte Ohr abgeschlagen worden sei (Lk 22,50; Joh 18, 10).

Geschickt ist die Lösung, mit der gleichzeitig die Heilung des abgeschlagenen Ohrs durch Jesus und dessen Abführung durch die mit Knüppeln und Fackeln ausgerüsteten Häscher dargestellt werden: „Christus faßt mit seiner Rechten hinter sich, um die Verwundung gleich wieder zu heilen. So ist durch die beiden Hände des Heilandes, die linke, an der er vorwärts gezogen wird und die rechte, die rückwärts reicht, das ganze Bild mit seinen verschiedenen Handlungen meisterlich zusammengefaßt zu einer bildlichen Einheit“ (DEUS, S. 19). Der Wechsel von der „Verhaftung am Ölberg“ zur „Begegnung mit Herodes“ führt den Blick des Betrachters erneut über das Kreuz. Die Verbindung zwischen den beiden Szenen wird dabei durch den ausgestreckten rechten Arm Jesu hergestellt, der gleichzeitig das Ohr des Malchus heilt und auf die Begegnung mit Herodes hinweist (FEYERABEND, S. 19). Daß auch dieser Fingerzeig Jesu quer über

das Kreuz nach unten eine tiefere Bedeutung hat, wird deutlich, wenn man die Botschaft der Begegnung Jesu mit Herodes Antipas und seinen Tod am Kreuz zueinander in Beziehung setzt:

In beiden Fällen weigert sich Jesus, ein publikumswirksames Zeichen seiner göttlichen Natur zu geben. Die am Kreuz durch seinen Tod erwirkte Erlösung ist eben nicht eine machtvolle Demonstration göttlicher Kraft und Herrlichkeit, sondern nur über den Weg der Liebe, der Menschwerdung und des (Mit-) Leidens möglich. Das Geheimnis Gottes kann sich dem menschlichen Auge in dieser Welt nur verhüllt mitteilen, und es ist nur denen zugänglich, die bereit sind, sich auf Gott und seinen ganz anderen Weg einzulassen. Freude über eine Begegnung mit Jesus und etwas Interesse an seinen Wundern, wie sie Herodes zeigt, reichen nicht aus.

Der nach unten ausgestreckte Arm Jesu im Medailon der Begegnung Jesu mit Herodes zeigt auf das am Fuß des Kreuzes abgebildete Ende der Passion: Im Beisein seiner Mutter und einiger Jünger wird der Leichnam Jesu im Grab des Josef von Arimathea beigesetzt.

Auch hier hat die Arm- bzw. Handhaltung Jesu Hinweiskarakter: Maria, die Mutter Jesu, hebt den linken Arm des Leichnams Jesu so an ihr Gesicht, daß er nach rechts oben auf das Auferstehungsbild „Christus in der Vorhölle“ zeigt.

Das an der rechten Seite des Querbalkens angebrachte Relief zeigt das unterweltliche Reich der Vorhölle in Gestalt einer Festung mit Zinnen und Türmen. Das Tor ist gesprengt und die beiden Torflügel liegen vor der Festung kreuzweise übereinander. Der Auferstandene steht auf dem am Boden liegenden Satan und setzt ihm zum Zeichen seines Sieges die Siegesfahne auf die Brust. In der nach oben geöffneten Festung sieht man die durch den Opfertod Christi erlösten Seelen, von denen zwei (= Adam und Eva) die Siegesfahne Christi ergreifen.

In den Evangelien finden sich nur Andeutungen über diese auch als „Höllenfahrt“ bekannte Szene. So spricht Jesus in Matth 12,40:

„Denn wie Jona drei Tage und Nächte im Bauch des Fisches war, so wird auch der Menschensohn drei Tage und drei Nächte im Innern der Erde sein.“

Im ersten Petrusbrief steht außerdem, warum Christus starb und wem er während seines Aufenthaltes in der Unterwelt begegnete:

„Denn auch Christus ist der Sünden wegen ein einziges Mal gestorben, er, der Gerechte, für die Ungerechten, *um euch zu Gott hinzuführen*; dem Fleisch nach wurde er getötet, dem Geist nach lebendig gemacht.

So ist er auch zu den Geistern gegangen, die im Gefängnis waren, und hat ihnen gepredigt.

Diese waren einst ungehorsam, als Gott in den Tagen Noachs geduldig wartete, während die Arche gebaut wurde; in ihr wurden nur wenige, nämlich acht Menschen, durch das Wasser gerettet“ (1 Petr 3,18-20).

(Der Passus „... *um euch zu Gott hinzuführen*“ taucht als „*ut quo te duco, sequaris*“ in lateinischer Sprache auch auf dem inneren der beiden das Scheibenkreuz schmückenden konzentrischen Kreise auf (s. u.).)

In der Geheimen Offenbarung schließlich spricht Jesus zu Johannes:

„... Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige. Ich war tot, doch nun lebe ich in alle Ewigkeit, und ich habe die Schlüssel zum Tod und zur Unterwelt.“ (Offb 1,17)

Diesen biblischen Überlieferungen zufolge handelt es sich bei der sogenannten „Höllenfahrt Christi“ weniger um einen Besuch in der „Hölle“ als dem „Ort endgültiger Verdammung und Gottesferne“ sondern eher um einen Aufenthalt im Totenreich, dem „Ort des »Wartestandes« der vor dem Kommen Christi Verstorbenen“ (HEINZ-MOHR, S. 189). Bis heute wird die bildliche Darstellung dieses zwischen der Grablegung und der Auferstehung stattfindenden Ereignisses in der Ostkirche als „Anastasis“ (gr.; Auferweckung, Auferstehung) bezeichnet und seit dem 8. Jh. gilt es als das traditionelle Auferstehungsbild der byzantinischen Kirche (SEIBERT, S. 147-148).

Den Hintergrund für dieses Auferstehungssymbol bildet die antike griechische Sage vom Sänger und Leierspieler Orpheus. Durch seine Musik konnte er wilde Tiere zähmen, Bäume und Steine bewegen und selbst die Unterweltherrscher so bezaubern, daß sie seine verstorbene Gattin Eurydike mit ihm ins Leben zurückkehren ließen. Die frühen Christen bauten auf dieser Sage auf und verglichen Christus, der Adam aus dem Totenreich befreit, mit Orpheus, der Eurydike aus dem Hades herausführt (HEINZ-MOHR, S. 190). In der frühchristlichen Kunst gilt Orpheus außerdem „als Symbol Christi, des wahren Orpheus, der durch sein Lied, den Logos (gr.; Wort, Lehre), Menschen und Kosmos die Harmonie bringt“ (LURKER, Symbolik, S. 527). Am linken Ende des Querbalkens erblickt man das Relief mit dem leeren Grab und dem Grabtuch. Zur Seite des Grabes sitzt der Engel, der den drei sich nahenden Frauen die Botschaft von der Auferstehung verkündet. Vor dem Grabe liegen die römischen Wachen am Boden. Oben am Kreuz folgt schließlich die Darstellung der Himmelfahrt Christi. In

der Mandorla steht der Erlöser mit der Siegesfahne und vier Engel tragen ihn in den Himmel.

Um das Kreuz herum laufen zwei konzentrische Kreise. Auf dem inneren steht die in doppelten Hexametern gereimte Inschrift:

Inspice, quid pacior, ut quo te duco, sequaris.
Dum sic afficior, ut morte mea redimaris.
(Siehe, wie ich leide,
damit du folgest, wohin ich dich führe,
denn ich bin so ans Kreuz geschlagen,
daß du durch meinen Tod erlöst werdest.)

In den unteren Kreissegmenten sind dort, wo sich ursprünglich die Figuren von Maria und Johannes befanden, buchstabenähnliche Zeichen aufgemalt worden, um den Leerraum zu überbrücken.

Die Taufkapelle

Der Taufstein

Der 72 cm hohe romanische Taufstein (um 1180, SCHWARTZ, S. 219) steht auf einem einfachen (nicht ursprünglichen) runden Steinsockel. Die heute sichtbare steinerne Abdeckung ist ebenfalls späteren Datums, sie verschließt die tiefe zylindrische Höhlung, in der im Mittelalter das geweihte Taufwasser aufbewahrt wurde.

Der ursprüngliche Ritus der Taufe, der das dreimalige völlige Untertauchen des Täuflings in einem Wasserbecken vorsah (Symbol für das Sterben des alten Menschen und seine Auferstehung in Christus; SCHNACKENBURG, Sp. 1312f.), geriet im Laufe der Kirchengeschichte zunchmend in den Hintergrund.

Seit dem 11. Jahrhundert begnügte man sich damit, die Säuglinge über das Taufbecken zu halten und mit Wasser zu übergießen. Es entstanden nun kelch- und becherförmige Taufsteinformen, bei denen das Becken nur noch der Aufbewahrung des Taufwassers diente (BERGER, S. 432).

Durch die Taufe wird der Täufling in die Gemeinschaft der Gläubigen, in die Kirche Christi aufgenommen. Deshalb wurden die Außenseiten romanischer Taufsteine häufig mit den Symbolen dieser Gemeinschaft geschmückt (THOMAS, Sp. 1329). Im Fall des Hohnekirchen-Taufsteins wird diese Gemeinschaft in und mit Christus durch sechs Apostelgestalten, die Gottesmutter Maria und Johannes den Täufer dargestellt, die zusammen mit einer Christusdarstellung halbplastisch aus den neun Nischen des Taufsteins herausgearbeitet sind. Alle Figuren werden durch antik wirkende Pilaster voneinander abgesetzt. Nach oben hin werden die Nischen durch einen Palmettenfries rundbogig

abgeschlossen. Der untere gleichmäßig breite, umlaufende Fries ist mit vierblättrigen Blüten geschmückt. Sieht man von der Figur Christi ab, der sich durch seine Gottessohnschaft von den anderen dargestellten Personen grundsätzlich unterscheidet, so läßt sich anhand der übrigen Figuren die Zahl Acht auf dem Taufstein nachweisen:

„Schon in der Antike galt sie als Sinnbild der Vollkommenheit, der Ordnung des Kosmos [...]. In der frühchristlichen Theologie galt die Auferstehung Christi als der achte Schöpfungstag“ (SEIBERT, S. 344). In der Bibel gilt die Zahl Acht immer als Zeichen für „einen Neuanfang mit dem Ziel des Unzerstörbaren, des Ewigen. Acht Menschen werden in der Arche Noach aus dem Untergang der verderbten, alten Menschheit gerettet. Diese acht begründen die neue Menschheit nach der Sintflut. Der erste Petrusbrief nennt sie ein Vorbild der Taufe und verweist gleichzeitig auf die Auferstehung Christi, die ja wieder nach der Bibel die neue Menschheit schlechthin begründet. [...] Der achte Sohn des Isai, der geliebte David, begründet das Geschlecht, aus dem Christus stammt, und der ist am achten Tag von den Toten auferstanden“ (FICHL, S. 20).

Die Taufkapelle

Der romanische becherförmige Taufstein hat einen Durchmesser von 0,88 m (ohne Sockel und Abdeckung), d. h. er ist breiter als die heute in die Taufkapelle führenden Eingänge. Schwartz vermutet deshalb, daß er schon vor dem Neubau der Kirche an seinem heutigen Standort stand (SCHWARTZ, S. 219). Nach einer älteren Quelle muß der Taufstein aber zwischenzeitlich einen anderen Platz gehabt haben. Denn bei TAPPE (1824) liest man: „Unter dem Thurm der Kirche ist ein kapellenartiges Behältniß, worin *vielleicht* der Taufstein gestanden hat, der lange unter den Thürmen seinen Platz hatte“ (TAPPE, S. 6; Hervorhebung R. F.). Außerdem sind im südlichen Mauerwerk des Turmuntergeschosses Spuren einer Störung des Mauerverbandes sichtbar.

In Anlehnung an die im Mittelalter übliche symbolische Ausdeutung der Himmelsrichtung Westen und unter Berücksichtigung der Inhalte des christlichen Taufritus erscheint aber trotz der für 1824 bezeugten Abwesenheit die Annahme gerechtfertigt, daß sich der Taufstein bereits bei seiner ersten Aufstellung in dem als Taufkapelle genutzten unteren Turmgeschoß befunden hat: „Der Westen [und in analoger Weise der Norden; R. F.] ist die Sonnenuntergangsseite und deutet auf Finsternis, Kälte

und Tod. [...] Da vom Westen die Dämonen kommen (Grenze zwischen Tag und Nacht), war bei mittelalterlichen Kirchen das Westwerk dem dämonenabwehrenden Michael geweiht. Als Zeichen ihrer Absage an die Mächte des Bösen haben die frühchristlichen Täuflinge nach Westen ausgespuckt“ (LURKER, Symbolik, S. 304). Die Absage an Satan war Bestandteil des Exorzismusrituals, das damals bei der Aufnahme von Katechumenen und Täuflingen aus dem Heidentum ausgeführt wurde. Anhauchen des Täuflings, Handauflegung, Kreuzzeichen usw. sowie die Anrufung des Namens Jesu, die Verfluchung des bösen Feindes und die Aufforderung an ihn zu weichen, waren Teile eines umfangreichen Rituals, dessen Überreste im dreifachen Exorzismus der Kindtaufe erhalten geblieben sind (PRÜMM, Sp. 1311). Eine ausführliche Darstellung widmete F.-J. DÖLGER diesem Thema unter dem Titel „Exorcismus im altchristlichen Taufritual“ (1909). Auf den Zusammenhang zwischen dem Westen als der Region der Finsternis und des Bösen und der christlichen Taufe wies bereits der frühchristliche Bischof Kyrillos von Jerusalem (* um 313, † 387) in seinen Katechesen für die Taufbewerber hin:

„... Zuerst seid ihr in die Vorhalle [der Kirche; R. F.] eingetreten und müsstet dann stehend gen Westen gewendet die Hand erheben. Ihr habt Satan abgeschworen, als stünde er vor euch und sprach: Ich widersage dir, Satan, und all deinem Pomp und Kult ... Da der Westen die Region der sichtbaren Finsternis ist und Satan, dessen Anteil die Finsternis ist, darin er auch sein Reich hat, so habt ihr durch die symbolische Hinkehr nach Westen diesem finsternen und dunklen Tyrannen abgeschworen“ (KYRILLOS VON JERUSALEM, zit. n. FICHTL, S. 18). Die im Westen vor der Kirche gelegene „Vorhalle“, von der Kyrillos spricht, wurde zwar im Laufe der christlichen Baugeschichte in den Kircheninnenraum integriert (FELD, Sp. 795), immer aber blieb

ihre westliche Anordnung im Kirchenraum erhalten. Sie galt als Symbol für den Anfang des Weges, auf den sich der Täufling zu dem (symbolisch) im Osten (= Himmelsrichtung des aufgehenden Lichts) angesiedelten Reich Gottes begeben mußte. Von den beiden westlichen Türmen des Vorgängerbaus der Hohnekirche kann nur der nördliche (erhaltene) in einen Zusammenhang mit der von Kyrillos angesprochenen „Region der Finsternis“ und der o. g. „Vorhalle“ gebracht werden (der südliche stand im Bereich des hellen Tageslichts). Da außerdem keine der bekannten mittelalterlichen Taufkapellen in einem Turmobergeschoß untergebracht ist, spricht vieles für die von vornherein geplante Verwendung des ebenerdig gelegenen unteren Turmraums als Taufkapelle. Eine Funktion, für die er auch nach seiner Übernahme in den Neubau der Hohnekirche wegen seiner westlichen Anordnung und seiner durch die Tradition geheiligten Verwendung in besonderer Weise geeignet war.

Durch Grabungen wurde nachgewiesen, daß der Boden der Taufkapelle zum Zeitpunkt ihrer Errichtung etwa 70 cm unterhalb des heutigen Fußbodenniveaus gelegen haben muß (THÜMMLER, Gründungsbau, S. 116). Zum Kirchenraum hin besaß dieser Raum damals einen großen runden Bogen, auf dessen Laibung noch Malcreieste sichtbar sind. Dieser Bogen wird heute durch das dreiteilige Säulenpostament und den darauf aufgesetzten Wandpfeiler gegen den Kirchenraum hin verstellt. Er ist nur noch von der Taufkapelle aus zu erkennen.

Die in der Nordwestecke der Taufkapelle befindliche Wandverdickung enthält die vermauerte Treppe zum nächsten Geschoß, wo ihr Auslauf in einem ähnlichen Mauerklotz noch festzustellen ist. Das in der Nordwand sitzende rundbogige Fenster wurde in der Barockzeit vergrößert und mit Maßwerk versehen (SCHWARTZ, S. 208)

ENGELDARSTELLUNGEN UND IHRE BEDEUTUNG

Engeldarstellungen in der Hohnkirche

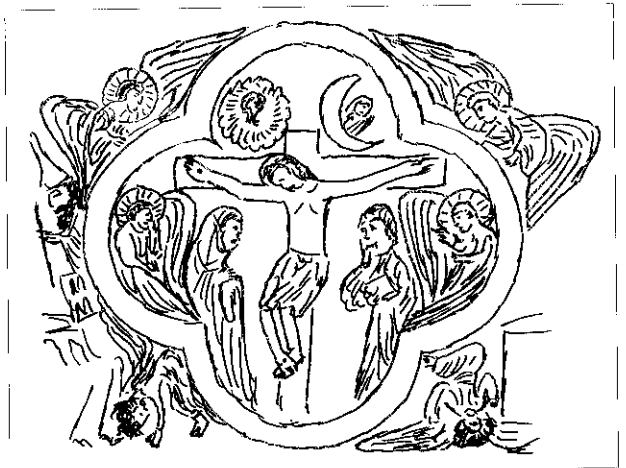
Wer sich dem auf der Südseite gelegenen Hauptportal nähert, erkennt im Tympanon die Darstellungen der Geburt, der Kreuzigung und der Auferstehung Christi. Im Zusammenhang mit diesen drei Szenen tauchen insgesamt neun Engeldarstellungen auf: Zwei nimbierte Engel begleiten die Geburt Jesu, vier Engel befinden sich in den Zwickeln des Kreuzigungsvierpasses, zwei begleiten Maria und Johannes innerhalb des Vierpasses und ein nimbiertes Engel sitzt auf der Oberkante des geöffneten leeren Grabes.

Von den vier in den Zwickeln befindlichen „geflügelten menschengestaltigen Wesen“ werden die beiden oberen als „Engel“ und die beiden unteren als „gestürzte Engel“ gedeutet (ENGEMANN, S. 1). Im Gegensatz zu den beiden oberen nimbierten Engeln sind die beiden unteren nämlich ohne Nimben abgebildet, und das Vorhandensein oder Fehlen des Nimbus unterscheidet in mittelalterlichen Engelsturzdarstellungen Engel und »gestürzte« Engel voneinander (ENGEMANN, S. 8). Einen weiteren Hinweis auf ihren Charakter als gestürzte Engel erkennt man an den Haaren der beiden unteren Engel: Sie fallen in langen Strähnen nach unten und gelten deshalb als Wiedergabe der »gesträubten« Haare, die für die Darstellung von Teufel und Dämonen üblich ist (ebd., S. 8).

Die vier „geflügelten menschengestaltigen Wesen“ sind eine symbolische Darstellung des Engelsturzthemas, das auf den Beschreibungen in der Offenbarung des Johannes (Offb 12,7ff.) aufbaut und den Kampf zwischen den guten und bösen Engeln schildert:

„... da erhob sich ein Kampf im Himmel: Michael und seine Engel kämpften mit dem Drachen, und auch der Drache und seine Engel kämpften. Doch sie richteten nichts aus, und es blieb kein Platz mehr für sie im Himmel. Gestürzt wurde der große Drache, die alte Schlange, die den Namen Teufel und Satan trägt, der den ganzen Erdkreis verführt; er wurde hinabgestürzt auf die Erde, und seine Engel wurden mit ihm gestürzt.“ (Offb 12,7-9)

Nachdem er unter dem Tympanon hindurch in den Kirchenraum eingetreten ist, begegnet der Besucher innerhalb der Malereien und auf dem Scheibenkreuz weiteren Engeln, die im Auftrag Gottes zu den Menschen kommen, um als Mittler zwi-



Tympanon, Ausschnitt mit Engelssturz
Strichzeichnung R. F.

schen ihnen und ihm tätig zu sein: Auf der rechten Fensterlaibung der Grabnische verkündet ein am offenen Grab sitzender Engel drei Frauen die Auferstehungsbotschaft. Ihm gegenüber in der linken Fensterlaibung weist ein Engel im Zusammenhang mit der Darstellung der Himmelfahrt auf die Wiederkehr Christi hin. In der Nordapsis begegnen uns zwei Engel, die das Rad, mit dem die heilige Katharina gefoltert werden soll, zerstören. Zwei andere Engel innerhalb des Katharinenzyklus warten auf die Seelen der Märtyrer, um sie in einem Tuch vor Gottes Thron zu tragen.

Im linken Zwickelbild auf der Nordseite des Altarraums begegnen dem Abraham drei Engel, um ihm die Geburt seines Sohnes Isaak anzukündigen. Auf dem sich im Uhrzeigersinn anschließenden Zwickelbild mit der Opferung des Isaak greift ein Engel ein, um die Tötung des Isaak zu verhindern. Etwas unterhalb dieser Darstellung, auf der Ostseite des Chores, kommt ein Engel dem Daniel in der Löwengrube zu Hilfe, indem er den Propheten Habakuk herbeiträgt, der ihm im Auftrage Gottes etwas zu essen bringen soll.

Ihren Höhepunkt finden die Engeldarstellungen schließlich im sogenannten „Engelreigen“ in der Kuppel des Hauptchores. Sechzehn majestätische Engelgestalten, deren Flügel sich zu einem flammenden Feuerkreis vereinigen, umgeben die Gottesmutter Maria und ihren göttlichen Sohn. Ihnen zu Füßen befinden sich zwei kleinere Engelfiguren in anbetender Haltung, und über der „Himmelskönigin“ schweben um den von einem Lilienkranz

umgebenen Schlußstein des Gewölbes noch zwei weitere Weihrauchfässer schwingende Engel.

Auch auf dem großen hölzernen Scheibenkreuz an der Ostwand des südlichen Seitenschiffes begegnet der Betrachter den Engeln: Zwei Engel sind bei der Grablegung (viereckiges Bild am unteren Kreuzende) zu sehen, einer sitzt am offenen Grab, um die Auferstehungsbotschaft auszurichten, und vier Engel tragen die Mandorla, die Christus anlässlich seiner Himmelfahrt umgibt. Außerdem befinden sich noch zwei große aus Holz geschnitzte freistehende Engelgestalten mit Weihrauchfässern in den Händen auf den Enden des Querbalkens.

Die Häufigkeit der Engeldarstellungen innerhalb des Kirchenraums (33, ohne die neun Engelgestalten am Scheibenkreuz) und ihr Vorhandensein auf dem Tympanon (9) des Hauptportals lassen den Schluß zu, daß sie ein wesentliches und wichtiges Element innerhalb des Gesamtkonzepts der Hohnkirche darstellen. Eine Vorstellung, die auch durch die Dominanz des Engelreigens innerhalb der Malereien des Hauptchores erhärtet wird. Die einfache Vermutung, daß die Engel nur Symbol für die himmlische Herrlichkeit sein sollen und deshalb im Gewölbe über dem Altarraum abgebildet wurden, kann nur ein Teilaspekt der in der Hohnkirche dargestellten Engelthematik sein. Diese Vermutung vernachlässigt im übrigen auch die Engelgestalten, welche eine gänzlich andere Funktion als die der symbolischen Himmelsandeutung haben. Auch die Idee, es handle sich bei den Engelgestalten um vorwiegend dekorativ eingesetzte Elemente mittelalterlicher Malerei, greift zu kurz, weil sie die Vorstellungs- und Gedankenwelt der mittelalterlichen Künstler und Auftraggeber nicht ausreichend berücksichtigt: Innerhalb des kosmologisch ausgerichteten Denkens der Antike und des Mittelalters hatten die Engel einen festen, unangezweiften Platz (BREUNING, S.141). Sogar im biblischen Sprachgebrauch wird die Existenz von Engeln als so selbstverständlich vorausgesetzt, daß darüber „keine Belehrung, geschweige denn eine Reflexion stattfindet“ (ebd., S. 140). Außerdem verstellt eine am heutigen naturwissenschaftlichen Denken orientierte Sichtweise der Engel ebenso wie ihre Zurückweisung in das Reich der Phantasie den Zugang zu den theologischen und mystischen Dimensionen der Engelthematik innerhalb des Gesamtkonzepts der Hohnkirche.

Engel – Annäherung an eine außerweltliche Wirklichkeit

„Engel (vermittelt über lat. »angelus« und abgeleitet vom griechischen ἄγγελος = Bote) bezeichnet nach dem Sprachgebrauch, der sich im Mittelalter endgültig herausgebildet hat, überirdische Wesen, [... die ...] ursprünglich und noch bis ins Mittelalter hinein nicht nach ihrer Natur [...] sondern nach ihrer Aufgabe im Dienste Gottes oder des Teufels“ unterschieden werden. Obwohl diese zwischen der Gottheit und den Menschen stehenden Wesen auch in nichtchristlichen Religionen auftauchen, ist die „Vorstellung von Engeln bezeichnend für die jüdische und christliche Anschauung und die davon beeinflussten Auffassungen“ (MICHI., Sp. 864). In ähnlicher Weise spricht auch W. Breuning von Engeln, wenn er sie allgemein als „untergeordnete, dienende Geistwesen, die jedoch einer übermenschlichen Sphäre angehören“, bestimmt (BREUNING, S. 140). Engel tauchen schon in den ältesten Schichten des Alten Testaments auf, und immer wieder wird dort ihr dienender Charakter beschrieben. Am deutlichsten wird diese (auch im Neuen Testament gültige) Sichtweise in Psalm 103,19-21 zusammengefaßt:

„Der Herr hat seinen Thron errichtet im Himmel, seine königliche Macht beherrscht das All.
Lobt den Herrn, ihr seine Engel, ihr starken Helden, die ihr seine Befehle vollstreckt, seinen Worten gehorsam!
Lobt den Herrn, all seine Scharen, seine Diener, die seinen Willen vollziehen!“ (Ps 103,19-21)

Als Wesen der „himmlischen“ Welt in der unmittelbaren Nähe Gottes werden den Engeln schon in den ältesten biblischen Überlieferungen Botendienste zugeordnet: Man begegnet ihnen als „Überbringer[n] von Offenbarung“ (BREUNING, S. 140). Vor allem in den späten nachexilischen und apokalyptischen Texten des Alten Testaments spricht Gott „nicht mehr unmittelbar zu den Propheten und Apokalyptikern, sondern ein Engel übermittelt die Offenbarung Gottes und deutet sie“ (MICHI., Sp. 865). Im Zusammenhang mit ihrem Botendienst steht auch ihr Auftauchen als helfende bzw. strafende Boten Gottes bei den Menschen (1 Chr 21,18; Tob 3,17; Dn 14,33; 2 Makk 11,6). Sie dienen gleichzeitig aber auch den Menschen als Boten, wenn sie deren Gebete vor Gottes Thron bringen (u. a. Tob 12,15) (MICHI., Sp. 865-866). Der Aspekt der menschlichen Beziehung zu den Engeln taucht auch in den neutestamentlichen Schriften auf: Die Kinder haben ihren Engel im Himmel (Matth 18,10), und nach Meinung der frühen Christen galt es als selbstver-

ständig, daß jeder Mensch seinen Engel hat (Apg 12,15) (LURKER, Symbolik, S. 170).

Besonders häufig tauchen die Engel innerhalb der Offenbarung des Johannes auf: Ein Engel vermittelt dem Propheten die Offenbarung (Offb 1,1), die dieser an die Engel von sieben kleinasiatischen Gemeinden weitervermittelt (Offb 1,20; 2ff.). Der Prophet sieht verschiedene Engelfürsten vor Gottes Thron (Offb 8ff.) und erlebt einen Kampf Michaels und seiner Engel mit dem Teufel und dessen Engeln (Offb 12,7ff). Hinsichtlich ihrer Funktion als Boten Gottes bleiben die Engel im Neuen Testament innerhalb des schon im Alten Testaments abgesteckten Rahmens: Sie „dienen [...] dem irdischen Jesus (Mk 1,13), verkünden seine Menschwerdung (Maria, Josef, Hirten) und am leeren Grab seine Auferstehung“ (BRÜNING, S. 141). Auch die kirchliche Überlieferung bewegt sich innerhalb der vorgezeichneten Bahnen: Himmlische Anbetung Gottes und zwischenzeitliche Schutzfunktionen zugunsten der Menschen bestimmen das kirchliche Bild von den Engeln (ebd., S. 141).

Theologische Reflexion über das Wesen der Engel

Die „Überzeugung von der Existenz von Geistwesen, die ihrer Natur nach nicht göttlich, dem Menschen aber an Macht überlegen und ihm teils geneigt, teils feindlich sind, fand das junge Christentum auch im außerkanonischen Schrifttum weit verbreitet; ja es hatte diese nahezu mit seiner gesamten jüdischen und hellenistischen Umwelt gemeinsam“ (HAUBST, Sp. 867). Ein christliches Gepräge erhielt die Engellehre erst im 2.-4. Jh., als man die den Menschen zugewandte Tätigkeit der Engel in den Dienst Christi und seiner Kirche einordnete: Im Alten Bund bereiteten die Engel das Erscheinen Christi auf der Erde vor, bei seiner Geburt huldigten sie ihm, und bis zur Vollendung seines Reiches am Ende aller Zeiten dienen sie ihm (ebd., Sp. 868).

Außerdem betrachtete man die liturgische Eucharistiefeier der Gläubigen als Teilnahme am himmlischen Lobpreis der Engel (HAUBST, Sp. 868). Bis in die heutige Zeit hinein hat vor allem der letzte Gedanke seine Gültigkeit behalten, wenn während der katholischen Meßfeier kurz vor dem Sanctus der Satz gesprochen wird: „... darum singen wir vereint mit den Engeln und himmlischen Heerscharen den Lobgesang von Deiner großen Herrlichkeit“.

Mit der Auseinandersetzung über die Stellung und die Aufgaben der Engel ging immer auch die Beschäftigung mit ihrer Geschöpflichkeit und ihrem Wesen einher: Der Kirchenvater Augustinus (354-430) war der Ansicht, die Engel besäßen einen ätherischen Leib (HAUBST, Sp. 868). Er unterschied sie so von der rein geistigen Existenz Gottes und der materiellen Körperlichkeit der Menschen. Das IV. Laterankonzil (1215) wiederholte die „Definition, daß Gott als der einzige Ursprung von allem »beide Schöpfungen aus dem Nichts erschaffen hat, die geistige und die körperliche, nämlich die der Engel und die der Welt« und danach drittens den Menschen“ (ebd., Sp. 869). Thomas von Aquin (1225-1274) konnte daraufhin in seiner Summa Theologica die „Grundthese verankern, daß die Natur der Engel durch und durch geistig sei“ (THOMAS VON AQUIN zit. n. HAUBST, Sp. 869).

Neben der Frage nach dem Wesen der Engel stellte sich für die spätantiken und mittelalterlichen Theologen auch das Problem der Ordnung und Klassifizierung dieser himmlischen Wesen. Dionysios Areopagita hat in diesem Zusammenhang um 500 n. Chr. den Versuch einer systematischen Engellehre unternommen. Ausgehend von der Vorstellung einer „reinen Geistigkeit“ der Engel und unter Verwendung biblischer Begriffe schuf er in seinem Werk „Über die himmlischen Hierarchien“ ein System von „neun Chören der Engel“ in „drei Hierarchien“ (Engel, Erzengel, Fürstentümer; Mächte, Kräfte, Herrschaften; Throne, Cherubim und Seraphim). Der Rang der Engel bestimmt sich je nach ihrer Nähe zu Gott, so daß die „Engel“ am weitesten von Gott entfernt sind, während die Seraphim ihm am nächsten stehen (DIONYSIOS AREOPAGITA, zit. n. HAUBST, Sp. 868-869).

Dionysios Areopagita war mit dem Gedankengut des spätantiken Neoplatonismus vertraut, und es gelang ihm, neuplatonische mystische Ansätze mit der Idee eines die Menschen liebenden christlichen Gottes zu verbinden. Ausgehend von der „Emanationslehre“ des Neoplatonismus baute er die verschiedenen Engelhierarchien in den Schöpfungsvorgang ein. Die Hierarchien stellen dabei das Verbindungsglied zwischen dem einen höchsten, unvorstellbaren, rein geistigen Gott und der mit zunehmender Entfernung von ihm immer stärker zur Materie werdenden göttlichen Ausstrahlung dar. Die geistige Qualität der Schöpfung nimmt dabei mit zunehmender Entfernung ab, bis sie sich schließlich zur reinen Materie umgewandelt hat. Um die Menschen, die sich durch den Sündenfall weit von ihm entfernt haben und deshalb in der Welt der Materie leben müssen, wieder zu sich zu führen, schickte Gott später seinen Sohn in die Welt

(der Materie), die auf diese Weise aufgewertet und geheiligt wurde.

Das Besondere der Engellehre des Dionysios ist das hierarchische Prinzip, demzufolge die niederen Engelchöre ihre Erleuchtung durch die jeweils höheren Chöre empfangen. Dieser Idee entspricht umgekehrt die Ansicht, daß die niederen Chöre nur durch die jeweils höheren zur Teilnahme am göttlichen Leben geführt werden können. Auf die Gläubigen bezogen bedeutet das, daß den Menschen „alle mystische Erleuchtung durch die Vermittlung der himmlischen Hierarchie“ zufließt und daß nur die Engel des untersten Chores zu ihnen gesandt werden können (DIONYSIOS AREOPAGITA, zit. n. HAUBST, Sp. 869). Umgekehrt bedeutet dieses Prinzip, daß die Menschen nur durch die Vermittlung der Engel zur Erkenntnis Gottes und zur Teilhabe an seiner Herrlichkeit geführt werden.

Der Rang der Engel ist aus den Attributen ersichtlich, die ihnen in den biblischen Texten zugeordnet sind: So berichtet z. B. der Prophet Jesaja, daß die Seraphim, welche Gott am nächsten sind, mit sechs Flügeln ausgestattet seien:

„Seraphim standen über ihm. Jeder hatte sechs Flügel: Mit zwei Flügeln bedeckten sie ihr Gesicht, mit zwei bedeckten sie ihre Füße, und mit zwei flogen sie“ (Jes 6,2).

In ähnlicher Weise lassen sich auch die anderen Engelhierarchien identifizieren. Am unteren Ende der Rangfolge befinden sich schließlich die »einfachen Engel«, die dem Menschengeschlecht am nächsten stehen und die uns auch in der Hohenkirche begegnen. Im Zusammenhang mit der Beschreibung des Engelreigens im Hauptchor stellt Pfarrer JOSEPHSON fest, daß die Engel verschiedene Insignien tragen und vermutet, daß diese auf ihre unterschiedlichen Ränge hindeuten. Er geht jedoch auf die – seiner Auffassung nach dargestellten – verschiedenen Ränge der Engel nicht näher ein und stellt auch keine Beziehung zwischen den Attributen der Engel und ihrem Rang her. Der Grund für diese Unterlassung könnte mit dem Widerspruch zwischen der Anzahl der abgebildeten Attribute und der Anzahl der Engelhierarchien zusammenhängen: Josephson spricht von *drei* verschiedenen Attributen der Engel („größeres oder kleineres Szepter, oder eine Kugel mit einem Kreuz darauf“). Nach der im Mittelalter üblichen auf Dionysios Areopagita zurückgehenden Ansicht gibt es aber *neun* verschiedene Engelhierarchien, die sich unter anderem durch die Zahl ihrer Flügel und ihren Abstand bzw ihre Nähe zu Gott unterscheiden (HAUBST, Sp. 868f).

Die Ausführungen von Schwartz zu diesem Thema bleiben ebenfalls ungenau: „Die Gewandung ist die lange byzantinische Hoftracht, die drei Erzengel halten Stab und Reichsapfel als Symbole der Herrschaft in den Händen. Andere Engel sind durch andere Beigaben ausgezeichnet, ein Szepter tragen im ganzen sechs, weitere drei ein palliumartiges Band. Offenbar soll auf diese Weise auf die verschiedene Rangordnung der Engel, vielleicht auf die neun Engelschöre des Dionysius Arcopagita hingewiesen werden“ (SCHWARTZ, S. 227). Auch hier werden keine eindeutigen Bezüge zwischen den Rängen und den abgebildeten Attributen hergestellt.

Weil aber nach Dionysios die Nähe bzw. Ferne der Engelhierarchien von Gott ihr wichtigstes Unterscheidungsmerkmal ist, und weil alle Engelgestalten des Engelreigens gleich weit von dem im Zentrum der Kuppel angebrachten Lilienkranz (= Symbol für das unbeschreibliche Geheimnis Gottes) entfernt sind, erscheint die Vernachlässigung der abgebildeten Attribute zulässig. Angemessener ist statt dessen die Einordnung der geflügelten Gestalten als „Engel“, d. h. als Gruppe der den Menschen am nächsten stehenden Geistwesen, deren Aufgabe es ist, die von Gott empfangene Erleuchtung an die Menschen weiterzuvermitteln. In seiner „Mystischen Theologie“ beschreibt Dionysios, wie die neun Chöre der Engel die von Gott empfangene Erleuchtung einander in sich ständig vermindern-der Stärke weitergeben, ehe sie vom letzten Chor auf die Menschen übergeht. Er beschreibt ferner die drei Stufen, über die sich der geistige Aufstieg des einzelnen zu Gott vollzieht: „... in der Reinigung, der Erleuchtung und Vereinigung. In diesem letzten eigentlichen »mystischen« Stadium ergreift der Mensch den unerkennbaren Gott im Dunkel der Beschauung, die in Worten nicht ausgedrückt werden kann“ (DIONYSIOS AREOPAGITA, zit. n. HAUBST, Sp. 403).

Die heilsgeschichtliche Dimension der Engeldarstellungen im Tympanon und in der Kuppel des Hauptchores

Die Wirkung der Schriften des Dionysios Arcopagita, die im Westen durch die Übersetzung des Johannes Skotus Eriugena (810-877; irischer Mönch; kam 845 nach Westfranken; von Karl dem Kahlen zum Vorsteher der Hofschule berufen) bekannt wurden, war stark, und seine Gedanken beeinflussten das gesamte theologische Denken des Mittelalters (GRAEF, Sp. 403). Da es sich bei den

Engeln des Engelreigens in der Hohnkirche tatsächlich um „Engel“ und nicht um Seraphim oder sonstige höhere Ränge handelt, liegt es nahe zu vermuten, daß diese Engeldarstellungen im Rahmen des Gesamtkonzepts der Hohnkirche neben ihrer dekorativen Funktion die wesentlich wichtigere Aufgabe haben, den Menschen die göttliche Erleuchtung zu vermitteln und ihnen auf ihrem Weg zu Gott behilflich zu sein. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch die Leere des von einem Lilienkranz umgebenen Kreises im Zentrum der Kuppel eine neue Dimension: Sie ist Symbol für den Anfang und das Ziel allen Seins, um das sich alles dreht und auf das hin alles ausgerichtet ist: Sie ist Symbol für das Geheimnis Gottes.

Der Gedanke an die Erlösung des Menschen und an seine Hinführung zu Gott ist auch bei der Darstellung des „Engelsturzes“ in den Zwickeln des Kreuzigungsvierpasses über dem Hauptportal zu beobachten. Den biblischen Quellen und den Äußerungen der mittelalterlichen Theologen zufolge waren auch die gestürzten Engel ursprünglich von Gott gut geschaffen. Allein ihre Entscheidung, sich von Gott abzuwenden und ihre Kräfte für widergöttliche Ziele zu mißbrauchen, hat sie zu bösen Engeln werden lassen (BREUNING, S. 141). Eine solche Sichtweise des Engelsturzes baut auf der „Erfahrung des Machtcharakters des Bösen in der Welt“ auf, „der das Böse sich zu einem Reich des Bösen formieren läßt und darin auch das menschlich Böse in eine gegengöttliche und antimenschliche Stoßrichtung aufnimmt, die über die bloße Addierung einzelner böser Taten hinausgeht“ (BREUNING, S. 141).

Der Sturz der abgefallenen Engel wird so zu einer das Böse erklärenden Weltdeutung, welche die Existenz des Bösen zwar sehr ernst nimmt, gleichzeitig aber auch die Perspektive zu seiner Aufhebung zeigt: Rückkehr in die von Gott gegebene Schöpfungsordnung, der sich Menschen und Engel aus freiem Entschluß entzogen haben. Jetzt wird auch klar, wie Kreuzigung und Engelsturz miteinander zusammenhängen:

Den Menschen, die sich wie die gestürzten Engel vorsätzlich von Gott und aus der von ihm gegebenen Ordnung entfernt haben, wird durch das Vorbild Christi und durch dessen am Kreuz abgeschlossenes Erlösungswerk die Rückkehr und Versöhnung mit Gott ermöglicht. Der Glaube an diese Heilstat Gottes, die sich auf den gesamten Kosmos bezieht und sowohl Menschen als auch Engel umfaßt, ist der eigentliche Grund für den Kirchengang und die Feier der Eucharistie. Daß sich das Erlösungswerk Christi tatsächlich auf den gesamten Kosmos bezieht, ist für den Gläubigen aus den

Symbolen Sol (Sonne) und Luna (Mond) sowie Terra (Erde) und Okeanus (Wasser) erkennbar, denen er oberhalb des Gekreuzigten bzw. rechts und links an den Kapitellen des Eingangsportals der Hohnkirche begegnet. Die Freude über die mit der Geburt des Gottessohnes eingeleitete Erlösung erlebte schon der Seher Johannes in der „Geheimen Offenbarung“:

„Gestürzt wurde der große Drache, die alte Schlange, die den Namen Teufel und Satan trägt, der den ganzen Erdkreis verführt; er wurde hinabgestürzt auf die Erde und seine Engel wurden mit ihm gestürzt.

Und ich hörte eine laute Stimme im Himmel rufen: „Jetzt ist gekommen das Heil und die Kraft und das Königtum unseres Gottes und die Macht seines Gesalbten (Christus); denn gestürzt ist der Ankläger unsere Brüder, der sie verleugnete vor unserem Gott Tag und Nacht.

Sie besiegten ihn kraft des Blutes des Lammes und kraft des Wortes ihres Zeugnisses und sie hingen nicht am Leben – bis in den Tod.

Darum jubelt ihr Himmel und alle, die darin wohnen! Wehe aber der Erde und dem Meer; denn hinabgestiegen ist zu euch der Teufel voll grimmigen Zorns; er weiß, daß er eine kurze Frist hat.“ (Offb 12,9-12)

Im Rahmen der verschlüsselten Darstellung dieser apokalyptischen Bibelstelle innerhalb der Steinplastik des Eingangsportals deuten sich dieser Jubel und diese hoffnungsfrohe Glaubensgewißheit auch dem schriftkundigen Gläubigen nur im Verborgenen an. Erst innerhalb der Kirche, während der Teilnahme am Meßopfer und beim Anblick des über dem Altar befindlichen Engelchores werden für ihn weitere Zugänge zur Offenbarung göttlicher Macht und Herrlichkeit ahnbar und erlebbar.

Überlegungen zur Engelthematik im Umfeld des modernen naturwissenschaftlichen Denkens

„Im heutigen naturwissenschaftlichen Bereich gibt es keinen Ansatzpunkt für eine verifizierbare Erfahrung von Engeln (im Unterschied zum kosmologischen Denken der Antike und des Mittelalters). Das muß aber nicht in Frage stellen, daß geschaffene ‚Geistkräfte‘ eine Bedeutung für den Zusammenhalt der Welt haben. Im Blick auf die Geschichte liegt es nahe, mit ‚Mächten‘ des Guten wie des Bösen zu rechnen, die sich nicht lediglich in der Summierung menschlicher Taten erschöpfen. Solche Denkmöglichkeiten als Ahnungen kommen biblischen Überlieferungen entgegen, die

selbst wieder hinsichtlich konkreter Vorstellung der Engel bemerkenswert zurückhaltend ist. Diese Zurückhaltung und die Tatsache, daß die Bibel die Existenz von Engeln nicht ausdrücklich lehrhaft zu reflektieren braucht, kann jedoch nicht in Zweifel ziehen, daß im Vermittlungsgeschehen zwischen Gott und Welt geschaffene Geistwirklichkeiten

eine Rolle spielen, die unserer menschlichen Eigenart eher unähnlich sind, dennoch als verantwortliche Kräfte angesehen werden müssen und mit uns in einer Kommunikation stehen, die unseren gegenwärtigen wissenschaftlichen Zugängen zur Welt nicht adäquat offensteht“ (BREUNING, S. 141).

THEOLOGISCHE HINTERGRÜNDE MITTELALTERLICHER MALEREI

Bilder als Weg zur Erkenntnis – ein jahrhundertalter Streit

Die Wandmalereien der Hohnkirche, die Steinplastik des Hauptportals und die Reliefs des Scheibenkreuzes zeigen,

- daß neben der Schrift auch die Bilder Träger der biblischen Botschaft sind und
- daß die Auftraggeber bildliche Darstellungen bei der Ausstattung der mittelalterlichen Hohnkirche für sehr wichtig hielten.

Sie befanden sich mit dieser Auffassung in guter Gesellschaft, denn viele frühchristliche und mittelalterliche Theologen glaubten, daß Bilder als Hilfe auf dem Weg zur Begegnung mit Gott angesehen werden könnten.

Den Hintergrund für diese Überzeugung bildet die Kernaussage der Bibel, daß alles Erschaffene von Gott kommt und wieder zu ihm hinführt. Er ist der Schöpfer, das Urbild, das sich in der gesamten Schöpfung spiegelt und in dem alle Abbilder zusammenfallen. Von dieser Grundüberlegung ausgehend entwickelte sich bereits im frühen Christentum die Vorstellung, daß man über die Erkenntnis der Schöpfung zur Gotteserkenntnis vordringen könnte. Der Kirchenlehrer Augustinus faßte diesen Erkenntnisweg zusammen und stellte fest, daß es dem Menschen möglich sei, mit seiner Seele und mit Hilfe der göttlichen Erleuchtung von innen her Gott zu erkennen. Angeregt zu dieser Gotteserkenntnis aber werde die Seele durch die mittels der leiblichen Organe vermittelten Eindrücke von außen her (AUGUSTINUS, zit. n. HENDRIKX, Sp. 1097).

Spätere Kirchenlehrer sind ihm gefolgt und haben in der Scholastik und Mystik des hohen und späten Mittelalters den Versuch unternommen, rationale und mystische Möglichkeiten der Gotteserkenntnis zu systematisieren, obwohl menschliche Erkenntnis immer begrenzt ist und deshalb naturgemäß letztlich nicht zur Erkenntnis des unbegrenzten, vollkommenen und absoluten Gottes führen kann. Vor diesem Hintergrund sahen sich die Konzilsväter auf dem Laterankonzil von 1215 genötigt, den Rahmen der Erkenntnismöglichkeiten abzustecken. Auf dem Konzil wurde festgelegt:

„Inter creatorem et creaturam non potest tanta similitudo notari, quin inter eos sit dissimilitudo notanda“

– „Zwischen Schöpfer und Geschöpf kann keine noch so große Ähnlichkeit festgestellt werden, [ohne] daß [nicht gleichzeitig] zwischen ihnen [auch] eine [entsprechende] Unähnlichkeit festgestellt werden muß [Ergänz. R. F.]“ (PRZYWARA, Sp. 472).

Eindeutig wurde so festgestellt, daß die Erkenntnis Gottes zwar auf dem Wege der „*analogia entis*“ (d. h.: der wesensmäßigen Entsprechung zwischen Gott und seinen Geschöpfen) angestrebt werden darf, angesichts der göttlichen Vollkommenheit und Absolutheit aber nie erfolgreich abgeschlossen werden kann.

Ebenso wie die Schöpfung können auch Bilder die Seele anregen, Gott zu erkennen. Wenn nämlich alles Erschaffene von ihm kommt und wieder zu ihm hinführt, dann können auch die Schöpfungen der Menschen ein Spiegel Gottes sein und den Gläubigen ein Mittel zur Begegnung mit ihm werden. Schwierigkeiten gab es in diesem Zusammenhang allerdings bei der Darstellung der Person Christi. Im wesentlichen standen sich dabei zwei Auffassungen gegenüber:

- Ein wirkliches Bild Christi, so argumentierte Konstantinos V. (byzantinischer Kaiser 741-775) müsse auch seine göttliche Natur darstellen, was aber unmöglich sei; nur seine Menschennatur darzustellen, sei aber Nestorianismus, d. h. es werde der christlichen Überzeugung, daß Jesus wahrer Mensch und wahrer Gott sei, nicht gerecht (BAUS, Sp. 463).
- Die Gegenseite argumentierte, daß gerade die Menschwerdung des Gottessohnes dessen Darstellung im Bild möglich mache und sie sogar verlange, da durch sie „die Materie mit in die Verklärung emporgehoben sei. Die Verehrung des Bildes gelte seinem Urbild, das Bild verachten, hieße daher sein Urbild verachten“ (BAUS, Sp. 463).

Das Konzil von Nicäa (787) steckte schließlich den Rahmen der Bilderverehrung ab: Die Bilder sollen alle, die sich in sie versenken, zum Gedächtnis und zur Verlebendigung des Dargestellten anleiten und ihr Verlangen nach der Begegnung mit Gott und seinen Heiligen steigern. Die den Bildern entgegengebrachte Verehrung und Anbetung gilt deshalb nicht dem Bild selbst, sondern sie „geht auf den Prototyp, das Urbild, über; wer also ein Bild verehrt, der verehrt, was in ihm umschriebener Gehalt ist“ (Die Beschlüsse des zweiten Konzils von Nicäa (787), zit. n. BELTING, S. 563).

Trotz dieser eindeutigen Festlegung kam es im Laufe der Kirchengeschichte immer wieder zu Auseinandersetzungen und zum Streit um die Bilder, so daß sich auch die Konzilien von Konstantinopel (869-870) sowie die Konzilien von Konstanz (1414-1418) und Trient (1562-1564) mit diesem Thema auseinandersetzen mußten. Der jahrhundertlange Streit um die Zulässigkeit der Bilder und die häufige Beschäftigung der Konzilien mit ihnen zeigen, daß die Bilder im Christentum zwar eine große Bedeutung haben, daß aber andererseits ihr Vorhandensein auch viele Fragen aufwirft.

Inhalt und Botschaft mittelalterlicher Bilder

Ein wesentliches Kennzeichen der christlichen Malerei des Mittelalters ist ihre über sich selbst hinausweisende Aussage, die über verschiedene Stufen des Bildes zu Gott hinführen kann. I. Schreyer bezeichnet diese Stufen im Zusammenhang mit der Buchmalerei als „Bildgestalt, Bildinhalt und Bildgehalt“ (SCHREYER, S. 49 ff.).

Die Bildgestalt ist das äußerlich Sichtbare eines Bildes: Seine Farben, Figuren, Linien, sein Aufbau und sein Dekor. Alles ist aufeinander bezogen, und jede Einzelheit erfüllt eine bestimmte Aufgabe innerhalb des Gesamtbildes.

Hinter der Bildgestalt verbirgt sich der Bildinhalt. In der Regel bezieht er sich in der mittelalterlichen religiösen Kunst auf das göttliche Heilswirken. Aus diesem Grunde ist der Bildinhalt meist identisch mit bestimmten Ereignissen und Personen des Alten und Neuen Bundes, die vom Heilswirken Gottes in der Geschichte zeugen. Das Reich Gottes, das der mittelalterliche Gläubige auf diese Weise in den Bildern entdeckte, war gleichzeitig eine Mitteilung seines Gottes an ihn persönlich: Er erfuhr, daß auch er in diesem Reich Gottes eine Rolle spiele und daß er aufgerufen war, sich am Vorbild der biblischen Gestalten zu orientieren und an seiner Vollendung mitzuarbeiten.

Auf vielen Darstellungen finden sich zusätzlich zu den Bildern Spruchbänder mit Textabschnitten aus dem Alten oder Neuen Testament, die es dem Betrachter erleichtern sollen, das Heilswirken Gottes zu erkennen und in sich aufzunehmen. Hier stößt der leseunkundige Laie bald an seine Grenzen. Er bedarf der Anleitung durch die theologisch gebildeten Kleriker und Mönche, für deren Erbauung solche verschlüsselten Botschaften wohl in erster Linie gedacht waren.

Bei einer sorgfältigen Erschließung der Bildinhalte

wird man häufig entdecken, daß die mittelalterlichen Bildprogramme auch spätantike Symbole und Gestalten aus der antiken Mythologie beinhalten und daß sogar rein weltliches naturkundliches Gedankengut auftaucht. Der Schlüssel zum Verständnis dieser – scheinbar nicht zum christlichen Kanon gehörenden Bildinhalte – liegt in der festen Glaubensgewißheit, daß die gesamte Schöpfung von Gott ausgeht und auf ihn hinweist.

Nach der Wahrnehmung von Bildgestalt und Bildinhalt kann auf einer dritten Stufe das Erfassen des Bildgehaltes erfolgen. Als Bildgehalt bezeichnet Schreyer den unmittelbar nicht mitteilbaren Sinn des Bildes. Seiner Beschreibung zufolge handelt es sich hier um die im transzendenten Bereich liegende Ordnung des Kosmos, um eine „geistige Wirklichkeit“, die sich der intellektuellen Wahrnehmung entzieht und nur seelisch erspürt werden kann (SCHREYER, S. 49). Dabei läßt sich der Betrachter als glaubender Mensch auf das Bild ein und versucht, über die Lösung vom äußeren Bild und die Meditation seines bildlosen Gehalts zu einer Begegnung mit Gott zu gelangen.

Neben ihrer Funktion als Anschauungsmaterial für die analphabetischen mittelalterlichen Laien, hatte die Malerei die Aufgabe, den auf einer rationalen Ebene erkennbaren Heilsplan und die in der biblischen Überlieferung dargestellte Selbstoffenbarung Gottes auf einer mystisch/seelischen Ebene erfahrbar werden zu lassen. Wort und Bild sollten dem Gläubigen helfen, den göttlichen Heilsplan deutlicher zu erkennen und sich immer wieder neu auf ihn hin auszurichten. Diesem Ziel dienen auch die Bilder innerhalb des Hauptchors, der Grabnische und der Nordapsis der Hohenkirche. Sie sind Zeichen für das Wirken Gottes in der Welt und Hinweis auf die versprochene Vollendung der Schöpfung am Jüngsten Tag.

Hier wird deutlich, daß es der mittelalterlichen Theologie um den ganzen aus Körper, Geist und Seele bestehenden Menschen geht: Neben den Sinnen, mit deren Hilfe der Betrachter die äußere Bildgestalt wahrnimmt, und neben dem Geist, der die Bildinhalte erfaßt und über sie und ihre Aussage nachdenkt, ist auch seine Seele angesprochen. Christliche Bilder können sich deshalb letztlich nur dem erschließen, der bereit ist, sie in sich hineinzunehmen und sie mit seiner Seele anzuschauen. Dabei muß der Betrachter alle Formen, alles bewußte Nachdenken ausschalten und sich in seinem Innersten von der geistigen Wirklichkeit des betrachteten Bildes anrühren lassen.

Bilder, die solche Begegnungen und Erfahrungen ermöglichen, erfordern vom Hersteller ein Höchstmaß an gestalterischen Fähigkeiten und begnade-

tem Erlebnis. Nur der kann ein solches Bild ausdenken und entwerfen, der eine Vision des göttlichen Geheimnisses gehabt hat und fähig ist, seinen künstlerischen Entwurf und dessen Aussage auf dieses Geheimnis hin zu strukturieren. Die Malereien in den liturgischen Handschriften und sakralen Räumen, ihr Anlaß und die Art ihrer Herstellung sind nicht zuletzt aus diesen Gründen in der Abgeschlossenheit klösterlicher Werkstätten und Schreibstuben entstanden (SCHREYER, S. 49).

Das bedeutet sicherlich nicht, daß jeder Klosterbruder oder hinzugezogene weltliche Handwerker, der mit der Illuminierung einer Handschrift oder der Ausmalung eines Kirchenraumes beschäftigt

war, ununterbrochen das Geheimnis Gottes schaute. Diese Schau blieb nur wenigen begnadeten großen Künstlern vorbehalten, deren Bilder und Musterbücher immer wieder kopiert wurden. Aber gerade die Leistungen dieser Großen führten dazu, daß christliche Malerei auch heute noch leben und wirksam sein kann. Letztlich sind die mittelalterlichen Bilder ein Ausdruck des Glaubens und der Glaubenserfahrung: In ihnen offenbart sich der Glaube des Malers, der seine Glaubenserfahrungen mitteilt und sie während des Malvorgangs auf einer nicht intellektuellen Ebene reflektiert.

EIN MITTELALTERLICHER KIRCHENRUNDGANG

Bei der Beschreibung des Rundganges eines mittelalterlichen Gläubigen durch die Hohnkirche handelt es sich um eine These, die auf der Grundlage mittelalterlicher Bildtheologie und Kirchendeutung aufbaut und versucht, den inneren Zusammenhang des Gesamtkunstwerks Hohnkirche aufzuzeigen. Obwohl sie im einzelnen nicht exakt belegt werden kann, entspricht die Vorstellung von einer im Kirchenraum verschlüsselt enthaltenen Botschaft grundsätzlich dem mittelalterlichen Denken, das die Erscheinungen der diesseitigen Welt als Bilder einer jenseitigen Wirklichkeit ansah. Auch die Kirche war nach Erkenntnissen der Architekturikonographie Abbild und Gleichnis: Sie war ein Bild für „die ecclesia, die Gemeinschaft der Gläubigen, die Gegenwart der Heiligen und das himmlische Jerusalem“ (THIES, S. 81). Die folgende Beschreibung geht davon aus, daß der Kirchenraum außerdem als Wegweiser verstanden wurde, der dem Gläubigen die Begegnung mit der jenseitigen Welt und mit Gott ermöglichen sollte.

Der Heilsweg des Gläubigen

Der von Auftraggeber und Baumeister (vermutlich) beabsichtigte Weg des mittelalterlichen Besuchers in und durch die Kirche beginnt an dem im Süden gelegenen Hauptportal. Diese Himmelsrichtung wurde damals gedanklich mit dem Neuen Testament und der Kirche Christi verbunden, welche von Christus, „der Sonne der Gerechtigkeit“ des „Glaubens Liebe empfing“ (GREGOR DER GROSSE, zit. n. FICHTL, S. 71). Außerdem wohnte in dieser Richtung die Mehrheit der Pfarrmitglieder, da die Hohnkirche damals am Rande des mittelalterlichen Soest lag.

Vor dem Betreten der Kirche erblickte der Gläubige das über dem Portal befindliche Tympanon mit der Darstellung der Geburt, der Kreuzigung und der Auferstehung Christi. Die Vierpaßrahmung, die lateinische Umschrift mit dem Hinweis auf Christus als Hoffnung der Welt („spes mundi“) und die Engelsturzthematik wiesen ihn aber auch auf den jetzt noch verborgenen Triumph des Gottessohnes über das Böse und auf das Jüngste Gericht am Ende aller Zeit hin.

Gleichzeitig wußte und glaubte er, daß der dargestellte Christus sein Erlöser sei, durch den er und alle anderen Gläubigen ein neues und vollendetes

Leben finden könnten. Zusätzlich erinnerte er sich bei der Darstellung Christi über dem Eingangportal vielleicht an dessen Worte: „Ich bin die Tür. Wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden“ (Joh 10,9).

So eingestimmt betrat er die weite (früher wesentlich dämmerigere) Hallenkirche. Entsprechend seiner Laufrichtung orientierte er sich zunächst an der ihm gegenüberliegenden Grabnische mit der Darstellung der Kreuzigung, der Auferstehung und der Himmelfahrt Christi. Himmelfahrt und Auferstehung konnte er allerdings erst wahrnehmen, wenn er sich unmittelbar vor der Grabnische befand. Aus der Ferne sah er nur das nach Norden ausgerichtete romanische Fenster und die Nische mit der Nachbildung des Heiligen Grabes aus der Jerusalemer Grabeskirche.

Der kalte Norden wurde vom Kirchenlehrer Gregor dem Großen mit dem „Frost des Unglaubens“ der Synagoge verknüpft (GREGOR DER GROSSE, zit. n. FICHTL, S. 71). Ebenso wie der Westen galt er als Symbol für Finsternis, Tod und Erstarrung (LURKER, Symbolik, S. 304). Nach der Betrachtung des Tympanons über dem Eingangportal wurde der Gläubige nun zum zweiten Mal auf die Begrenztheit des eigenen Lebens und auf das Erlösungswerk Christi hingewiesen. Insofern ergänzten sich Eingangportal, Laufrichtung und Grabnische in seiner Vorstellung zu einem Symbol des menschlichen Lebens- und Leidensweges und der Verheißung eines glücklicheren ewigen Lebens. Diese an der menschlichen Begrenztheit und Erlösungsbedürftigkeit orientierte Grundaussage wurde aber schon wenige Schritte später abgewandelt: Der offene weiträumige Charakter der Hallenkirche und die etwas versetzt angeordnete Nordapsis mit ihrem eigenwilligen Grundriß und den außerhalb des Scheitelpunktes befindlichen drei Fenstern lenkten den Blick des Besuchers von der Grabnische ab, ehe er sie genau betrachten konnte. Die nach Nordosten ausgerichteten Fenster und die schon aus der Entfernung als kostbar wahrgenommene Malerei der Nordapsis zogen seinen Blick magisch an.

Zuerst blickte er vermutlich in die besonders betonte und kostbar gestaltete Halbkuppel, deren goldüberzogene Stuckreliefs ihm eine Ahnung von der Herrlichkeit des Himmels vermitteln sollten, in der die dargestellte Marienkrönung der Legende

nach stattgefunden hatte (LEGENDA AUREA, S. 453ff.). Links neben der Krönungsszene erkannte er Maria Magdalena. Sie galt im Mittelalter gleichzeitig als große Sünderin (sie war eine Prostituierte gewesen) und als vorbildliche Büsserin. Die Legende berichtet nämlich, daß sie „nach höherer Betrachtung Verlangen trug, eine wilde Einöde aufsuchte und unerkannt dreißig Jahre an einem Ort weilte, den ihr die Hände der Engel bereitet hatten. An diesem Ort gab es keine Wasserläufe, noch erquickende Bäume oder Kräuter; daraus wird ersichtlich, daß unser Erlöser sie nicht mit irdischer Nahrung, sondern mit dem himmlischen Mahl sättigen wollte“ (LEGENDA AUREA, S. 235). An anderer Stelle erzählt die Legende, daß Maria Magdalena täglich im Gebet von den Engeln emporgehoben worden sei, „und sie konnte auch mit ihren leiblichen Ohren den Lobgesang der himmlischen Heerscharen hören“ (ebd., S. 235). Maria Magdalena gegenüber steht die heilige Katharina von Alexandrien. Auch ihren Lebenswandel zieren legendenhafte Züge: Wegen ihrer Schönheit, ihrer hoheitlichen Herkunft und ihrer Klugheit bewundert, wurde sie von Kaiser Maxentius zur Nebenfrau begehrt. Sie brauchte nur vorher wie auch alle anderen Bürger/innen von Alexandria ihrem Gott abzuschwören und die kaiserlichen Götzen anzubeten. Katharina aber weigerte sich, und es gelang ihr, alle Wissenschaftler und Philosophen, die der Kaiser gegen sie aufbot, für sich und ihren wahren Gott einzunehmen. Sie schaffte es außerdem, den Befehlshaber der kaiserlichen Leibwache und dessen Soldaten zu bekehren und sogar die Kaiserin selbst zu Christus zu führen. Nur der Kaiser verschloß sich ihren Darlegungen. Er ließ die Kaiserin töten und forderte Katharina auf, Kaiserin zu werden und ihrem Gott abzuschwören. Katharina aber blieb standhaft und wurde schließlich – nach einem mißglückten Versuch, sie durch Rädern zu töten – vom Scharfrichter des Kaisers enthauptet (LEGENDA AUREA, S. 419ff.).

Beim Anblick dieser links und rechts neben den Fenstern dargestellten Legende wurde dem Gläubigen klar, wie unwichtig irdische Güter und weltliche Positionen im Vergleich zu den anzustrebenden himmlischen Gütern des ewigen Lebens waren. Er begegnete in den Bildern der Nordapsis zwei großen Heiligen, durch deren Fürsprache und Vorbild auch er sich anregen lassen konnte, seinen Lebensweg neu auszurichten und zu gestalten, um einst ebenso wie sie und Maria, die Mutter Jesu, Anteil am himmlischen Reich Gottes zu erlangen. Außerdem erkannte er in Katharina eine Heilige, die ihm schon aus früheren Begegnungen in den Nöten seines Lebens vertraut war, und an deren

Fürsprache und Hilfe er fest glaubte. Katharina, Maria Magdalena und die Muttergottes stellten so für ihn die Verbindung zwischen seiner irdischen Welt, in der auch sie gelebt und gelitten hatten, und der jenseitigen göttlichen Sphäre dar, in die sie ihm als Heilige vorausgegangen waren.

Nach der Begegnung mit den drei heiligen Frauen wurde der Blick des mittelalterlichen Beters schließlich auf das Zentrum der Kirche, auf den Hauptaltar und den ihn umgebenden Chorraum gelenkt. Das komplexe Bildprogramm mit Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament, die Teilhabe an der Eucharistiefeier und die alles überspannende Kuppel mit der Himmelskönigin Maria, ihrem göttlichen Sohn und dem Engelhofstaat vermittelten ihm eine Ahnung von der Liebe Gottes zu den Menschen und von der Herrlichkeit des Himmels, in dem Gott auch für ihn eine Wohnung vorbereitet hat (Joh 14,2). Hier im Himmel würde der Heilsweg, auf den er sich begeben hatte und bei dessen Bewältigung er sich auf die Fürsprache und Unterstützung der Engel und Heiligen verlassen durfte, am Ende aller Zeiten enden. Die goldbesetzte Kleidung und die strahlenden Gesichter der „himmlischen Heerscharen“ in der Kuppel des Hauptchores zeigten ihm einen irdischen Abglanz dieser unvorstellbaren Herrlichkeit, die für ihn und alle Erlösten mit der Vollendung der Schöpfung offenbar werden würde.

Was der Gläubige während der Eucharistie ansatzweise erspürte, nämlich die Vereinigung der Menschen und Engel beim „Lobgesang seiner Herrlichkeit“ würde dann durch seine Aufnahme in den Himmel Wirklichkeit. Angesichts der vielfältigen Gefahren und Bedrängnisse, denen die mittelalterlichen Menschen ausgesetzt waren, darf der Trost, der von dieser Hoffnung ausging, nicht unterschätzt werden. Genauso wenig aber darf seine Angst vor der ewigen Verdammnis vergessen werden. Deshalb war es für ihn sicherlich eine große Entlastung, zu wissen, daß sein Gott ein liebender Gott ist, der seinem Volk im Laufe der Geschichte wiederholt zu Hilfe gekommen ist.

Die unterhalb der Kuppel befindlichen Prophetenmedaillons mit ihren Hinweisen auf den Messias zeigten ihm ebenso wie die dargestellten heilsgeschichtlichen Ereignisse aus der Geschichte Israels und dem Leben Jesu, daß seine Hoffnungen keine unbegründeten Spekulationen waren, sondern den Höhepunkt und das Ziel des in der Schöpfung wirksamen Heilsplanes Gottes mit den Menschen bildeten.

Dieses Erlösungswerk Gottes, welches mit dem Besuch der drei göttlichen Boten bei Abraham begonnen und über Isaak, Mose und die Propheten

bis zur Menschwerdung des Gottessohnes geführt hatte, lieferte den Hintergrund für das Ausmalprogramm des Chorraumes: Angefangen mit den Weissagungen der Propheten und den darunter abgebildeten Szenen aus den Vätergeschichten reichen diese Darstellungen über die Rettung der Israeliten in der Wüste und die neutestamentlichen Szenen bis zum ersten Märtyrer Stephanus und damit bis in die Gegenwart der anwesenden Gläubigen hinein. Die Botschaft, daß Gott sein Volk liebt und ihm immer wieder zu Hilfe kommt, fand für den mittelalterlichen Gläubigen schließlich ihren Höhepunkt und vorläufigen Abschluß in den Gestalten von Brot und Wein. Während des Gottesdienstes wurden sie für ihn durch die Worte des Priesters zum Leib und Blut Jesu Christi und zur himmlischen Stärkung auf seinem Weg zu Gott. Vor diesem Hintergrund kann es kein Zufall sein, daß sich der Standort des am Altar zelebrierenden Priesters im Schnittpunkt der aufeinander bezogenen Malereien befindet und sie zu einem geschlossenen System verbindet:

Mittelalterlichem Verständnis zufolge stand der Priester als Mittler zwischen Gott und den Menschen, und nur durch ihn und die Vermittlung der Kirche war es dem Gläubigen möglich, zu Gott zu gelangen. Die besondere Beziehung zwischen Gott und dem Priester war für den Gläubigen ersichtlich, wenn er seinen Blick vom Priester abwandte und nach oben in die Kuppel des Chores blickte. Genau über dem Priester entdeckte er dort inmitten der Engel einen von goldenen Lilien umgebenen leeren Kreis. Die Lilie galt in der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst als Sinnbild für Christus, das Licht der Welt, und als Zeichen geistlicher Macht und Gnade. In der Gestalt einer Lilienkrone galt sie auch als Zeichen göttlicher Herrschaft (SEIBERT, S. 205).

Daß es acht Lilien sind, die das leere Kreissegment umschließen, hängt mit der christlichen Symbolik der Zahl „acht“ zusammen: Bereits in der Antike war sie „Sinnbild der Vollkommenheit, der Ordnung des Universums“. Später in der frühchristlichen Theologie galt „die Auferstehung Christi als der achte Schöpfungstag, [und] der achte Tag nach der irdischen Siebentagewoche [wurde] als Tag des Weltgerichts und Anfang des ewigen Lebens“ [verstanden] (SEIBERT, S. 344).

Das leere Zentrum des Lilienkranzes schließlich war eine symbolische Umschreibung des unbe-

schreiblichen Geheimnisses Gottes, das sich der profanen Darstellung entzieht und sich nur in der persönlichen Begegnung und mithilfe der göttlichen Gnade erschließen läßt. Vom Priester glaubte und erhoffte der mittelalterliche Gläubige, daß er ihn zu dieser Begegnung führen könnte. Warum den Gläubigen damals diese Begegnung so wichtig war, und warum sie die Sorge um das Jenseits so stark beschäftigte, wird aus einer alten Legende ersichtlich, die auf die Begrenztheit des irdischen Lebens hinweist und gleichzeitig eine Antwort auf die Frage nach dem Selbstverständnis des mittelalterlichen Menschen gibt:

*„Ein König fragte einen Weisen: „Was ist ein Mensch?“
Der Weise antwortete: „Der Mensch
ist ein Knecht des Todes,
ein Gast im Raum, ein Wanderer unterwegs.
Ein Knecht ist er, weil er dem Zugriff des Todes
nicht enttrinnen kann,
ein Gast im Raum ist er, weil er dem Vergessen
überliefert ist,
ein Wanderer unterwegs ist er,
weil er, ob er schläft oder wacht, ißt oder trinkt,
immer dem Tode zueilt.“*

Verglichen mit der Zeit nach dem irdischen Leben war der Aufenthalt des mittelalterlichen Gläubigen auf der Erde nur kurz und vergleichsweise unwichtig. Wesentlicher war für ihn die Frage nach dem Verbleib seiner unsterblichen Seele, an deren Existenz er fest glaubte. Die Angst vor ihrer ewigen Verdammnis in der Hölle und die Hoffnung auf ihre Aufnahme in den Himmel waren die Pole, zwischen denen sich seine Gedanken und Hoffnungen bewegten. Eine Möglichkeit zur Bewältigung dieser inneren Zerissenheit bot die mittelalterliche Hohnkirche:

Ihre Bilder und Symbole zeigten ihm bei jedem Kirchenbesuch, daß er trotz der Sorgen um seine menschliche Unvollkommenheit und sein Versagen auf den dort dargestellten göttlichen Heilsplan vertrauen durfte. Sie zeigten ihm außerdem einen Weg, auf dem er sich seinem Gott nähern und sein Leben immer wieder neu auf ihn ausrichten konnte. Daß nicht jeder mittelalterliche Gläubige in gleicher Weise befähigt war, diesen in der Malerei und Architektur der Hohnkirche verborgenen Weg zu entdecken und nachzuvollziehen, war für die damals lebenden Menschen selbstverständlich: Sie wußten, daß sie der Anleitung und Führung durch die Kirche und ihre Repräsentanten, die Kleriker, bedurften.

DIE AUFTRAGGEBER DER HOHNEKIRCHE

Aufzeichnungen über die Auftraggeber sind nicht erhalten, so daß Aussagen zu diesem Thema spekulativ bleiben müssen. Annäherungen an diese Personengruppe sind aber möglich, wenn man Urkunden zur Besetzung der Soester Pfarrstellen und die Ergebnisse der Untersuchung des Kirchenraumes miteinander verbindet.

Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Auftraggeber des Portalschmucks der Hohnekirche stellt J. Engemann Überlegungen zu dessen Person und Bildungsstand an und vermutet: „Möglicherweise gibt die Personalstruktur des Soester Patroklistiftes [der Propst dieses Stiftes hatte das Besetzungsrecht für die Soester Pfarreien, R. F.] und damit des Soester Pfarrklerus die Erklärung dafür, daß am Portal der Hohnekirche ein Bildprogramm zur Darstellung kam, das man eher in einer Handschrift oder an liturgischem Gerät erwarten würde“ (ENGEMANN, S. 48).

Da neben dem Portalschmuck auch die Architektur und das Ausmalprogramm der Hohnekirche ausgesprochen komplex und anspruchsvoll sind, und weil die beiden letzteren die Stellung des Priesters als Vermittler zwischen Gott und den Gläubigen in besonderer Weise betonen, erscheint es in Anlehnung an Engemanns Schlußfolgerungen gerechtfertigt, auch bei der Gestaltung des Baus und seiner Ausstattung an einen oder mehrere Pfarrer der Hohnekirche zu denken, die damals „zu einem

Personenkreis gehörten, der allgemein eine anspruchsvolle, zum Teil im Ausland erworbene theologische Bildung besaß“ (ENGEMANN, S. 48). Von dem Soester Kanoniker Hermann Pyl ist bekannt, daß er im Jahr 1304 seinen letzten Willen festlegte, weil er sich nach der Gewohnheit seines Stifts für ein Jahr zu einem Studienaufenthalt nach Paris begeben wollte (Staatsarchiv Münster, St. Patrokli Soest, Akten Nr. 54, zit. n. WOLF, S. 797).

Engemanns Auffassung nach besteht „kein Anlaß anzunehmen, daß die Verhältnisse im 13. Jh. wesentlich anders waren, [...] da vom Ende des 12. Jh. bis in die Mitte des 14. Jh. die Pröpste des Patroklistiftes dem höheren Adel angehörten und die Kanoniker teils aus dem niederen Adel, teils aus dem Patrizierstand stammten“ (ENGEMANN, S. 48).

Angesichts der an der Architektur ablesbaren Abwertung der Bedeutung des Adels spricht wohl mehr für einen (oder mehrere) aus dem Patrizierstand stammende(n) bzw. mit diesem verbundene(n) Kanoniker als Auftraggeber oder geistige Väter des Gesamtkonzepts der Hohnekirche. Ihr an der mittelalterlichen Typologie und Mystik orientierter Glaube schuf vor mehr als 700 Jahren einen Kirchenraum, der auch heute noch Mittler zwischen der geheimnisvollen jenseitigen Wirklichkeit Gottes und der diesseitigen Welt gläubiger Kirchenbesucher sein kann.

LITERATUR

- BANDMANN, Günter: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951
- BAUS, Karl: Bilderstreit, in: LThK Bd. 2, Sp.461-463
- BEITING, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1991
- BERG, Dieter: Die Franziskaner in Westfalen, in: Monastisches Westfalen. Klöster und Stifte 800-1800, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 26. Sept. bis 21. Nov. im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1982, S. 143-163
- BERGER, Rupert: Kleines liturgisches Wörterbuch, Freiburg i. Br., 1969
- BERGMANN, Ulrike: PRIOR OMNIBUS AUTOR – an höchster Stelle aber steht der Stifter, in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Hrsg. Anton Legner, Köln 1985, Bd. I, S. 117-170
- BERTHOLET, Alfred: Wörterbuch der Religionen /begr. von Alfred Bertholet in Verbindung mit Hans Frh. von Campenhausen. – 4. Aufl./ neubearb., erg. u. hrsg. von Kurt Goldammer, Stuttgart 1985
- BIERITZ, Karl-Heinz: Das Kirchenjahr. Feste, Gedenk- und Feiertage in Geschichte und Gegenwart, München 1991
- BLÄSER, Peter: Typologie, Typos, in: LThK Bd. 10, Sp. 422-423
- BOGLER, Theodor: Tabernakel, in: LThK Bd. 9, Sp. 1265-1267
- BREUNING, Wilhelm: Engel, in: Lexikon der Religionen, begr. von Franz König unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, hrsg. von Hans Waldenfels, Freiburg i. B. 1988
- CLAUSSEN, Hilde / ENDEMANN, Kurt: Entdeckungen am Scheibenkreuz, in: Soester Zeitschrift des Vereins für die Geschichte von Soest und der Börde, Heft 84, Soest 1972, S. 59-91
- CLAUSSEN, Hilde / ENDEMANN, Kurt: Kreuztafel, Kat. Nr. 12, in: Die Paderborner Imad-Madonna und das Soester Scheibenkreuz im Umkreis romanischer Kunst in Westfalen (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 7.3.-26.3.1972 im Landesmuseum Münster), Hrsg. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Creven 1972
- CLAUSSEN, Hilde: Romanische Wandmalerei in Soest, in: Soester Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Heimatpflege Soest, 92/93, Soest 1980/81, S. 651-687
- CIEMEN, Paul: Rheinische und Westfälische Kunst auf der Ausstellung zu Düsseldorf, 1902
- DEHIO, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler Nordrhein-Westfalen II. Westfalen, bearb. von Dorothea Kluge / Wilfried Hansmann, Deutscher Kunstverlag, o. J.
- DESSLER, Alfons / VÖGTL, Anton (Hrsg.): Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe, deutsch hrsg. von Alfons Deissler und Anton Vögtle in Verbindung mit Johannes M. Nützel, Freiburg i. Br. 1985
- DEUS, Wolf-Herbert: Scheibenkreuze in Soest, auf Gotland und anderswo, Soest 1967
- DÖLGER, Franz-Josef: Exorcismus im altchristlichen Taufritual, Paderborn 1909
- EMMINGHAUS, Johannes H.: Symbol, III Bildhaftes Symbol, in: LThK Bd. 9, Sp. 2108-1210
- ENGEMANN, Josef: Das Hauptportal der Hohnekirche in Soest. Die Reliefdarstellungen und ihre Bedeutung, Münster 1991
- ERIFA, Hans-Martin Frh. v.: Die Verwendung des Glasfensters im frühen deutschen Kirchenbau, Dissertation, München 1951
- EUW, Anton v.: Liturgische Handschriften, Gewänder und Geräte, in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Hrsg. Anton Legner, Köln, 1985, Bd. I, S. 385-414
- FELD, Otto: Narthex, in: LThK Bd. 7, Sp. 795
- FEYERABEND, Hanna: Der Fall der Ehebrecherin im Scheibenkreuz der Soester Kirche St. Maria zur Höhe, in: Soester Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Heimatpflege Soest, Heft 105, Soest 1993, S. 13-27
- FICHTL, Friedemann: Der Teufel sitzt im Chorgestühl: ein Begleitbuch zum Entdecken u. Verstehen alter Kirchen und ihrer Bilderwelt, Eschbach / Markgräferland 1985
- FRISCH, Burkhard: Die Heilig-Grab-Nische in der Kirche Maria zur Höhe in Soest und der Zusammenhang von Kunst und Liturgie, Magisterarbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium vorgelegt der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 1990
- FRUTAZ, Amato P.: Katharina von Alexandrien, in: LThK Bd. 6, Sp. 60-61
- GERLACH, Christoph: Die Farbigekeit romanischer Architektur, in: Wege in die Romanik. Das Reisehandbuch, Hrsg. Niedersächsisches Ministerium für Wirtschaft, Technologie und Verkehr, Hannover 1993, Bd. I, S. 97-107
- GREYER, Paul: Itinera Hierosolymitana, Saeculi III-VIII Prag (u. a.) 1898 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 38) (Nachdruck New York, London 1964)
- GOLDBERG, Arnold M.: Judentum, in: Brunner-Traut, Emma: Die fünf großen Weltreligionen, Stuttgart 1991
- GRAEF, Hilda C.: Dionysios Areopagites, in: LThK Bd. 3, Sp. 402-403
- E. GRAU / L. HARDICK: Die Schriften des Hl. Franziskus von Assisi (Franziskanische Quellenschriften 1), Werl 1980
- HABST, Rudolf: Engel, II. Dogmengeschichtlich, in: LThK Bd. 3, Sp. 867-872
- HÄURLING, Angelus H.: Opfer, in: Lexikon der Religionen, begr. von Franz König unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, hrsg. von Hans Waldenfels, Freiburg i. B. 1988

- HAWEL, Peter: Klöster. Wie sie wurden, wie sie aussahen und wie man in ihnen lebte, München / Zürich 1982
- HEINZ-MOHR, Gerd: Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Köln 1984
- HENDRIKX, Ephraem: Augustinus, in: LThK Bd. 1, Sp. 1094-1101
- HOPPE-SAILER, Richard: Die Kirche St. Maria zur Wiese in Soest, in: Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, hrsg. v. Max Im Dahl und Manfred Wundram, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1983
- HOSSFELD, Frank-Lothar / REUTER, Ellen: Prophet, in: Lexikon der Religionen, begr. von Franz König unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, hrsg. von Hans Waldenfels, Freiburg i. B. 1987, S. 513
- JACOBUS DE VORAGINE: Legenda Aurea, Heiligenlegenden; Auswahl, Übersetzung aus dem Lateinischen und Nachwort von Jacques Laager / Mit 16 farbigen Miniaturen und einem kunstgeschichtlichen Hinweis von Marie-Claire Berkemeier-Favre, Zürich 1982
- JOSEPHSON, Carl: Die wiederhergestellten mittelalterlichen Malereien und die sonstigen bildlichen Darstellungen in der Kirche Maria zur Höhe in Soest, Soest 1890
- JOSEPHSON, Carl: Die Kirche „Maria zur Höhe“ in Soest i. W. und ihre mittelalterlichen Malereien, Soest 1905
- KLÖSSL, Barbara: Malerei der Romanik in Niedersachsen, in: Wege in die Romanik. Das Reisehandbuch, Hrsg. Niedersächsisches Ministerium für Wirtschaft, Technologie und Verkehr, Hannover 1993, Bd. I, S. 118-126
- KRAUTHHEIMER, Richard: Introduction to an Iconography of Medieval Architecture, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 5 (1942), S. 1-33
- KRAUTHHEIMER, Richard: Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur, in: Ders.: Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte, Köln 1988, S. 142-197
- LAAGER, Jacques (Übers.) siehe: JACOBUS DE VORAGINE LEGENDA AUREA. Heiligenlegenden. Auswahl, Übersetzung aus dem Lateinischen und Nachwort von Jacques Laager / Mit 16 farbigen Miniaturen und einem kunstgeschichtlichen Hinweis von Marie-Claire Berkemeier-Favre, Zürich 1982
- Lexikon für Theologie und Kirche (LThK), begr. von Dr. Michael Buchberger. Zweite völlig neu bearbeitete Auflage unter dem Protektorat von Erzbischof Dr. Michael Buchberger, Regensburg, und Erzbischof Dr. Eugen Seiterich, Freiburg im Breisgau – Herausgegeben von Josef Höfer, Rom, und Karl Rahner, Innsbruck (Sonderausgabe) Freiburg i. Br. 1987
- LUDORFF, Albert: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Soest, Münster 1905
- LURKER, Manfred: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole, München 1987
- LURKER, Manfred: Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1988
- MELZER, Walter: Neue Ausgrabungen mit Funden zum mittelalterlichem Handel und Handwerk in Soest, in: Soest - Geschichte der Stadt, Bd. II, Die Welt der Bürger, hrsg. von Heinz-Dieter Heimann in Verbindung mit Wilfried Ehbrecht und Gerhard Köhn, Soest 1996, S. 437-460
- MERTEN, Heinz: Glasmalerei, in: LThK Bd. 4, Sp. 910-912
- MICHEL, Johann: Engel, I. Die Engellehre des AT u. NT, in: LThK Bd. 3, Sp. 864-867
- MOISDORF, Wilhelm: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Zweite, wesentlich veränderte und erweiterte Auflage des „Führers durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters“, unveränderter Nachdruck der 1926 bei Karl W. Hiersemann in Leipzig erschienenen Ausgabe, Graz 1986
- MÜLLEN, Franz: Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der frühen münsterländischen Hallenkirchen, in: Festschrift für Alois Fuchs, Paderborn 1950, S. 77-111
- NIELHOFF, Franz: Umbilicus mundi – Der Nabel der Welt, Jerusalem und das Heilige Grab im Spiegel von Pilgerberichten und -karten, Kreuzzügen und Reliquiaren, in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Hrsg. Anton Legner, Köln 1985, Bd. III, S. 53-72
- POENSCEN, Joachim: Mitschrift eines Vortrages anlässlich der Vorstellung des Konzepts zur Neugestaltung der Verglasung der Hohnkirche im Juni 1993
- PRZYWARA, Erich: Analogia entis (Analogie), Abschn. II-IV, in: LThK Bd. 1, Sp. 470-473
- RUSTIGE, Wennemar: Die Dorfkirchen zu Weslarn, Neuengeeseke und Löhne und ihre Beziehungen zu den westfälischen Kirchen des 12. und frühen 13. Jahrhunderts, Staatsexamensarbeit im Fach Gestaltungstechnik, Universität Essen GH 1985
- SCHNACKENBURG, Rudolf: Taufe, II. In der Schrift, in: LThK Bd. 9, Sp. 1312-1314
- SCHÖNE, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1989
- SCHWAB, Gustav: Sagen des klassischen Altertums, Stuttgart 1949
- SCHWARTZ, Hubertus: Geschichte der Reformation in Soest, Soest 1932
- SCHWARTZ, Hubertus: Soest in seinen Denkmälern. Zweiter Band: Romanische Kirchen, Soest 1956
- SEIBERT, Jutta: Lexikon christlicher Kunst, Themen – Gestalten – Symbole, Freiburg i. Br. 1987
- TAPPE, Wilhelm: Die Alterthümer der deutschen Baukunst in der Stadt Soest, II. Hälfte, Essen 1824
- THOMAS, Alois: Taufstein, in: LThK Bd. 9, Sp. 1328-1330
- THÜMLER, Hans: Der Gründungsbau der Hohnkirche in Soest, in: Westfalen 37, 1959, S. 115-131
- THÜMLER, Hans: Neue Funde zur mittelalterlichen Baukunst Westfalens, in: Westfalen 31, 1953, S. 274-303
- WEHRLI-JOHNS, Martina: Das Fegefeuer als Sozialidee, in: Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von der Gesellschaft für das Schweizerische Landesmuseum, Zürich 1994, S. 47-58
- WEILANDT, Gerhard: Kölner Auftraggeber, in: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Hrsg. Anton Legner, Köln 1985, Bd. II, S. 59-368
- WOLF, Manfred: Kirchen, Klöster, Frömmigkeit, in: Soest

- Geschichte der Stadt, Bd. II, Die Welt der Bürger, hrsg. von Heinz-Dieter Heimann in Verbindung mit Wilfried Ehbrecht und Gerhard Köhn, Soest 1996, S. 771-898
- WOLLESEN, Jens T.: Monumentalmalerei in kirchlichen Innenräumen, in: Funkkolleg Kunst, Hrsg. DIFF Universität Tübingen, Studienbegleitbrief 2, Tübingen 1984
- WURZLER-BERGER, Martin: Die Glasfenster von Jochem Poensgen in der St.-Andreas-Kirche in Essen-Rütten-scheid und in der Soester Hohne-Kirche, in: Das Münster 48, 1995, S. 134-137

Fotonachweis:

Abb. 13-17, 22-29: Verfasser

Alle anderen Abbildungen und das Titelbild werden Herrn Photographenmeister Peter Kubath, 59457 Werl, verdankt.