

## CORVEYER ALTARBLÄTTER

Altaraufsätze, sog. Retabel, sind erst seit dem 11. Jahrh. nachweisbar und aus dem 12. erhalten. Während man als Schmuck dieser Aufsätze aus Stein, Stuck oder auch Metall Reliefs bevorzugte, kommt etwa seit dem 13. Jahrh. Holz mit Malerei-Darstellungen aus der Heils- und Heiligengeschichte in Aufnahme. Die Gotik behält diese bemalten Tafeln nicht nur bei, sondern bildet sie weiter aus, bei uns vorwiegend zu Flügelaltären mit festem Mittelstück (dies oft noch aus Stein), dem sog. Altarschrein. Diese Flügel werden innen häufig auch geschnitzt, außen dagegen nur bemalt. Die Beweglichkeit der Flügel oder Klappen - oft zwei bis drei beiderseits - bot die Möglichkeit, zu bestimmten Tagen des kirchlichen Kalenders passende Bilder aus der Heilsgeschichte oder Hagiographie herauszustellen und andere zu verdecken.

Aus der Zeit des ausgehenden Mittelalters sind uns nur zwei gemalte Altaraufsätze, die mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit aus Corvey stammen, im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster, 1869 vom Westf. Kunstverein aus der Sammlung Bartels erworben, überliefert: Zwei fünfteilige Flügelaltäre des Gert van Lon (um 1465 - 1521), wegen der Darstellung des hl. Joachim vielleicht erst nach 1503 entstanden. Nach ihren Mittelbildern werden die auf Eiche gemalten Klappaltäre der „Sippenaltar“ und der „Kreuzigungsaltar“ genannt, einmal die Heilige Familie und einmal die Kreuzigung Christi als Hauptstück zeigend, in beiden Fällen mit verschiedenen Heiligendarstellungen, auf alle Altarstücke verteilt. Die Wappen am Fuße der Kreuzigung verraten uns auch die Stifter aus den westfälischen Adelsfamilien v. Wendt, v. Bock, von der Recke und v. Wrede. Da nach Ludorff die Außenseiten der Flügel von den Innenseiten abgelöst worden sind, wird es sich ursprünglich um e i n e n beiderseits bemalten Klappaltar gehandelt haben. Die Maße widersprechen dem nicht. In dem wertvollen Katalog der Landesausstellung Kunst und Kultur im Weserraum 830-1600" in Corvey 1966, auf der der Altar ausgestellt war, sind die Flügel einzeln ausführlich beschrieben. Eine Besprechung dürfte sich deshalb an dieser Stelle erübrigen.

Im 17. Jahrhundert setzt sich bei uns immer mehr der in Italien entstandene Barockaltar durch: ein festes Retabel mit architektonisierendem Aufbau. Er beherrscht unsere Barockkirchen seither ausnahmslos, soweit nicht ältere Altäre vorhanden sind. Die Mitte, den Spiegel, dieser Altaraufsätze nimmt fast immer ein Gemälde ein, das „Altarblatt“, flankiert von Säulen und figürlichem Schmuck, der manchmal aus Stein (Marmor), meistens aus illuminiertem Holz ausgeführt ist. Corvey besitzt einige Beispiele dieser ungewöhnlich repräsentativen Altarretabel aus der Frühzeit des Paderborner

Barock.

Durch den Abbruch der mittelalterlichen Abteikirche von 844 im Jahre 1665 war das Gehäuse zerstört, das der „gebauten“ Heilsverkündigung und dem Heiligenkult jener Jahrhunderte das äußere Gepräge gab. Im Detail hatte diese Zerstörung schon während des Dreißigjährigen Krieges mit dem Ausplündern der Altäre und Gruften, wie der Raub des Vitusschreines bezeugt, eingesetzt. Um so bemerkenswerter ist es, daß sich in der Heiligenverehrung und den zahlenmäßig stark zusammengeschmolzenen Altären der 1667-71 errichteten neuen Abteikirche doch noch ein beachtliches Stück mittelalterlicher Überlieferung erhalten hat. - Hier sollen jedoch nur die Altarbilder unserer Betrachtung unterzogen werden.

Dabei sollte man nicht außer acht lassen, daß sich uns hier Werke des frühen Barocks bieten. In jener Zeit stand in Deutschland die Malerei als Attribut der Architektur noch stark hinter der Bildhauerkunst zurück. Man vergleiche hierzu etwa die vier Alabaster-Epitaphien der vier Nachfolger des Kirchenerbauers Christoph Bernhard aus der Werkstatt der Papes in Giershagen im Chor oder die vorzüglichen beiden Holzplastiken in der Sakristei aus der gleichen Zeit der Gemäldeentstehung, wie auch die ganze ausgesprochen plastische Auffassung der Gesamtarchitektur dieser frühen Zeit. Erst im neuen Jahrhundert arbeitet sich die Malerei, die wir im Zusammenhang mit der Architektur kennen, stark nach vorn. Um so mehr überrascht uns die Qualität einiger Altarblätter in Corvey.

Das eindrucksvollste Altarretabel zeigt der Hochaltar, den Christoph Bernhard von Galen, der damalige Administrator des Landes, stiftete und nach dem Entwurf des Paderborner Hofmalers Job. Georg Rudolphi aus Brakel (1633-93, er entwarf auch die Seitenaltäre) von dem Holzbildhauer Johann Sasse aus Attendorn anfertigen und 1675 weihen ließ. Dieser fast 14 m hohe Altar feierte den Abschluß des Religionsfriedens zwischen der Abtei und der Stadt Höxter, der im sogen. Gnaden- und Gegenreiß des Jahres 1674 seinen Niederschlag gefunden hatte.

Auf der Rückseite des Altaraufbaus ist in Höhe des Bildspiegels eine Art Bühne konstruiert, die zusammen mit dem jeweils im Hochaltar selbst eingefügten Gemälde fünf auswechselbare Bilder aufweist, und zwar in den ungewöhnlichen Abmessungen von 3,10X4,50 m. Die Bestimmung dieser Gemälde, zu den Festtagen, für die sie gedacht sind, ausgewechselt zu werden, ist technisch nur sehr schwer zu bewerkstelligen, solange nicht durch eine „bühnentechnische“ Maßnahme der Mangel an Arbeitskräften behoben werden kann. Insgesamt sind fünf Gemälde zu diesem Bildwechsel vorhanden:

1. Christi Geburt als Weihnachtsbild, unsigniert,
2. Kreuzigung, unsigniert,
3. Pfingsten, signiert, „Hiero(nymus) Sies, Fecit 1693“,

4. ein zweites Pfingstbild, Herabkunft des Geistes, unsigniert,

5. Mariä Himmelfahrt, signiert „T (obias) Querfurt pinx(it)“.

Das fehlende Osterbild wurde 1945 bei der sinnlosen Sprengung der Eisenbahnbrücke über die Weser von dem Luftdruck zerfetzt.

Zu den nicht signierten Bildern gibt uns Prof. Dr. Rensing, Münster, in einem Kurzartikel der Zeitschrift Westfalen 1954 über den Hofmaler Christoph Bernhards, Heinrich Cronenburg in Münster, einen Hinweis: „ . . . der Maler Cronenburg hat anschließend (8. 4. 1675 an Fritzlar) für die neue Kirche in Corvey gearbeitet. Der Glasmaler Anton Spliethoffen in Beckum, der die Illuminierung der Altäre vornahm, schreibt am 27. Februar 1675: Ich habe zu Münster bey Cronenburg deß fürsten Mahler gewesen mit ihm geredett wegen die schildereien undt so hatt Ehr gesachht daß Ehr sie wohl machen wolte.' Die größte Tafel sei 17 Fuß hoch und 11 Fuß breit, 'und erstlich die geburt Christi oder die Creutzigung` . 60 Thaler für die Tafel, 10 Taler für die obersten Schilder habe er verlangt. Aus den Rechnungen ergibt sich, daß er 90 Taler schließlich erlangte -."

In der reich gegliederten Altarbekrönung sind in einem Rundbild die hl. Dreifaltigkeit und darüber das Schweiß Tuch der Veronika mit dem Antlitz Christi dargestellt. Unter den „obersten Schildern“ könnten diese Malereien in der Altarbekrönung verstanden werden. Nach der Höhe der Rechnungen darf man vielleicht eins, höchstens zwei der unsignierten Bilder, Kreuzigung oder Geburt Christi, bestenfalls beide Cronenburg zuschreiben. Ihr Charakter ließe dies zu. Ob das dritte unsignierte Gemälde einem der drei genannten Maler oder einem bisher unbekanntem zugesprochen werden darf, kann erst ein Vergleich nach der Restaurierung sämtlicher Bilder ergeben.

Das kürzlich instandgesetzte Bild „Herabkunft des Heiligen Geistes“, das zur Zeit ausgestellt ist, zeigt in Mitte und Vordergrund die nach Apostelgeschichte 2 zu Pfingsten versammelten Jünger Jesu, zu denen sich auch einige fromme Frauen gesellt haben, „einmütig beieinander“. Der Heilige Geist ist wie immer symbolhaft durch eine von einem himmlischen Schein umgebene Taube im obersten Teil eines sehr hohen Raumes dargestellt. Von ihm senken sich zwölf Flämmchen, „Zungen, zerteilt wie von Feuer“, auf die Schar der aufgescheuchten Jünger herab. Petrus, der temperamentvollste der Apostel, ist aufgesprungen, während ein anderer Jünger, noch halb aufgerichtet, mit beiden Händen die himmlische Erscheinung zu ergreifen sucht. Nur ein blondgelocktes Kind unten rechts im Bild schläft ungeachtet des himmlischen Geschehens sanft auf einem Pfühl.

Eine besondere, wenn auch zeitgemäße Eigenart des Bildes zeigt die linke Seite. Hier schiebt sich eine Art Bühne mit Brüstung vor der hohen Architektur des Raumes in das Bild hinein. Von dieser Proszeniumsloge“ schauen Persönlichkeiten

aus der Zeit der Entstehung des Gemäldes auf das Pfingstgeschehen herab. Eindeutig erkennbar ist der damalige Fürstabt Florenz von Velde, dessen Regierungszeit von 1696 - 1714 einen sicheren Anhalt für das Alter des Gemäldes bietet. Florenz von Velde war einer der bedeutendsten Äbte der Neuzeit, dem als erster Corveyer Abt die Präsidialwürde der Bursfelder Kongregation zuteil wurde. Das Porträt eines zweiten hohen Geistlichen in der gleichen Reihe läßt die Vermutung zu, es könnte der ehemalige Corveyer Prior und Wirtschaftsberater Christoph Bernhards, Nicolaus von Zitzewitz (1634-1704), sein. Er wird schon 1677 Abt der Abtei Huysburg bei Halberstadt und 1696 auch Abt des Benediktinerklosters Mauritius und Simeon in Minden. Gerade Corvey verdankt ihm - ebenso wie die beiden andern Klöster - die wesentliche Besserung seiner wirtschaftlichen Verhältnisse, die erst den Neubau des Klosters im 17. und 18. Jahrh. ermöglichte. Ganz links auf der Empore fällt noch das Brustbild eines imposanten Mannes mit Allongeperücke und Brustpanzer auf. Der Vergleich mit einem im Schloß vorhandenen Diptychon, das die beiden Freunde Fürstabt Florenz von Velde und Herzog Anton Ulrich von Braunschweig Wolfenbüttel(1633-1714) nebeneinander darstellt, ergibt, daß es sich zweifellos um Anton Ulrich handelt, den Großvater der „Weißen Liesel“, die durch ihre Verheiratung mit dem späteren Kaiser Karl VI. die Mutter der Maria Theresia wurde.

Auch einige andere Gesichter lassen die Annahme zu, daß der Maler hier zeitgenössische Personen im Bilde festgehalten hat. So ließe sich in einer Darstellung der Kopf des in Corvey 1734 begrabenen Corveyer Rates und Höflerschen „judex regiminis“ (Verw.-Richter) Dr. Arnold Tönnemann vermuten. Vielleicht ist auch der Künstler selbst darunter. Die nähere Betrachtung des Bildes ergibt, daß die wiedergegebenen Köpfe der Apostel und der Statisten für jene Zeit von überraschender Qualität sind.

Noch wirkungsvoller und in seiner Gesamtkonzeption überzeugender ist das Kreuzigungsbild, das uns gerade mit dem dramatischen Augenblick des Todes Christi konfrontiert (s. Titelbild dieses Heftes!). Das Tageslicht verbirgt sich hinter finsternem Gewölk, ein dunkler Hintergrund, vor dem sich der bleiche Leib des Herrn in einprägsamem Kontrast abhebt. Der Jünger Johannes und eine der frommen Frauen bemühen sich am Fuße des Kreuzes um die ohnmächtig zusammenbrechende Mutter Christi. Über der ganzen Szene liegt der Schatten des Todes. - Die übrigen Altarbilder bedürfen erst einer gründlichen Instandsetzung, bevor sie gebührend gewürdigt werden können.

Der für das zweite Pfingstbild zeichnende Benediktinermönch Hieronymus Sies (Sys) ist auch als der Maler der „Schlacht am Brunsberg“, die im Rathaussaale hängt, bekannt.

Die beiden vom Paderborner Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg gestifteten und wohl 1676 schon fertiggestellten Seitenaltäre zwischen Laienhaus und Chor tragen Bilder des Paderborner Hofmalers Joh. Georg Rudolphi aus Brakel.

Rechtwinklig zur Südwand an der Epistelseite erhebt sich der Josephsaltar, seinem Kreuzigungsbild entsprechend auch Kreuzigungsaltar genannt. Diese Darstellung der Kreuzigung ist signiert „Joan Georg Rudolphi pinxit 1682“ und weist eine Größe von 2,78 X 1,76 m im Spiegel auf. Sie zeigt außer dem Gekreuzigten nur drei Personen: die Mutter Jesu und Johannes Evangelista stehend, hockend zur Rechten Maria Magdalena mit dem Salbgefäß. Diese geringe Personenzahl ermöglicht es dem Künstler, das Kreuz, das fast die ganze Höhe des Gemäldes einnimmt, frontal ganz in den Vordergrund zu rücken und die Gestalten fast lebensgroß darzustellen. Am ausdrucksvollsten erscheint das zum Herrn erhobene Antlitz des Jüngers, das den ganzen Schmerz des Geschehens widerspiegelt. Im Hintergrund sieht man die totale Sonnenfinsternis. Von einzelnen schwachen Stellen abgesehen, gehört dies Altarbild in Komposition und Farbe zu den besten Gemälden, die Corvey aufzuweisen hat.

An der Nordwand, der Evangelienseite, korrespondierend mit dem Josephsaltar, hat der Marienaltar oder - nach seinem Gemälde - Verkündigungsaltar die gleiche Form des Retabels und die gleiche Bildgröße. Das Altarblatt ist nicht signiert von Rudolphi, aber nach Kenntnis seiner Malart und den Gegebenheiten dürfen wir ihn mit größter Wahrscheinlichkeit auch für dieses Bild in Anspruch nehmen. Rechts im Bild kniet Maria, die Augen niedergeschlagen, vor einem Betpult.

Über ihr tritt in einem Strahlenschein die Taube als Symbol des Heiligen Geistes aus den Wolken. Von links schwebt der Engel der Verkündigung, den linken Zeigefinger erhoben - andeutend, daß er verkündet - und in der Rechten einen Lilienstrauß haltend, auf Wolken heran. Angestrahlt vom Schein der Taube, streuen drei Putten im oberen Teil des Bildes Blumen auf die Szene herab. Im Gegensatz zu dem Engel und den Putten vor bewegtem Wolkenhimmel strahlt die künftige Mutter Gottes Ruhe und demütige Hingabe aus. Vielleicht erreicht die Qualität des Bildes nicht ganz die der Kreuzigung auf dem südlichen Altar, doch prägt es sich dem Gedächtnis überzeugend ein.

Die Rückseiten der beiden Seitenaltäre zeigen am Südalтар den Tod des Ordensstifters St. Benedikt, am Nordaltar den seiner Schwester Scholastika. Ihrem Qualitätsrang nach zu urteilen stammen sie nicht von Rudolphi.

Noch bevor die Gesamtanlage des Konventneubaus (1699-1721) zum Abschluß gekommen war, ließ Fürstabt Maximilian von Horrich (1714-21) in der Verlängerung des Chors eine einschiffige Benediktkapelle über einer Fürstengruft errichten, die Carl von Blittersdorf 1727 weihte. Ihr Altar, unmittelbar an der

Ostwand ohne Umgang aufgestellt, wurde erst von Maximilians übernächstem Nachfolger Caspar von Böselager am 20. 12. 1741 geweiht. Das Retabel zeigt inmitten reicher Kalkstuckarbeit ein Gemälde, das wiederum den Tod des hl. Benedikt zum Thema hat, wie er, umgeben von seinen Mönchen, vor dem Altar der von ihm um 530 erbauten Klosterkirche von Monte Cassino unter dem Segen des Priesters sterbend zusammenbricht. Er war der „Patron vom guten Tod“. Theodor von Brabeck (1776-1794), der letzte Abt und erste Fürstbischof von Corvey, ließ im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts an die Südwand der neuen Kirche eine reizvolle kleine Marienkapelle anbauen (angeblich 1790, vermutlich schon 1782/83 gelegentlich der Überholung des Kircheninnern durch den letzten Hofmaler Ludwig Bartseher), in deren polygonalem Südabschluß sich ein Marienaltar erhebt. Diese Kapelle nahm später die sterblichen Reste des Erbauers auf und wurde von Bartscher ausgemalt, das Ganze schon in klassizistischen Formen gehalten. Der Altaraufsatz, der in seiner Formgebung stark ins Flächenhafte geht, umschließt in seiner Mitte eine nur 13,5 x 20,0 cm große Ikone der hl. Jungfrau mit dem Jesuskind, wohl eine sog. Maria Lactans (stillende Maria). Krone und Halsschmuck der Gottesmutter sind aus Metall, aufgenagelt und mit Halbedelsteinen besetzt. Ein plastisch hervortretender Baldachin krönt das Bildchen.

Der Herkunft der Ikone hat sich bereits die Legende bemächtigt. Nach Auskunft des Ikonenmuseums in Recklinghausen stammt das in unserem Gebiet fremd anmutende Marienbild vermutlich aus dem Karpathengebiet, also aus einem Raum, der in der Entstehungszeit der Ikone zur K. u. K. Monarchie (Ungarn) oder zu Galizien gehört haben dürfte. Auch die Moldau oder die Walachei sind für den Ursprung in Erwägung zu ziehen. Falls - wie anzunehmen - der Rahmen ursprünglich ist, sind vergleichbare Rahmungen ebenfalls mit aufgemaltem Rankenornament nur auf zahlreichen Ikonen in der heutigen Ostslowakei zu finden. Auf jeden Fall ist Rußland als Entstehungsgebiet auszuschließen. Zeitmäßig gehört die Ikone wahrscheinlich in die 1. Hälfte des 18. Jahrh., dürfte also älter sein als die Kapelle. Wie sie nach Corvey gekommen ist, hat man bisher nicht ermitteln können.

Der im Jahre 1962 anstelle des früheren Johannes-Baptist-Altars neu errichtete Altar im Johannischor (Kaiserkirche) wurde am B. 11. 1967, auf den Tag dreihundert Jahre nach der Grundsteinlegung der Barockkirche, vom H. H. Kardinal dem hl. Vitus geweiht. Der Altar hat kein Retabel, da nach Möglichkeit der karolingische Charakter des Raumes gewahrt bleiben soll. Im selben Jahr 1962 wurde zwischen Chor und Kreuzgang in zwei Gewölbejochen des 1721 fertiggestellten Teiles der Konventgebäude eine Vituskapelle eingerichtet, in der

auch der Vitusschrein eine bleibende Statt gefunden hat. Der schlichte Altar aus sichtbarem Bruchsteinmauerwerk mit einer alten Altarplatte hat keinen Aufsatz und ist noch nicht geweiht. Über dem Altar ist an der Wand eines der zahlreichen Corveyer Gemälde angebracht: St. Johann von Nepomuk (unsigniert), das auch in die Zeit um 1700 gehört. Im Hintergrund des von Engeln umgebenen Heiligen sieht man in kleinstem Maßstab seinen Todessturz von der nach ihm benannten Prager Brücke.

In unserer gesättigten Gegenwart gilt vielfach die Vergangenheit, gilt die Geschichte mit allem, was sie an Positivem und Negativem mit sich gebracht hat, als suspekt und belastet. Man möchte beides aus der Erinnerung auslöschen. Alles ist dem Menschen unserer Tage fragwürdig geworden. Selbst gegen den Wohlstand und - gegen sich selbst scheint der heutige Mensch skeptisch geworden zu sein. Es gibt dafür mehrere, z. T. durchaus verständliche Gründe, unter: denen sicherlich einer das Fehlen eines klaren Lebensinhaltes ist. - Die Schöpfer des deutschen Barock erwachsen nach dem großen Kriege' in einer materiell und geistig zerschlagenen und verarmten Welt zu neuem Leben. Die Barockmeister besaßen oft nicht den Bruchteil einer Vorbildung, wie wir sie heute als selbstverständlich ansehen, aber sie besaßen klare Lebensziele, die sie größtenteils mit Besessenheit verfolgten. Sie besaßen in ihrem Glauben das tragende Fundament, auf dem sie aufbauten und nach dem sie sich in ihrem Streben ausrichteten. Sollte uns das nichts zu sagen haben?

F. Sagebiel