



**Begleiter
durch die
Körbecker Pfarrkirche
und die Drüggelter Kapelle**

Begleiter
durch die
Körbecker Pfarrkirche
und die Drüggelter Kapelle

Schriftenreihe
des Heimatvereins Möhnesee

Heft 1

Herausgegeben in Zusammenarbeit
mit der Pfarrgemeinde St. Pankratius
in Möhnesee-Körbecke

Die Pfarrkirche St. Pankratius in Möhneseesee-Körbecke

Diese Broschüre will Ihnen, verehrter Besucher, ein freundlicher Begleiter sein durch die Körbecker Pfarrkirche. Das Gotteshaus ist dem heiligen Pankratius geweiht, einem vornehmen phrygischen Jüngling, der unter dem Kaiser Diokletian um 300 n. Chr. den Märtyrertod erlitt. Vom beispielhaften Blutzugnis des Vierzehnjährigen in Rom wußten schon die ersten Glaubensboten zu berichten, die das Evangelium in unser Land trugen, und so nimmt es nicht wunder, daß mancherorts in Westfalen dem hl. Pankratius Kirchen geweiht wurden, die allesamt hohen Alters sind.

DER KIRCHENBAU

Auch dieses Gotteshaus am Ufer des Möhnesees hat Bestandteile, die auf ein ehrwürdiges Alter schließen lassen. Der Turm weist auf seiner Nordseite zwei Reihen von je drei rundböigen Schallöchern auf, in denen die alte römische Teilungssäule mit Würfelkapitäl und Basis zu finden ist. Wie die meisten Türme der Landkirchen des Kreises Soest, die alle die gleichen verläßlichen Stilzeichen tragen, gehört der Turm der Körbecker Kirche der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts an.

Das nach 1700 erbaute Gotteshaus selbst ist eine weiträumige dreischiffige, vierjochige Hallenkirche mit langen Rundbogenfenstern und Pfeilern, die gut gegliederte Gesimse tragen. Die Gurtbögen (= gurtartige Verstärkungsbögen des Gewölbes zwischen den Pfeilern) und die Scheidbögen (= Trennbögen zwischen Mittel- und Seitenschiff) sind rundbogig, die Gewölbe im Schiff Kreuzgewölbe. Im Chor, der aus einem kurzen rechteckigen Joch und daran angesetzten fünf Seiten eines Achtecks besteht, finden wir ein Kreuzgewölbe mit Rippen.

Dem Besucher der Kirche wird gleich ins Auge fallen, daß die Pfeiler sich sämtlich etwas nach außen neigen, am stärksten die beiden vorderen, und es mag im ersten Augenblick scheinen, als habe der gewaltige Schub der Mittelschiffsgewölbe die Pfeiler nach außen weggedrückt. Indes, der Baumeister hat durch ihre Neigung wohl bewußt eine Blicköffnung zum Altarraum hin erreichen wollen. Um dem Schub der Joche auf die Pfeiler entgegenzuwirken, sind in den Seitenschiffen die Gurtbögen tiefer heruntergezogen und zudem an den Außenwänden der Kirche Strebepfeiler angebracht.

Trotz der gediegenen Statik, die ins Auge fällt, ist das architektonische Gehäuse der Kirche ein verhältnismäßig einfacher Bau. Von Bedeutung ist lediglich, daß er weithin die einzige barocke Kirche ist, die als dreischiffige Halle ausgebildet ist. Und zudem birgt er in seinem Innern einzigartige Bildwerke, die man getrost zu den Kleinodien westfälischer Barockkunst rechnen darf.

VOM GEIST DES BAROCK

Lassen Sie sich, verehrter Besucher dieses Gotteshauses, von Ihrem Begleiter ein wenig in den Geist des Barock einstimmen, ohne den das Gewaltige, Dynamische dieses letzten großen Kunststils nicht zu verstehen wäre! Sie tun gut daran, währenddessen in einer der hintersten Bänke zu verweilen und die erhabene Schönheit und Komposition des Hochaltars auf sich einwirken zu lassen. Es ist ja nicht der kalte Hauch der Gegenwart, der durch diese Kirche weht, sondern der Geist einer längst vergangenen Epoche. Beschwören wir ihn für eine kurze Weile herauf, um die Größe und Eigenart jener Zeit recht zu begreifen!

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts sah Deutschland von den Erschütterungen dreier tiefgreifender geschichtlicher Ereignisse geprägt: der inneren Wirren der Reformationszeit, des Dreißigjährigen Krieges und des Türkenansturms. Elend, Jammer, Gewalt, Armut und ständige Angst — das waren die grausigen Symptome, unter denen das Volk jahrzehntelang zu leben hatte. 'Excidium Germaniae' — das Wort vom Untergang Deutschlands ging um; man verfiel in Resignation und Lethargie.

In einer solchen Nachkriegsverfassung erfuhren die Menschen von einer neuen Baukunst, die sich in dem vom Kriege verschonten Italien, fast unbemerkt vom übrigen Europa, entwickelt hatte. Ein ganz neues Lebensgefühl, ein unendlich bunter Reichtum an Formen drang vom Süden her langsam nach Norden hin vor: das 'Vita barocca', wie es die Italiener nannten. 'Barocca' — das Wort aus dem romanischen Sprachbereich bezeichnete ursprünglich eine Perle, die aus der ebenmäßigen Rundung ausbricht und von ihrem Mittelpunkt nach einer Seite hin weit hinaushängt. Eine solche 'schiefrunde', im übertragenen Sinne 'wunderliche' Perle wurde zum Sinnbild eines völlig neuen Denkens und Fühlens. Gleich der Barocca-Perle suchte man aus überkommenen Vorstellungen und Proportionen auszubrechen. Die erbärmliche Kargheit des Lebens wich einer grenzenlosen Daseinslust. Süddeutsche Fürsten und Prälaten holten sich italienische Künstler ins Land, die das Lechzen nach Freude sogleich in prächtige Bauten und Skulpturen, in bewundernde Ornamentik und Farbe umsetzten. Deutsche Meister eiferten den Italienern nach, taten es ihnen bald gleich und schufen schließlich das spezifisch deutsche Barock. Und das Volk baute mit, angetan von der maßlosen Flüssigkeit des Stils, der sinnlich und metaphysisch war, der Fleischlichkeit und Geistigkeit, Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, Wirkliches und Vorgetäushtes, Verliebtheit und Entrücktheit innigst verband.

Sieht man einmal vom brandenburgisch-absolutistischen Barockschaffen unter Andreas Schlüter ab, so darf man den neuen Kunststil als ein typisch katholisches Phänomen bezeichnen. Die Reformation hatte sich

bewußt von der vormals freudigen Bejahung des Bildes abgekehrt und eine 'reinere Frömmigkeit' angestrebt. In jenen Gegenden aber, in denen nach dem Tridentinum die Gegenreformation zum Durchbruch kam, begann eine Erneuerung des bisherigen Fühlens. Das katholische Volk nahm in freudiger Ergriffenheit jenes unerklärlich reiche Schöpferische wie ein verlorenes und nun wiedergefundenes Paradies auf. Ja, es entnahm diesem Füllhorn des Schöpferischen selber begeistert tausend Schnörkel und Gewinde, vollsaftiges Leben ebenso wie Geisterhaftes. Abgetan sind die der Antike nachgeformten, in Steifheit verharrenden Standfiguren der Renaissance in rechteckigen, dunklen Nischen, wie um eine senkrechte Achse gebaut. Die Skulpturen des Barock brechen in die Diagonale aus, springen aus dem Gehäuse, weitausgreifend, mit wehender Kleidung, ein überschäumendes Sichbewegen. Und statt der quadratischen Pfeiler oder Rundsäulen nun plötzlich ein Schraubengewinde, in dessen Rillen sich überdies Rankengewinde eingenistet hat. Bewegung über Bewegung! Ein verwirrendes Perpetuum mobile!

Das Barock ist der Stil hellster Lebensfreude, aber zugleich auch ein Stil tiefster Frömmigkeit. Er half die religiöse Kälte der Renaissance überwinden und löste selbst beim einfachen Volk Ergriffenheit aus. Das volkstümliche Wallfahrtswesen und die Heiligenverehrung erlebten eine Hochblüte.

WESTFÄLISCHES BAROCK

Aus dem Süden des Reiches drang das Barock allmählich nach Norden vor: nach Flandern, nach Brandenburg, ins Rheinland und schließlich auch nach Westfalen. Aber hier nahm ein ganz anderer Menschen-schlag es auf, sah es mit ganz anderen Augen und gestaltete es auf seine Weise. Die Bewegungen verloren ein wenig das Überschwängliche, das Lustvolle, das Spielerische. Hierzulande wurden die Bauten und Figuren gemäß der westfälischen Art schwerblütiger, ohne in Steifheit zu verfallen; sie wurden ruhiger, ohne aber ihre Bewegtheit zu verlieren. Das Barock dieses Landstriches wirkt rustikaler, zähflüssiger, derber. Man spricht heute leichthin vom 'Bauernbarock', doch sollte man sich hüten, mit diesem Begriff eine Kunst minderen Ranges zu bezeichnen. Graduelle Unterschiede sind wohl nicht gemeint, vielmehr landschaftlich gebundene Nuancierungen.

Ihr Begleiter möchte Sie, verehrter Besucher, an dieser Stelle auf eine besondere landschaftliche Eigenart und Richtung innerhalb des westfälischen Barock hinweisen, in die die Werke der Körbecker Kirche einzuordnen sind. Während im Münsterland (unter Johann Conrad Schlaun) und im Paderborner Land (unter den Künstlerfamilien Gröninger und Papen) zentrale Schulen für den neuen Stil entstanden, gewann im kurkölnischen Sauerlande das 'Grafschafter Barock' in den zahlreichen dem Kloster Grafschaft inkorporierten Kirchen an Bedeutung. Zwar gehörte

Körbecke nicht zu den mit der Benediktinerabtei bei Schmalleberg verbundenen Kirchen, doch ist ihr Einfluß unverkennbar. Das italienische und süddeutsche Barock schwebte in Farben; die stark konservative Richtung der Münsterschen und Paderborner Schulen verschmähte die Buntheit vollends. Man beließ die Plastiken ohne jede Farbe, um sie lediglich durch Licht und Schatten wirken zu lassen. Das Grafschafter Barock indes schritt zur mehrfarbigen Behandlung der Bildwerke, freilich in äußerster Zurückhaltung und Gedämpftheit, wie Sie es an der Kanzel erkennen können.

Benediktinermönche hatten schon früh die Idee des Barock aus Bayern in das sauerländische Kloster getragen und dort eine Schnitzer- und Malerschule eingerichtet, in der junge Leute ausgebildet wurden. Es ist belegt, daß der Bauherr der Körbecker Kirche, der damalige Pfarrer Mappius, der zugleich 'Commissarius ecclesiasticus' (heute etwa Dechant) war, häufig in Grafschaft gewesen ist. Ja, man darf getrost annehmen, daß auch der Künstler, der diesen herrlichen Hochaltar schuf, eine Zeitlang im sauerländischen Kurköln gewohnt hat, daß der Pfarrer ihn von dorthier vielleicht kannte und ihn um 1720 nach Körbecke holte

STÜTTINGS WERK

Dieser Künstler hieß Heinrich Stütting, ein 'Magister lignarius', wie er in einer Gebälkinschrift des Glockenstuhles genannt wird: ein Zimmermann also. Woher er stammt, wohin er nach vollendeter Arbeit in Körbecke verschwand, das alles liegt völlig im Dunkeln. Die Überlieferung weiß vom Meister zu berichten, daß er voller Einfälle steckte und den Schalk im Nacken hatte. Und wenn Ihr Begleiter Sie nun auffordert, langsam durch den Mittelgang nach vorne zu schreiten, scheinen Ihnen die entzückenden Engelsköpfe an den Bankenden jene Eigentümlichkeiten Stüttings zu bestätigen: Von den 98 Köpfen ist keiner dem anderen gleich! Es wird erzählt, der Meister sei mit dem Pfarrer eine Wette um eine Flasche Brantwein eingegangen, jeden Kopf anders zu gestalten. Sie werden es selbst feststellen: in jedem Gesichtsausdruck, in jeder Blickrichtung, in jeder Haarkräuselung sind deutliche Unterschiede zu erkennen, und wenn die Überlieferung recht behält, hat Stütting, um die Abwechslung zu erreichen, Mädchenköpfe aus der Gemeinde nachgebildet.

Aber auch die reich verzierten Bankbacken sind sämtlich verschieden gestaltet. In unnachahmlicher Reichhaltigkeit wechseln die Ornamente ab: Blätter, Blüten, Trauben, Ähren, Früchte, Tiere. Wo findet man je in einer Kirche originelleren Bankschmuck aus Ornamentik und krönenden Engelsköpfen!

Sie haben sich, verehrter Besucher, inzwischen durch das bezaubernde Spalier dieser anmutigen Engelsgesichter auf den Chor zu bewegt. Nun erhebt sich vor Ihnen in seiner ganzen Schönheit der Hochaltar, das Herzstück der Innenausstattung. Kaum, daß man die Materie und die Konstruktion wahrnimmt — so sehr erscheint alles an diesem Werk organisch und gespielt. Seine Stockwerke füllen den ganzen Raum der Apsis aus; es ist wie ein Fluten bis in den letzten Gewölbebogen hinein. Ja, dieses Fluten ist vergleichbar mit der Musik jener Zeit, mit einer Bach'schen Fuge zum Beispiel mit ihren Variationen und ihrer endlos drängenden und flutenden Bewegung, die dennoch zu jedem Zeitpunkt Harmonie ist. Aber so, wie das Verweilen bei einem einzelnen Akkord eines Bach'schen Fugatos nicht das Wesen barocker Musik offenbart, so wenig würde durch ein langes Verweilen bei einer einzelnen Plastik die Gesamtkomposition des Körbecker Altars, diese flutende und drängende Symphonie, beim Betrachter eingehen. Lassen Sie, verehrter Besucher, Ihre Augen daher noch einmal in ruhiger Beschaulichkeit über das Gesamtwerk gleiten, denn das Barock verlangt wie keine andere Kunstart das gleitende Sehen, das sogenannte 'transitorische' Betrachten

Ehe Ihr Begleiter Ihrem Anrecht auf Deutung der einzelnen Plastiken entspricht, muß er auf eine schmerzliche Begebenheit hinweisen. In den Jahren 1860/61 machte sich mancherorts eine Barocküberdrüssigkeit breit. Puristisch gesinnte Gemüter nahmen an einigen Schöpfungen Meister Stüttings Anstoß und beseitigten im Übereifer unersetzliche Kunstwerke. Zwei Seitenaltäre im Stile des prächtigen Hochaltars fielen der Renovierungssucht ebenso zum Opfer wie originelle Schnitzwerke an der Kanzel (davon wird noch zu erzählen sein). Der Hochaltar büßte das Interessanteste, sein kunstvolles Drehtabernakel, ein, und manche Engelsfiguren mußten den Verlust ihrer Flügel hinnehmen, wenn sie nicht ganz verschwanden.

Dennoch — der Eingriff hat die imposante Wirkung des Hauptaltars kaum schmälern können, dessen wesentliche Einzelteile hier nunmehr erläutert werden sollen. Sie sind zu Ihrer besseren Orientierung nummeriert.

DER HOCHALTAR

Der Hochaltar ist nach einer einheitlichen Idee gestaltet worden. Im Zusammenwirken seiner figürlichen Elemente ist er ein jubelvolles, mächtiges Credo, ein hohes Lied auf den damals wieder gefestigten Glauben. Und zu diesem Glauben stehen alle Skulpturen in einer starken Beziehung: die Apostelfürsten, die Kirchenlehrer, die bekennenden Heiligen, die Engel, ja selbst die damaligen Seelsorger der Gemeinde.

Auf dem Altartisch wird nach katholischem Glauben die Gedächtnisfeier an den Kreuzestod Christi begangen. In engster Beziehung zu diesem 'mysterium fidei' steht, unmittelbar über dem Tabernakel, die Kreuzigungsgruppe, eine Komposition von leidenschaftlicher Inbrunst. Diese Dreiergruppe hat lange Zeit draußen an der Apsisseite der Kirche gestanden, ehe sie 1926 wieder auf ihren ursprünglichen Platz zurückkehrte. Wieder zurück? Es hat seinerzeit einen heftigen Meinungsstreit darum gegeben, ob diese Gruppe je zuvor in diesem Bildraum gestanden habe. Indes sprechen gewichtige Gründe dafür, daß der heutige Standort der ursprüngliche gewesen ist. Hätte sie von Anfang an außerhalb der Kirche gestanden, wäre sie heute durch Witterungseinflüsse weitgehend zerstört. Ohne Zweifel ist diese hochbarocke Gruppe ein Werk Stüttings. Sie paßt größtmäßig vorzüglich in die Interkolumnie (Bildraum); das Kreuz ragt genau in den Gebälkbogen hinein; vor allem aber ist der Fluß der Linien nicht nur innerhalb der Dreiergruppe einheitlich, sondern beeinflußt auch die Bewegungen der beiden benachbarten Apostelfiguren, die geradezu auf die Zentralgruppe ausgerichtet sind.

In der Phase des westfälischen Hochbarocks (um 1720) ist die Kreuzigungsgruppe entstanden. Hier flutet stärkstes Erleben durch die Gestalten. Selbst beim Kruzifixus ist nichts mehr von romanischer Ruhe oder gotischer Erhabenheit zu spüren: Hier ist jede Bewegung ein kaum noch zu steigernder Ausdruck körperlicher und seelischer Qual (1). Das leidensvolle Sichwinden setzt sich in den Skulpturen Marias (2) und Johannes (3) fort. Ist in der Haltung der Gottesmutter noch bewegte frauenliche Ergebenheit in das unabwendbare Leid zu spüren, so verraten die Gebärden bei Johannes — die ausgestreckte Rechte und der an die Augen geführte Kleiderzipfel — jugenhafte Auflehnung gegen die Golgatha-Tragik.

Das reichgegliederte Gebälk über dem unteren Stockwerk wird auf beiden Seiten der Dreiergruppe von je drei Säulen getragen, die für die Hochblüte des Barock typisch gedreht sind. In die so entstandenen Bildräume sind überlebensgroße Figuren gestellt. In gewaltiger Ausdruckskraft wenden sich Petrus (4) und Paulus (5) der Kreuzigungsgruppe zu, jene beiden Apostel, die seit den Anfängen der christlichen Kirche als die Eckpfeiler des Glaubens gelten. Die Figur des Petrus ist wohl das vollendetste Werk Stüttings. Sie bricht in die Diagonale der rechteckigen Interkolumnie aus. Was ist Diagonalität letztlich anderes als der Wille des Vierecks zur Bewegung? Ja, die Bewegung setzt sich im Faltenwurf des Kleides fort, das die Linke bis zum Kopfe emporrafft. Die rechte Hand hält ein umgedrehtes Holzkreuz aus rohen Stämmen; denn nach der Überlieferung ist Petrus auf eigenen Wunsch mit dem Kopf nach unten gekreuzigt worden. Die Bewegtheit und Leidenschaft der Figur entspricht ganz und gar der aus der Hl. Schrift bezeugten We-



sensart des Simon, der zwar verzagen und verleugnen, aber auch in Leidenschaft das Schwert ziehen oder sich zu seinem Meister bekennen konnte. Nach dem klaren Bekenntnis des Simon vor Cäsarea Philippi wurde ihm vom Herrn die Schlüsselgewalt verliehen, weswegen er auf dem Körbecker Hochaltar sinnbildlich zwei Schlüssel in seiner Hand hält.

Die Paulusfigur zeigt ebenfalls Bewegung, wenn ihr auch das Ungestüme wie bei Petrus fehlt. Statt der Vehemenz des Simon ist dieser Gestalt eher Geistigkeit eingehaucht. Paulus hält das Schwert, das zwar seinen Leib tötete, nicht aber den unbezwingbaren und unsterblichen Geist. Gleichzeitig weist Paulus auf ein aufgeschlagenes Buch hin, das wohl symbolhaft für die leidenschaftlich brennenden Briefe dieses Wegbereiters des Christentums in der Antike ist. Die Buchinschrift „Praedicamus Christum crucifixum“, seinem I. Korintherbrief entnommen, ist erst in jüngerer Zeit eingetragen, paßt indes gut zu der auf den Gekreuzigten in der Altarmitte gelenkten Blickrichtung.

Hochbarock, wenn auch nicht in dem Maße aus der Mittelachse des Bildraumes in die Diagonale ausbrechend wie bei den fünf mittleren Figuren, sind auch die beiden äußeren Skulpturen. Sie tragen plastisch wirkungsvolle Priestergewänder. Thematisch und kompositorisch scheinen sie außerhalb der übrigen Gestalten zu stehen, wie denn ihr Blick von der Kalvarien-Szenerie abgewendet ist. Dennoch haben diese beiden Bildwerke einen starken Bezug zur Kreuzigungsgruppe und zu den Aposteln. Spannt sich vertikal ein Bogen vom Gekreuzigten bis hinauf zum glorreich Auferstandenen unter der Apsis (15), kündet Petrus und Paulus in ihrem Gestus als erste und markanteste Glaubensboten von jenem Kernstück christlicher Theologie, so stellen die beiden äußeren Figuren spätere bedeutende Bekenner des Glaubens dar. Auf der linken Seite, in romanischer Kasel, der hl. Ignatius (6), gest. 1556, dessen Grundsatz „Alles zur größeren Ehre Gottes!“ lateinisch im aufgeschlagenen Buch verzeichnet ist. Seine Augen und seine Rechte sind himmelwärts gerichtet, seine glühende Christusliebe kundzutun. Er war einer der großen Verfechter katholischen Glaubens, als sich in Mitteleuropa die Reformation ausbreitete, und gründete die 'Gesellschaft Jesu' (Jesuiten), die zum Hauptträger der Gegenreformation wurde.

Auf der rechten Altarseite der hl. Johann Nepomuk (7), der 1393 nach grausamer Folter von der Moldaubrücke gestürzt wurde. Der Prager Domherr, angetan mit Rochett und Birett eines Kapitulars, hält ein Kreuz in seinen Händen, wie man ihn auf zahlreichen Brücken zwischen Tirol und Friesland kennt. (Andere deuten die Figur als den hl. Franz Xaver und vermuten hinter dem Vorhandensein der beiden jesuitischen Heiligen, daß Mitglieder dieses Ordens beim Körbecker Kirchenbau fördernd tätig gewesen sein können, wie überhaupt der Jesuitenorden der Barockkunst sehr zugetan war.)

Im oberen Stockwerk finden wir in einem von Blumen und Früchten gefüllten Bildrahmen den Kirchenpatron St. Pankratus (8). Die Bewegtheit der Skulptur, die stark wehende Gewandung und die sehr plastisch verknotete Schärpe, der prächtige Kopfputz und der mit Bärlappornamenten umrahmte Schild — das alles veranlaßt uns, auch diese Figur als eines der reifsten Werke des Hochbarocks einzuordnen. Als jugendlicher Ritter mit Schwert und Hellebarde hat Pankratus einen Türken besiegt. Der galt zu Stüttings Zeit nach eben erfolgter Abwehr des nach Südosteuropa vordringenden Islams als der Inbegriff des Unglaubens. Der Heilige setzt seinen Fuß auf den in den Abgrund Stürzenden, der seinen mit einem riesigen Halbmond verzierten Fez verloren hat.

In die benachbarten Bildräume hat der Meister die Statuen der beiden großen Diakone in Jerusalem und Rom, des hl. Stephanus (9) und des hl. Laurentius (10) gestellt, die wie Pankratus im Volke große Verehrung fanden. Beide tragen die Siegespalme; als Hinweis auf die Art seines Martertodes hält Stephanus eine Anzahl Steine in seiner Linken, während Laurentius einen Rost mit sich führt, da er nach der Überlieferung im Jahre 258 den Feuertod erlitt.

Auffallend und doch bildarchitektonisch verständlich ist der Wegfall der beiden äußeren Bildräume, wie sie das untere Stockwerk aufweist — verständlich deswegen, weil hier die Rippen des Kreuzgewölbes bereits den Raum einzuengen beginnen. So verjüngt sich der Altar notgedrungen, aber doch in meisterhafter Manier nach oben. Statt gedrehter Säulen schließen gebälktragende halbplastische Engel (11) diesen Teil des Altaraufbaus ab. Seitlich sind, um die abrupte Verjüngung zu mildern, zwei Seraphim (12) postiert, denen man 1860 die Flügel gestutzt hat. Ebenso sollen, alten Aufzeichnungen zufolge, zwei Engel entfernt worden sein, die von den gleichen Postamenten aus sich weit über die Segmentbögen neigten und auf den Altartisch zeigten.

Vom Auferstandenen als Weltenrichter unter der Spitze des Gewölbes (15) war schon die Rede. Verständlich, daß hier zwischen den zusammenstreichenden Rippen die ganze Dynamik des Altars auspendeln mußte. So ist der auf einem Regenbogen Thronende, das Kreuzeswahrzeichen und den Dreizackblitz haltend, unter der übergroßen Aureole der absolute Höhepunkt. Im Gegensatz zur Kreuzigungsgruppe im Untergeschoß treten hier die beiden Figuren Maria (13) und Johannes der Täufer (14) mehr zurück. Zu beiden Seiten hin schwingt das oberste Geschoß, sich den abfallenden Rippen anpassend, in einer Schar verschlungener, trompetenblasender Putten auf Wolkenbänken aus. Ein kaum verhallender Schlußakkord unter dem Kreuzgewölbe einer jubelnd triumphierenden Symphonie....

Lassen Sie, verehrter Besucher, noch einen Blick über die Predella gleiten, jenen sockelartigen Aufbau beiderseits des Tabernakels. Als Halbplastiken sind hier die vier Kirchenväter des Abendlandes dargestellt.

Links vom Tabernakel Gregor (16) und Augustinus (17), rechts Hieronymus (18) und Ambrosius (19). Meister Stütting, ein an Ideen reicher Künstler, verewigte in der Predella in origineller Weise die beiden zu seiner Zeit amtierenden Geistlichen der Kirche. Neben Gregor erscheint das Brustbild des damaligen Pfarrers Bernhard Mappius (20), der mit der Rechten den Stab des Papstes umfaßt, den dieser ihm sorglos anvertraut. Dadurch soll wohl angedeutet werden, daß der Papst die dem Pfarrherrn übertragene Amtsgewalt hier in guten Händen glaubt.

Auf der anderen Seite hat der bis 1740 in Körbecke wirkende Vikar Johannes Georg Wiese (21) einen Ehrenplatz neben dem hl. Hieronymus gefunden. Neben dem hl. Augustinus sehen wir links das Bildnis des hl. Rochus (22) und des hl. Sebastian (23), beide in früheren Zeiten als Patrone gegen die Pest verehrt, neben Ambrosius.

DIE KANZEL

Es wäre müßig, wenn Ihr Begleiter Sie nun, da Sie durch den Mittelgang zurückgehen, auf die überlebensgroße Figur unter der Kanzel aufmerksam machen würde. Sie fällt ja jedem Besucher ins Auge, sobald er das Gotteshaus betreten hat. Wer ist diese seltsame bunte Gestalt, die auf ihrem gekrümmten Rücken den Predigtstuhl trägt?

Im 11. Jahrhundert lebte in Antwerpen ein Mann namens Tanchelinus, auch Tanchhelm genannt. Er war ein Schwärmer, predigte gegen Kirchenbesuch und Sakramentenempfang und ließ sich von Trabanten begleiten, die Schwert und Fahne vor ihm hertrugen. In jener Zeit machte sich der Prämonstratensermönch Norbert von Xanten auf und brach in kurzer Zeit durch seine gewaltigen Predigten den Einfluß des Irrlehrers und Gotteslästerers.

Als dieses geschah, gehörte das Kirchspiel Körbecke noch zur Grafenschaft Arnsberg. (Es wurde 1368 vom Grafen Gottfried IV. an das Erzstift Köln verkauft.) Die adligen Herren von Arnsberg waren teils persönliche Freunde, teils erbitterte Gegner des hl. Norbert. Graf Friedrich warf ihm vor, durch 'Pfaffentrug' den Schwiegersohn des Grafen überredet zu haben, auf dem Gute Cappenberg ein Prämonstratenserkloster zu errichten, das erste übrigens auf deutschem Boden. Norbert wurde gefangen genommen und lange Zeit hindurch in einen Kerker der Wewelsburg gesperrt.

Es liegt nahe, daß die langen Beziehungen Körbeckes zu Arnsberg die Erinnerung an den berühmten Prediger Norbert im Möhnetal wachgehalten und die Idee, seinen Widersacher unter die Kanzel zu stellen, haben aufkommen lassen. Wie dem auch sei — der Gedanke ist originell: unten Tanchelinus in polnischer Tracht, als Abbild der Irrlehre die Kanzel tragend, auf der oben die wahre Lehre verkündet wird.

An der Brüstung der Kanzel befinden sich, als Sinnbilder der Tugenden, Engelsfiguren mit Blumenkörbchen, darunter fratzenhafte Gesichter, die



die Hauptsünden darstellen sollen: den Zorn zum Beispiel durch einen häßlich-wilden Blick oder die Trägheit durch schläfrige Augen.

Den Schalldeckel krönt die Figur des Erzengels Michael, der den Drachen tötet. Diese Skulptur entstammt nicht der Barockzeit; sie wurde erst 1930 geschaffen und aufgestellt. Die rigorose 'Renovierung' um 1860 hat an der Kanzel ihre schmerzlichsten Spuren hinterlassen. Statt der heutigen, barockisierten Figur stand ursprünglich eine Michaelsstatue aus der Stütting'schen Werkstatt auf dem flachen Schalldeckel, und zu Füßen des Erzengels lag der vom Himmel verstosene Luzifer. In barocker Gestaltungsfreude hatte der Meister den Teufel sehr kräftig gezeichnet: dieser hatte die Gestalt eines Drachen mit sieben Brüsten und hieß im Volksmund 'Duiwels (Teufels) Großmutter' oder 'Duiwels Ahne'. Manches fromme Gemüt mag an dieser sehr profanen Figur Anstoß genommen haben, und so erfuhr Luzifer seinen zweiten Sturz in die Verbannung. Aber die Kanzel büßte noch weit mehr von ihrem damaligen, ungewöhnlich reichen Barockzierat ein. Auf den vorspringenden Ecken des Schalldeckels stehende Adlerfiguren wurden ebenso beseitigt wie seejungfernartige Wesen, die oben Mensch, unten Fisch waren und die untere Kanzelspitze umgaben. Vielleicht sollten sie verächtlich auf solche Menschen hinweisen, die weder Fisch noch Fleisch, also weder kalt noch warm sind.

Zweifelsohne hat die Kanzel vor der Beraubung wesentlicher Elemente zu den reifsten hochbarocken Werken Stüttings gehört. Sicher ist auch, daß der Meister die Tanchhelm-Figur geschaffen hat, doch ist sie ihrem ganzen Ausdruck und ihrer Haltung nach eher einer früheren Schaffensphase des Künstlers zuzuschreiben.

Mit köstlichem, dem Barock ureigenen Humor hat Heinrich Stütting die Treppenlehne der Kanzel gestaltet. Es wird berichtet, daß so groß wie das Talent des Meisters auch sein Durst gewesen sei, weswegen er vom Pfarrer Mappius zuweilen eine kleine Strafpredigt erhalten habe. Dieser aber hatte auch seine Schwäche: er nahm oft und gern eine Prise Schnupftabak, was ihm Stütting entgegenhielt, so oft ihn der geistliche Herr tadelte. Insgeheim aber ging der Meister hin und schnitzte ein Blattornament aus üppigen Bärlappblättern. Und in diesem Laubgewirr wird ein prächtiger, aufwärtsschreitender Vogel sichtbar, aus dessen Brustgefieder das Gesicht des Pfarrers herauswächst. Der Vogel aber greift mit dem langen Schnabel an die Brust und hat die Nase des Pfarrers gefaßt — ein herrlicher Spaß, eine 'naseweise' Anspielung auf den Prediger, beim Aufstieg zur Kanzel daran zu denken, bei der Predigt über die Fehler anderer seine eigenen nicht zu vergessen und zunächst 'sich selber an die Nase zu fassen'. Wie es scheint, hat der schnupfende Pfarrer die geschnitzte Predigt des einfachen Zimmermanns akzeptiert und Humor genug gezeigt, diesen Künstlerscherz an der Kanzeltreppe zu belassen.

DIE ÜBRIGEN FIGUREN

Auf dem Rückweg zum Ausgang der Kirche finden Sie an den Pfeilern einige Figuren, deren Originalität freilich höher einzuschätzen ist als ihre künstlerische Bedeutung. Es ist kaum anzunehmen, daß sie von Stütting sind — dafür fehlen ihnen die Bewegtheit und Ausdruckskraft. Vielleicht sind sie von Mitarbeitern des Künstlers angefertigt oder aber, was wahrscheinlicher ist, aus der alten Kirche übernommen. Sie sind von einer primitiven Steifheit; man könnte ihre Entstehung in der Zeit des Manierismus suchen, einer Übergangsperiode von der Renaissance zum frühen Barock.

Drei Statuen einer ehemaligen Vierergruppe (die vierte, St. Barbara, steht heute im Burghofmuseum in Soest) verkörpern Heilige, die zum damaligen Körbecke nicht ohne nützliche Beziehungen waren. So dürften St. Nikolaus an das Wasser des Möhneflusses, St. Hubertus an die ausgedehnten Waldungen und St. Antonius an die hierzulande einst blühende Acker- und Viehwirtschaft erinnern. Bischof Nikolaus von Myra in Kleinasien, so erzählt die Legende, habe drei Knaben aus Todesgefahr gerettet, indem er sie in einem Faß versteckte. Das Requisit zu seinen Füßen mit den drei unbekleideten Jungen deutet auf diese Legende hin. Der Eremit Antonius wird als Schutzheiliger des Viehs mit einem Schwein dargestellt (im Volksmund 'Fickel-Tünn' genannt), während St. Hubertus von einem halbplastischen Hirsch begleitet wird.

Eine reizvolle Nachbildung des Werler Gnadenbildes ist die Madonna mit Kind am linken hinteren Pfeiler. Obwohl die Gottesmutter ungekrönt dasitzt, verraten Gestik und königliche Gewandung, daß sie gemäß einer bis ins Mittelalter hinabreichenden Vorstellung als Himmelskönigin dargestellt ist. Der Sockel, auf dem die Madonna postiert ist, muß seiner ganzen Art nach von Stütting sein.

Mit Sicherheit aber stammt von ihm die in barocker Fülle gestaltete Doppelmadonna, die im hinteren Hauptschiff in einem Strahlenkranz hängt. Die Bildnisse auf beiden Seiten sind ähnlich, aber nicht ganz gleich. Hier ist nichts von königlicher Pose zu spüren; die anmutige, fast mütterlich-liebreiche Neigung des Kopfes ist wie ein Gruß an die Besucher des Gotteshauses. Auch das Kind hat grüßend die Hand erhoben.

Beide Marienfiguren stehen auf der Erdkugel, an die sich Engelputten lehnen. Die Jungfrau hat ihren Fuß auf Schlange und Mondsichel gesetzt. Die 'Strahlenmadonna' ist als letzte Skulptur im Zuge einer Restaurierung aller Figuren überarbeitet worden, wie die ganze Kirche samt ihrer Orgel unter dem Pfarrer Ludwig Kleffmann von 1960 bis 1973 einer glücklich gelungenen Renovierung unterzogen worden ist.

DIE ORGEL

Ehe Sie nun das Gotteshaus verlassen, werfen Sie noch einen Blick zur Orgel empor! Das Erlebnis Ihres Besuches wäre ja um Vieles größer, wenn Sie dem mit 29 klingenden Registern ausgestatteten, über 200 Jahre alten Werk lauschen könnten. Der Prospekt, d. h. der dem Innenraum zugekehrte, sichtbare Teil, ist im barocken Stil nachgearbeitet und daher ohne besondere künstlerische Bedeutung.

Indes, wie das Barockzeitalter in der darstellenden Kunst den Reichtum an Formen und Farben hervorzauberte, hat es auch den unendlich farbigen Klangreichtum der Orgeln geschaffen. Das Körbecker Werk hat eine Fülle solcher markanter Register, wie überhaupt seine Disposition (= Zusammenstellung der Stimmen) von überwältigender klanglicher Schönheit ist.

Ihr Begleiter verabschiedet sich nun von Ihnen mit einem Dank für Ihren freundlichen Besuch und einem guten Wunsch für Sie: mögen Sie einmal wieder Ihren Weg in diese herrliche Kirche finden, wenn sie von liturgischem Geschehen beseelt wird! Dann wird Ihnen beim festlichen Schein der Lichter die ganze Schönheit dieses Gotteshauses eingehen: die glutvolle Kunst des Hochaltars wie der triumphierende Klang der 'Königin der Instrumente', die sich beide zu einem jubelnden Tedeum vereinigen.

Die Drüggelter Kapelle

Eine Dreiviertelstunde westlich von Körbecke liegt Drüggelte, heute eine unbedeutende Ortschaft, früher jedoch Verwaltungsmittelpunkt des ehemaligen Amtes zwischen Haarstrang und Arnsberger Wald. Durch den Bau der Mönnetalsperre wurde der größte Teil des Dorfes von den Fluten verschlungen.

Dennoch lohnt sich ein Spaziergang dorthin; denn auf dem Landgut Schulte-Drüggelte liegt eine Kapelle, die nicht nur sehenswert, sondern bauhistorisch sehr interessant ist. Während im weiten Umkreis alle mittelalterlichen Kirchen Langhausbauten sind, handelt es sich bei der Drüggelter Kapelle um einen Zentralbau. Ihr Ursprung liegt im Dunkel der Geschichte, und so ist es nicht verwunderlich, daß seit fast 150 Jahren Kunsthistoriker und Geschichtsforscher versucht haben, das Rätsel, das dieses Kirchlein aufgibt, zu lösen. Freilich sind die Forschungsergebnisse und Vermutungen über seinen Ursprung völlig verschieden: die Drüggelter Kapelle ist als christliche Heiliggrabkirche, Taufkapelle, Hubertuskirche, Schloßkapelle, als Zentrum einer geheimen christlichen Sekte oder sogar als Heidentempel angesprochen worden.

Wenn Sie gelegentlich nach Drüggelte wandern, will Ihr Begleiter auf dem Wege dorthin zunächst von einigen wesentlichen historischen Be-

gebenheiten erzählen, ohne deren Kenntnis ein Verstehen dieses wunderlichen Rundbaus kaum möglich wäre.

DIE GESCHICHTE

Urkundlich wird die Drüggelter Kapelle erstmalig in den Jahren 1217 und 1227 erwähnt. Beidemale unterschrieb Graf Gottfried II. von Arnsberg, dem dieser Landstrich damals gehörte, im Beisein mehrerer Zeugen „bei der Kapelle Druchlete (= Drüggelte) an der Möhne“ Pergamente, in denen es u. a. um den Besitzwechsel von Höfen ging.

In der frühesten Urkunde vom 14. Mai, dem Pfingsttage des Jahres 1217, ist zudem noch zu lesen von „vielen mit dem Kreuz Gezeichneten, die ins Heilige Land aufbrechen müssen“ und auch, daß außer den „kampfbereiten Pilgern noch unzählige andere zugegen sind“. Einen besseren Beweis für die Bestimmung des Rundbaus als Kreuzfahrerkapelle als jene Erwähnung der auszugsbereiten Kreuzritter und der vielen zum Abschied Gekommenen gibt es wohl nicht.

Diese und spätere Urkunden geben freilich nicht den geringsten Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Kapelle. Ihr Ursprung — und darin sind sich fast alle Historiker einig — ist in die Mitte des 12. Jahrhunderts zu verlegen. Kann man ihren Erbauer unter den Grafen von Arnsberg suchen? Die politische und Religionsgeschichte berichten, daß die Herren aus dem Arnsberger Schloß seit 1102 vielfach streitbare Leute gewesen sind, die mit den Kölner Bischöfen in ständigem Hader lebten und sich zeitweilig sogar der Häresie schuldig machten. Wenn aus alledem neuerdings geschlossen wird, daß die Arnsberger Regenten als Erbauer eines christlichen Heiligtums nicht in Frage kommen oder daß unter ihrer stillschweigenden Duldung in der Verborgenheit der Wälder eine Kultstätte von Sektierern (Kartharern) errichtet worden ist, so erscheint diese These dennoch unwahrscheinlich.

Um die Mitte des 12. Jahrhunderts, der allgemein angenommenen Erbauungszeit der Drüggelter Kapelle, regierte in Arnsberg Graf Gottfried I. (1124—55), ein Schwiegersohn des streitbaren Grafen Friedrich. Gottfried I. aber stand lange unter dringendem Mordverdacht, der erst 1138 vom Kaiser Konrad III. fallen gelassen wurde. Man fragt sicher nicht zu Unrecht, ob dieser unglückliche Graf nicht das Kirchlein als Sühnekapelle erbaut hat. Vielleicht hat er zur räumlichen Gestaltung die Berichte der heimgekehrten Kreuzzugsteilnehmer, zu denen auch sein Bruder Heinrich gehörte, über die Grabeskirche in Jerusalem verwandt. Außerdem: der Arnsberger war Grundherr dieses Fleckens, der, heute scheinbar in abseitiger Lage, damals aber zum Kreuzungsbereich wichtiger Verkehrswege gehörte: da verlief der uralte, bedeutende Haarweg in westöstlicher, die Straße von Soest nach Arnsberg in nordsüdlicher Richtung.



DER BAUSTIL

Aber stellen wir einstweilen unsere Geschichtsbetrachtungen zurück und betreten wir die Kapelle durch die kleine Vorhalle! Die Eingangstür wird von einem Rundbogen überspannt, der von zwei Säulen mit verzierten romanischen Würfelkapitälern getragen wird. Das Bogenfeld ist im Halbkreis von einem Seilgewinde umspannt; seine untere Kante trägt ein Kerbschnittmuster. Die Ähnlichkeit der Eingangsverzierungen mit verschiedenen Kirchen in der Soester Börde aus dem 12. Jahrhundert ist nicht zu verkennen. Man könnte daraus wie aus anderen auffälligen Ornamenten im Innern der Kapelle schließen, daß die Werkleute in der damals bedeutenden Soester Bauhütte zu suchen sind. Auf der anderen Seite läßt manche ornamentale Unbeholfenheit vermuten, daß man ortsansässige, weniger geschickte Steinmetze als Hilfskräfte hinzugezogen hat.

Betreten wir nun den Innenraum des im regelmäßigen Zwölfeck erbauten Kirchleins, so mögen Sie vielleicht einen Augenblick verwirrt sein von der Vielzahl der Säulen und Pilaster. Aber Sie verirren sich nicht in diesem Säulen'wald', denn ihre Anordnung ist ein sinnvolles, interessantes Gefüge zu zwei konzentrischen Kreisen.

Beginnen wir in der Mitte des Raumes: Sie erkennen gleich den Innenkreis, der von zwei dicken, gemauerten Säulen und zwei Rundpfeilern gebildet wird. Zwischen ihnen wölbt sich eine Kuppel. Ganz anders hingegen der obere Abschluß zwischen den vier mittleren Baustützen und den zwölf schlanken Säulen: hier finden Sie ein ringförmiges Tonnengewölbe. Und wieder anders gestaltet ist die Decke des äußeren Kreises: zwischen den Säulen und den Pilastern (so nennt man aus den Außenmauern heraustretende Wandpfeiler) haben Sie ein Kreuzgewölbe, dessen Grundformen Trapeze darstellen. So ist die Drüggelter Kapelle geradezu ein Schulbeispiel für die hauptsächlichen Gewölbearbeiten romanischer Bauweise. In diesem Zusammenhange sei noch darauf hingewiesen, daß das Tonnengewölbe nach außen hin Aussparungen erfährt, wo sich die Scheidbögen runden. Solche Aussparungen nennt man 'Stichkappen'.

Trotz des zwölfeckigen Zentralbaus hat die Kapelle nur elf Pilaster, da die zwölfte Ecke einen Ausschnitt für die nach Osten hin angebaute, halbkreisförmige Apsis aufweist. Es ist nicht bekannt, ob dieser Altarraum schon seit der Erbauung des Kirchleins bestanden hat oder erst später angefügt worden ist. Wie über so viele andere Begebenheiten in diesem eigenartigen Rundbau streiten sich die Gelehrten auch über die Entstehungszeit der Apsis. Wir wollen dieser Streitfrage nicht nachgehen und uns stattdessen die sieben kleinen, rundbogigen Fenster anschauen, die in unregelmäßiger Folge die Außenwände durchbrechen.

Ihre Laibungen sind nach innen und außen abgeschrägt. Das große Südfenster in der Apsis ist auf jeden Fall späteren Datums. Interessant sind noch die als Mauervorsprung gebauten Sitzbänke rings an den Wänden. Aber wenden wir uns den überraschend vielfältigen und gediegenen Formen an den Basen und Kapitälern zu, die den Forschern wiederum Rätsel aufgegeben haben! Man hat sie — und das nimmt nicht wunder — jeder nach seiner eigenen Ansicht über die kultische Bestimmung der Kapelle theologisch zu deuten versucht. Wir wollen der Vielfalt der Aussagen nicht nachgehen, sondern uns mit einer schlichten Beschreibung begnügen.

Jede Basis hat eine attische Form, erkennbar an den Hohlkehlen zwischen kräftigen Wülsten, und an ihren Kanten Eckblätter in verschiedenen Formen, einmal sogar als Menschenkopf. Mannigfaltiger noch sind die Kapitälern gemeißelt. Da finden Sie bei Ihrem Rundgang Blätter, Sterne, Tiere, Kerbschnittmuster und Querschnitte von Baumstämmen. An dem Kapitälern des mittleren dünnen Pfeilers ist ein Menschenkopf zu sehen, an einem anderen auf drei Ecken drei Gesichter, während auf dem vierten ein Widderkopf eingemeißelt ist. Gerade dieses Kapitälern hat zu widerstreitenden Vermutungen Anlaß gegeben: die einen sehen darin die dreiköpfige germanische Göttin Trigelta, die anderen das Symbol der christlichen Dreifaltigkeitslehre.

Im Volksmund hat sich seit eh und je die Bezeichnung 'Heidentempel' erhalten. Das mag für manche Deuter der Anlaß gewesen sein, die Kapelle ursprünglich für eine germanische Kultstätte zu halten. Sie verweisen zudem auf die Vierzahl der inneren Säulen, die nach den vier Himmelsrichtungen zeigen, auf die Zwölfzahl der äußeren Säulen, auf die Siebenzahl der Fenster und schließlich auf die dämonenhaft anmutenden, großäugigen Tierköpfe an den Kapitälern. Indes setzt sich mehr und mehr die Meinung durch, daß die Kapelle durchaus an der Stelle einer früheren heidnischen Kultstätte errichtet sein kann, daß aber die dämonischen Köpfe bestenfalls Erinnerungsmerkmale aus altgermanischer Zeit tragen. Es ist ja aus der Religionsgeschichte bekannt, wie trotz der um 800 vollzogenen Christianisierung der Geisterglaube noch Jahrhunderte hindurch im Volke weitergelebt hat.

ALTE MYSTERIENSPIELE?

Werfen wir zum Abschluß unseres Besuches in der Drüggelter Kapelle noch einmal einen Blick in die Kuppel des inneren Säulenkreises! Sie finden dort eine kleine, viereckige Luke zum Einstieg in den Glockenturm. An ihrer Stelle war in frühesten Zeiten eine weit größere, ovale Öffnung. Sollte diese in ihrer Längsachse 1,40 m weite Aussparung einst einer kultischen Handlung gedient haben? Die Frage ist durchaus nicht so abwegig, denn es gibt heute noch, vor allem im süddeutschen

Raum, Kultspiele, in denen — analog den Krippenspielen — die Figur des auferstandenen und gen Himmel fahrenden Christus an dünnen Seilen durch die Gewölbeöffnung in den Kirchenboden emporgezogen wird.

Sicher ist Ihnen schon die schwere, eisenbeschlagene Baumtruhe ins Auge gefallen, die ebenso alt wie die Kapelle ist. Die Lade wurde aus einem mächtigen Eichenstamm herausgehauen, wie man im Mittelalter Baumsärge herstellte. Ein Truhensarg also? Er paßt haargenau zwischen die beiden gemauerten Pfeiler in der Kapellenmitte. Es bedarf nicht allzu großer Phantasie, um sich vorzustellen, wie diese Truhe einst zur Grablegung des Herrn verwandt wurde. (In abgewandelter Form vollzieht sich ja heute noch die Karfreitags- und Osterliturgie in katholischen Kirchen.) Es läßt sich weiter vorstellen, wie der Auferstandene am Ostermorgen emporgehoben wurde und auf dem geschlossenen Deckel der Lade zur Verehrung liegen blieb, bis die Figur am Himmelfahrtstage gänzlich auf den Kapellenboden hochgezogen wurde. Bloße Vermutungen? Unbegründbare Hypothesen? Wenn Bernhard von Clairvaux, der große Prediger zur Erbauungszeit der Drüggelter Kapelle, in seinen an die Geistlichkeit gerichteten 'Ansprachen auf Ostern' mahnt, dem „Unwissenden Volke die Glaubenswahrheiten konkret zu veranschaulichen, z. B. die Auferstehung durch das geöffnete Grab, das makellose Bahrtuch, den Engel, der die Steinplatte (hier Ladendeckel?) aufhebt, zu zeigen“, dann ist dies alles zumindest nachdenkenswert. Christenglaube ist Osterglaube, und die szenischen Darstellungen der Leidens- und Ostergeschichte sind so alt wie die Christianisierung dieses Landes....

Text: Bernd Wübbecke

Fotos: Hans-Josef Joest und Ernst Eick

Druck: Druckgrafik H. Kätelhön, 4773 Möhnesee-Wamel
Hermann-Kätelhön-Straße 8

