

Universitäts- und Landesbibliothek Münster

Die Externsteine im Teutoburger Walde

Dewitz, Carl

Breslau, 1886

Digitale Sammlungen der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

In den Digitalen Sammlungen bieten wir Ihnen Zugang zu digitalisierten Büchern und Zeitschriften aus dem historischen Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek Münster sowie zu älterer Literatur und Sammlungen aus der Region Westfalen. Das Angebot an Einzelwerken und Sammlungen wird laufend erweitert.

<http://sammlungen.ulb.uni-muenster.de>

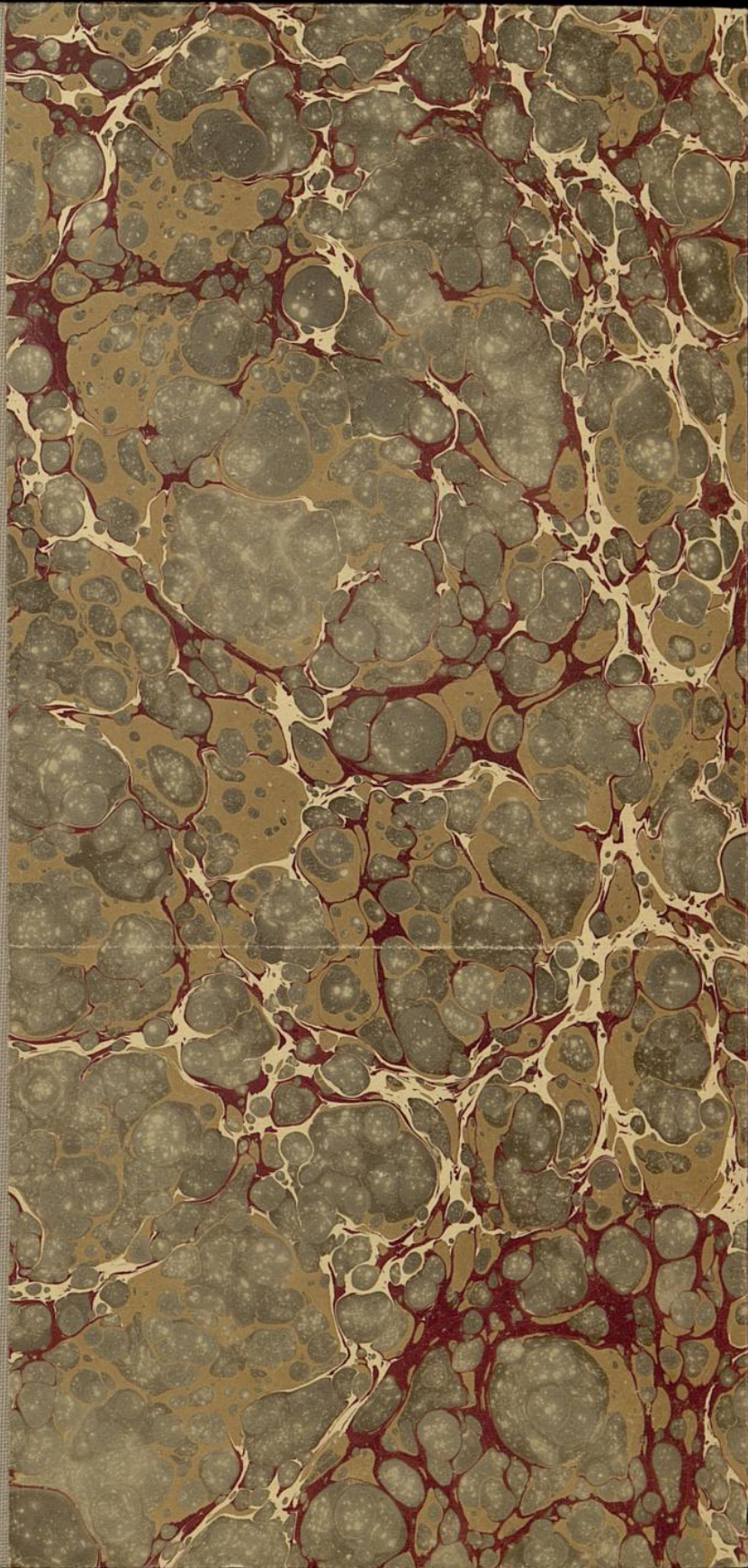
Nutzungsbedingungen

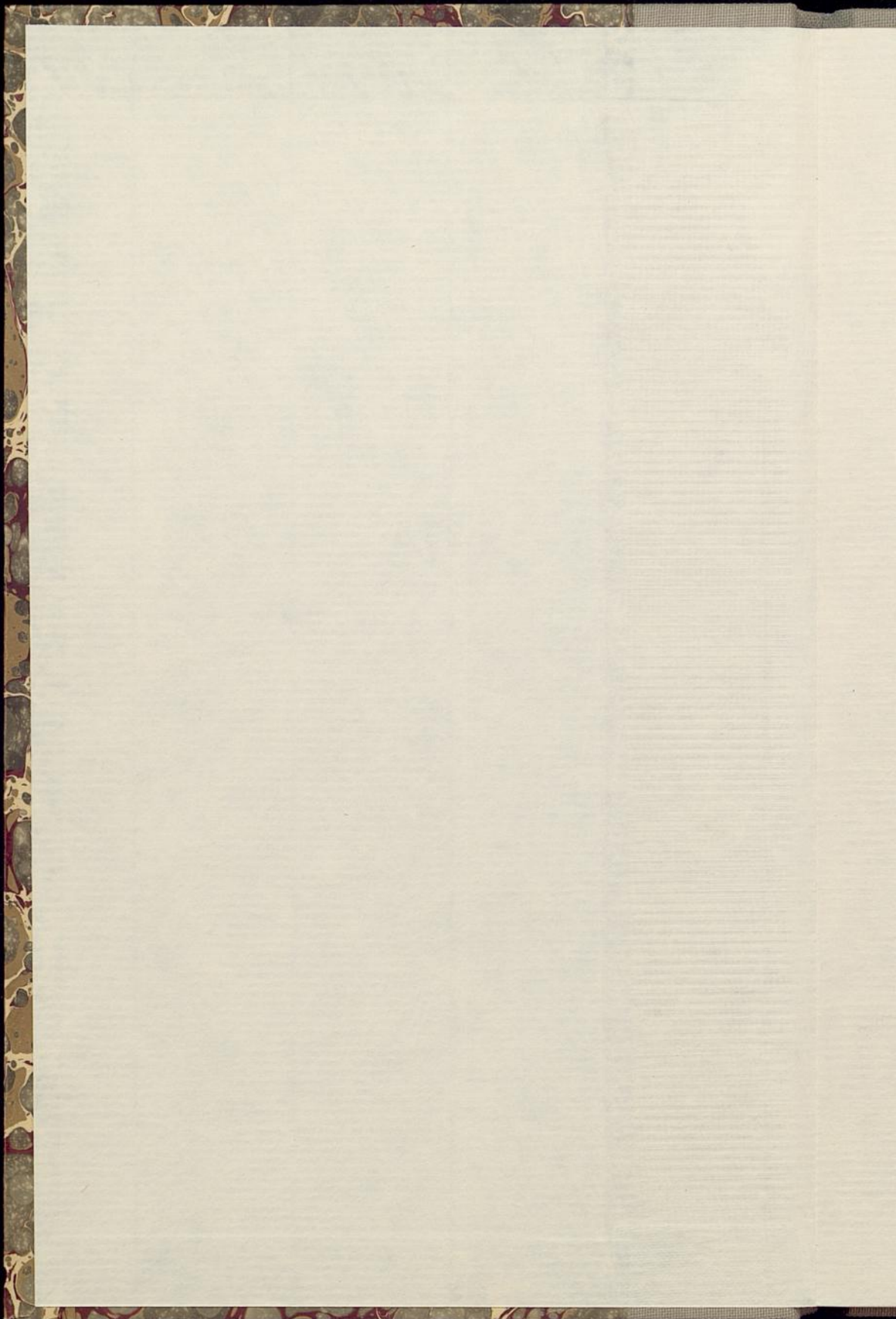
Dieses PDF-Dokument steht für nicht-kommerzielle Zwecke in Forschung und Lehre sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Es kann als Datei oder Ausdruck zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

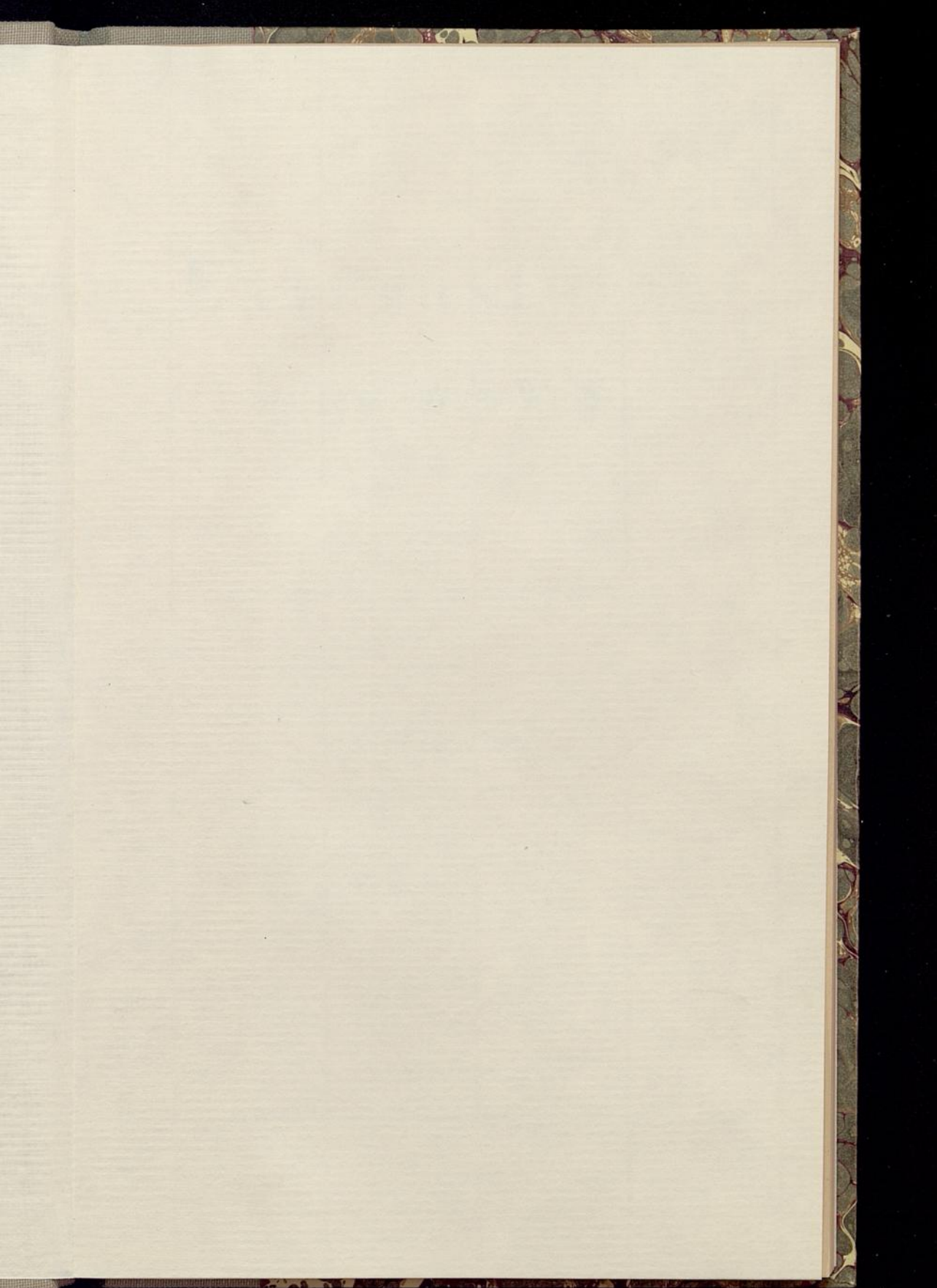
urn:nbn:de:hbz:6:1-197224

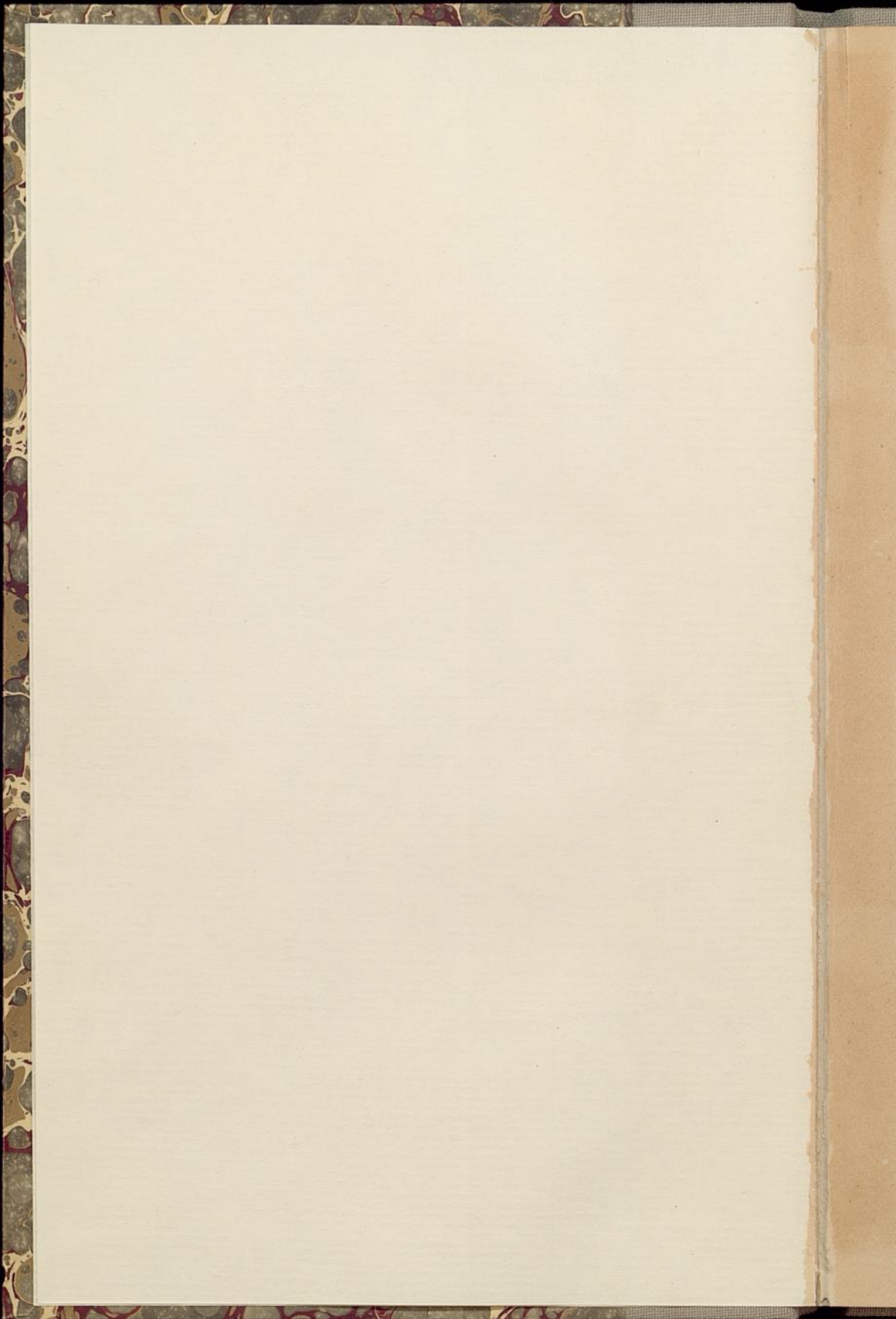
g^2

1033









Die

Externsteine

im Teutoburger Walde.

~~~~~

Eine archäologisch-kritische Untersuchung

von

C. Dewitz.

~~~~~

Hierzu 15 Tafeln Autographien.

~~~~~

Breslau 1886.

Im Commissionsverlag der Hinrichs'schen Hofbuchhandlung in Detmold.





X

# Die Literatur,

welche berücksichtigt wird.

1. **Glostermeier, Ch.**, Die Externsteine im Fürstenthum Lippe, 1824.
2. **Massmann, H. F.**, Der Externstein in Westphalen, nebst getreuer Abbildung von E. v. Bandel. Weimar 1846.
3. **Giefers, W. E.**, Die Externsteine im Fürstenthum Lippe-Detmold. Paderborn 1867 (2. Auflage).
4. **Braun, J.**, Die Externsteine. Bonn 1858.
5. **Schierenberg, G. A. B.**, Der Externstein zur Zeit des Heidenthums in Westphalen. Detmold 1879.
6. **Thorbecke, H.**, Die Externsteine im Fürstenthum Lippe in Natur, Kunst, Geschichte, Sage und Literatur. Detmold 1882. (Daselbst ein genaues Verzeichniss der gesammten Literatur über die Externsteine).



g<sup>2</sup> 1033.  
(§ 019608)

T  
d  
si  
d  
h  
R  
D  
g  
d  
L  
d  
st  
er  
g  
b  
T  
B  
si  
un  
al  
un  
zu  
  
de  
er

X

Dort, wo das Hermanns-Denkmal über die Höhen des Teutoburger Waldes blickt, sucht man die Stätte, wo einst die blutigen Würfel über Germaniens Geschick geworfen sind, jener Entscheidungsschlacht, welche dem Vordringen der Römer auf deutschem Boden ein Ziel setzte. Nach Jahrhunderten noch ein Mal war hier der Schauplatz gewaltigen Ringens, als die heidnischen Sachsen im Jahre 783 bei Detmold gegen Karl d. G. für ihre Götter fochten. Seitdem genoss die Gegend die Segnungen des Christenthums und der Kultur, und die Bedeutung, welche sie ferner noch im Laufe der Zeit erlangte, wurde ihr durch Werke des Friedens, durch die christlichen Kapellen und Bilder an den Externsteinen zu Theil. Wie sich in jenen Befreiungskämpfen zum ersten Mal deutsche Kraft und Muth — es waren Kämpfe gegen das weltherrschende Rom — offenbart, so in dem berühmten Skulpturwerke an den Externsteinen deutsche Tiefe des Empfindens, denn dieses Bild hat auf deutschem Boden nicht seines Gleichen in so früher Zeit. Darum wendet sich die Forschung immer von neuem diesen Gegenden zu, um das tiefe Dunkel, welches über den Kriegsthaten sowohl als auch über den Arbeiten des Friedens lagerte, zu erhellen, um den Schleier, in den Deutschlands Jugendzeit gehüllt ist, zu lüften.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den letzteren, den Arbeiten an den Externsteinen, jedoch können auch die ersteren nicht ganz unberücksichtigt bleiben, da die Ansicht



ausgesprochen worden ist, die Felsgrotten seien von den Römern, von dem nahe gelegenen Aliso oder dem Sommerlager des Varus aus hergestellt. Da nun in neuester Zeit die Fachmänner unter Führung des historisch-wissenschaftlichen und militärisch-praktischen Generalstabes die Untersuchung über die Lage des Teutoburger Schlachtfeldes, der Feste Aliso und des Sommerlagers wieder aufgenommen haben, so wird es vielleicht für dieselbe nicht ganz werthlos sein, wenn hier — was bisher weder Vertheidiger noch Gegner vermocht — die Frage, ob die Grotten römischen Ursprungs sind, endgiltig entschieden wird.

Die Schriften über die Externsteine, im 17. Jahrhundert beginnend, haben sich derartig vermehrt, dass wir heute eine ansehnliche Literatur besitzen (s. Thorbecke, Die Externsteine im Fürstenthum Lippe). In Folge zweier Arbeiten aus neuerer Zeit von Massmann und Professor Giefers erklärt zwar Professor Lübke die Untersuchungen über die Externsteine für „abgeschlossen“, doch lässt sich dieses Urtheil nicht aufrecht erhalten, es wird sich im Laufe der vorliegenden Untersuchung ergeben, dass eine Wiederaufnahme geboten war. In den bisherigen Schriften spielt der Text die Hauptrolle, den Abbildungen, welche meistens zu klein und durchweg ungenau sind, ist nur eine nebensächliche Rolle zugewiesen, in Folge dessen ist der Leser gezwungen, die Lokal-Beschreibung des Vorhandenen als absolut richtig, als feste Basis der folgenden Untersuchung anzunehmen. Eine Beschreibung wird aber nie ganz objectiv, sondern mehr oder weniger durch individuelle Eindrücke beeinflusst sein. Deshalb ist in vorliegender Arbeit auf absolut genaue Lokal-Zeichnung ein grösseres Gewicht als früher gelegt, ausserdem sind sämtliche wichtigen Punkte in der bildlichen Darstellung berücksichtigt. Hierdurch ist die Objectivität der Untersuchungsbasis gewahrt, und der Leser erhält nicht nur eine deutlichere Vorstellung von dem Material, sondern ist auch im Stande, jede Behauptung, jeden Schluss des Forschers zu controliren. Ferner wird der Vergleichung mit anderen Skulpturwerken eine grössere Beachtung, namentlich durch bildliche Vor-



führung derselben geschenkt, und schliesslich ist in der Untersuchung eine Trennung der baulichen Anlagen (Architektur), der Inschriften und Zeichen und der Skulpturwerke vorgenommen worden, wodurch eine bessere Uebersicht erzielt wird.

Genauere Beschreibungen der Gegend, sowohl in topographischer als historischer Beziehung finden sich in allen Monographien, zum Theil auch in kunstgeschichtlichen Werken, sodass eine Kenntniss derselben im Wesentlichen vorausgesetzt werden muss, und dürfte demnach eine kurze Uebersicht, soweit dieselbe für das Verständniss der Untersuchung erforderlich ist, genügen. Im Fürstenthum Lippe, etwa 2 Stunden von Detmold entfernt, erheben sich aus dem Teutoburger Waldgebirge, plötzlich aufsteigend, die unter dem Namen der Externsteine allgemein bekannten Sandsteinfelsen.

An zweien, den westlich gelegenen Felsen jener Sandsteingruppe, befinden sich die vielbesprochenen Arbeiten (Taf. I, Fig. 1, 2 und 3). Am Fuss des äussersten, nach Westen gelegenen Steines fliesst ein Bach, der jetzt zu einem Teiche aufgestaut wird. Das Vorterrain vor diesen Felsen fällt nach dem Bache zu mehrere Meter steil herab, unten dicht am Bache liegt das sogenannte Grab Christi. Ersteigt man diesen Absatz des Vorterrains, so erblickt man an der Nordseite des Felsens mehrere Oeffnungen (a, B, C, D und E), von denen zwei direct vom Erdboden in die aus dem Steine gemeisselten Grottén führen. Neben dem Eingange B befindet sich das grosse Relief, die Kreuzabnahme, und über dieser Oeffnung die vertieft gearbeitete Gestalt eines Vogels. Die Ostseite dieses Felsens enthält ebenfalls eine Eingangsöffnung A und in der Nähe der letzteren ein roh ausgeführtes Relief, die Gestalt eines Mannes. In der Grotte ist im Fussboden ein Becken ausgehauelt und an der Nordwand findet sich eine vertieft gearbeitete Inschrift. Diese Arbeiten am unteren Theile des Felsens sind trotz der ungünstigen Umstände, welche obgewaltet haben, im Wesentlichen wohl erhalten. Diese Behauptung steht im Widerspruch mit den Ansichten aller früheren Forscher. Clostermeier und nach ihm Giefers u. A. glaubten, dass durch die Befestigungsanlagen



des Grafen zur Lippe, Hermann Adolph, im 17. Jahrhundert vieles zerstört sei. Diese Vermuthung ist ohne jede Bedeutung, so lange nicht thatsächliche Belege angeführt werden; an den Steinen müsste doch die Spur dieser Zerstörung noch sichtbar sein, denn in jenen Zeiten gab man sich nicht die Mühe, zerstörte Partien durch Uebearbeitung weniger auffällig zu gestalten. Es ist schon sonderbar, dass jeder Autor einen anderen Theil für zerstört oder verändert erklärt. Massmann meint, die Gestalt neben der östlichen Oeffnung A sei verwittert, vielleicht verflacht und die rundbogige Oeffnung C sei später nach unten erweitert; Giefers glaubt, dass der Erdboden an der Oeffnung B früher höher gelegen, dass neben Petrus ein Paulus gestanden habe und dass die Inschrift im Innern der Grotte beschädigt sei; Schierenberg behauptet, das jetzt bei Oeffnung D steil abfallende Vorterrain habe sich in früherer Zeit in derselben Höhe wie an den Oeffnungen B und C weiter nach Westen bis zum Bache erstreckt. Es werden noch mancherlei andere Veränderungen angegeben, fasst man aber sämtliche Behauptungen etwas näher in's Auge, so erkennt man deutlich die Motive: Diese veränderten Zustände dienen als Aushilfsmittel; wenn der betreffende Autor gezwungen ist, eine Thatsache, die sich seiner sonstigen Deutung nicht fügen will, zuzugeben, so muss „Zerstörung“ aus der Noth helfen. Ich habe von allen jenen Veränderungen und Beschädigungen, trotz — oder vielleicht in Folge — der genauesten Untersuchung nichts entdecken können. Es sind zwar Zerstörungen vorhanden, jedoch in ganz anderer Weise. Das Innere und Aeussere der Grotte ist in rohester Weise durch eingeschnittene Namen der Besucher verunstaltet. An den baulichen Arbeiten ist nichts zerstört oder verändert und der Erdboden befindet sich in gleicher Lage wie vor Jahrhunderten. Die Skulpturen haben etwas gelitten, ausser den ganz frei gearbeiteten Theilen jedoch nur wenig; die oben erwähnte Figur an der Ostseite hat nur die Nase verloren.

Auf der Spitze dieses ersten Felsens ist eine Plattform mit Bänken hergestellt, in Stein gehauene Stufen führen hinauf. Diese Arbeiten sind vom Grafen Hermann Adolph



im 17. Jahrhundert zugleich mit den jetzt abgebrochenen Befestigungen (Taf. X, Fig. 1) ausgeführt worden. Als letzte Reste derselben liegen hoch oben in einer schwer zugänglichen Felsschlucht mehrere Kapitäle und andere Bauglieder. Um zu constatiren, dass dieselben nicht aus früher Zeit stammen und demnach auch auf diesem Felsen sich weder mittelalterliche noch frühere Anlagen befunden haben, schaffte ich zwei Kapitäle herab. Es sind unzweifelhaft Renaissancearbeiten. Der nebenstehende zweite Felsen trägt auf seiner Spitze die Reste einer Kapelle, welche ebenfalls durch in Stein gehauene Stufen zugänglich ist (Taf. VI, Fig. 1). Diese ist allerdings, abgesehen von den Verwüstungen der Besucher, durch die Einwirkung des Wetters, dessen Unbilden sie bei weitem mehr als die unteren Arbeiten ausgesetzt ist, zerstört.

Das historische Material bietet nur geringe Anhaltspunkte zur Bestimmung der Entstehungszeit und Bedeutung der Arbeiten an den Externsteinen. Wenn auch durch Geschichtsquellen nicht positiv erwiesen, verlegte man bisher in diesen Theil des Gebirges, in welchem die Externsteine sich erheben, die Teutoburger Schlacht, die varianische Niederlage. Daher steht hier auf der Grotenburg das deutsche Siegeszeichen, das Hermanns-Denkmal. Man nimmt an, dass Varus durch die Dörenschlucht, welche anderthalb Stunden von Detmold gelegen ist, das Gebirge überschritt, dass er sein Sommerlager in der Nähe des Gebirges aufschlug und dass der Untergang der Römer in jener Schlucht stattfand. Ausser dieser Schlucht führt ein Pass an den Externsteinen vorbei durch das Gebirge; dort ging im Mittelalter die Hauptstrasse von Paderborn nach der Weser. In letzterer Stadt, welche etwa 5 Stunden südlich von den Externsteinen gelegen ist, verweilte Karl d. G. mehrmals auf seinen Zügen gegen die Sachsen. Er ist auch ganz in der Nähe der Externsteine gewesen, als er im Jahre 783 die Sachsen bei Detmold schlug und als er im folgenden Jahre das Weihnachtsfest in Lügde bei der sächsischen Skidroburg, dem heutigen Schieder an der Emmer, feierte. Während die anderen Städte in jener Gegend erst viel später entstanden, hatte Paderborn, der Sitz des Bischofs,



schon im 10. und 11. Jahrhundert grosse Bedeutung erlangt, welche im Laufe der Zeit stetig wuchs. Durch seine Bau-  
 thätigkeit in dieser Stadt ist Bischof Meinwerk bekannt. Derselbe berief im Jahre 1015 13 kunstverständige Benedic-  
 tiner-Mönche aus der Abtey Clugny nach Paderborn und legte hierdurch den Grund zu der regen Kunstthätigkeit, welche sich seitdem in Westfalen entfaltete. Historische Nachrichten, welche sich direct auf die Externsteine beziehen, sind aus früherer Zeit nicht vorhanden. Die erste Urkunde, welche dieselben erwähnt, ist vom Jahre 1093. In dieser bestätigt Bischof Heinrich II. von Paderborn den Ankauf der Steine durch das Kloster Abdinghof von Ida der Mutter des verstorbenen Besitzers Imico. In dieser Urkunde findet sich keine Bemerkung, dass an dem Felsen etwas Besonderes ausgeführt sei. Die älteste bekannte Urkunde, welche der Kapelle Erwähnung thut — „... Ad capellam reclusorii Egesterensteyn...“ — ist vom Jahre 1366 datirt, irgend welche Andeutungen über die Entstehung derselben enthält sie nicht. Desgleichen geben auch die späteren Urkunden keinen weiteren Aufschluss über den Ursprung der Arbeiten. Nicht mehr, als durch diese amtlichen Nachrichten, erfahren wir durch Privatberichte. Was Hamelmann im 16. Jahrhundert über die Externsteine bemerkt, trägt schon den Charakter des Sagenhaften, denn er vermag keine Quelle für seine Erzählung anzugeben. Er sagt: „Legi aliquando, quod ex rupe illa picarum, idolo gentilitio, fecerit Carolus magnus altare deo sacratum et ornatum effigiebus apostolorum.“ Eine andere Nachricht, welche mit den Kapellen und namentlich den Bildwerken in mittelbaren Zusammenhang gebracht wird, ist diejenige, dass Karl d. G. nach der Schlacht bei Detmold eine Capella sancti adjutorii in der Nähe des Schlachtfeldes erbaut habe. Man hat nämlich jene zum Beweise herangezogen, dass Karl d. Gr. auch die Werke an den Externsteinen während seiner Anwesenheit habe ausführen lassen. Obwohl dieser Bericht, der zuerst in Botho's Sassenchronik (vgl. O. Preuss, Die baulichen Alterthümer des Lippischen Landes) erscheint, um deswillen nicht glaubhaft genannt



werden darf, weil der Sieg über die Sachsen kein entscheidender und daher die Anwesenheit der Franken in dieser Gegend nur von geringer Dauer war, so ist doch von mehreren Schriftstellern versucht worden, diese Kapelle zur h. Hilfe aufzusuchen. Schaten nennt die Antoniuskapelle auf dem Tönsberge, Clostermeier die Kirche zu Heiligenkirchen und Schierenberg die Reste zu Wilbasen bei Blomberg. Diese Bauten reichen aber, wie ich in der Lippischen Landeszeitung Jahrgang 1880 und 1881 nachgewiesen habe, nicht soweit zurück. Die Antoniuskapelle, eine Ruine, zeigt noch einige Gesimsprofile, welche der spätromanischen Periode — schräge Platte mit tiefer Hohlkehle — angehören. Der älteste Theil der Kirche in Heiligenkirchen ist der Thurm. Seine Schallöffnungen enthalten romanische Säulen mit Würfelkapitäl, einige derselben zeigen schon Eckblätter an den Basen, was auf das 12. Jahrhundert weist. Die wenigen Steinreste der dritten Kapelle, der zu Wilbasen, genügen, um diesen Bau für einen spätromanischen zu erklären. Der eine Stein zeigt ein Lamm mit der Siegesfahne. Von diesem Steine findet sich in der Zeitschrift des Paderborner Vereins für vaterländische Geschichte, Bd. 10, die Erklärung: „Der Stein mit dem Lamm scheint darauf hinzudeuten, dass diese Kapelle ursprünglich eine Salvator-Kirche war, gleich jener von Karl d. G. errichteten Kapelle zur h. Hilfe.“ Dieser Schluss auf eine Salvator-Kirche ist nicht berechtigt. Der Stein ist flach, hat die Form eines abgestumpften Kegels und trägt an der Mantelfläche vier Ansätze für die Rippen eines Kreuzgewölbes: es ist der Schlussstein eines, dem Profil nach zu urtheilen, spätromanischen Kreuzgewölbes, einer früheren Zeit kann der Stein nicht angehören, da die Rippen der Kreuzgewölbe vor der genannten Zeit nicht auftreten. Solche Schlusssteine mit dem agnus dei finden sich in den Chorgewölben vieler benachbarten Kirchen, z. B. in der Marienkirche zu Lamgo und in der Kirche zu Heiden bei Detmold. Demnach bestätigen weder die vorhandenen Bauwerke, noch irgend welche Baureste jenen Bericht. Alle anderen Nachrichten, welche bestimmte Personen als die Verfertiger der



Arbeiten an den Externsteinen nennen, gehören in das Gebiet der Sage, und die Versuche der späteren Forscher, eine endgiltige richtige Lösung der Frage herbeizuführen, müssen als nicht gelungen bezeichnet werden. Diese Untersuchungen haben folgenden Entwicklungsgang genommen. Zuerst war man der Ansicht, dass die unteren Grotten durch Germanen oder Sachsen zu Kultuszwecken, das Relief durch Karl d. G. hergestellt sei. Dieselbe vertritt unter Anderen noch Schnaase und Kinkel. Göthe schrieb das Skulpturwerk ebenfalls dem Frankenkönige zu, Darauf behauptete Massmann, dass nur ein Theil von Karl d. G., die Hauptarbeiten aber im 12. Jahrhundert ausgeführt seien. Ohne Einschränkung erklärte dann Giefers alles für Arbeiten der Paderborner Mönche, welche die Steine am Ende des 11. Jahrhunderts erworben haben. Derselbe glaubte, dass die Externsteine vorher keine Bedeutung gehabt hätten. Es muss nun auffallen, dass darauf Professor Braun, dieser Ansicht entgegnetend, zur älteren Auffassung insofern zurückkehrte, als er annahm, die Grotte sei schon lange, bevor die Mönche in den Besitz der Felsen gelangten, zum Mithrasdienste ausgehauen und das Relief habe Karl d. G. herstellen lassen. Diese von Braun nur wenig begründete Hypothese hat dann Schierenberg weiter ausgeführt; er versucht zu begründen, dass die Römer während ihres Aufenthaltes in diesen Gegenden die Grotten gearbeitet hätten und dass das Bild ein Werk Karls d. G. sei.

Wenn nun auch Massmann und Giefers durch ihre Untersuchungen, welche als die besten gelten können, aus den älteren Schriften Wahrheit und Dichtung geschieden haben, so sind doch die Gründe, welche sie zum Beweise ihrer neuen Ansichten geltend machen, nicht überzeugend. Beide haben wichtige Theile der Grottenanlagen nicht richtig erkannt und beschrieben und die Erklärungen, welche sie von den Skulpturen geben, sind nicht fehlerfrei. Zur Erforschung des Alters der baulichen Anlagen wie der Bildwerke ist aber eine richtige Erkenntniss und genaue Darstellung unumgänglich nothwendig, weil man doch nicht ohne Weiteres



annehmen darf, wie es allerdings geschehen, dass Diejenigen, welche die Grotten im Jahre 1115, wie die Inschrift am Inneren besagt, zur Kapelle einweiheten, auch die Verfertiger der Grotten und der Skulpturwerke waren. Eine Erkenntniss dessen, was auf diesen Reliefbildern vorgeführt wird, ist ausserdem zur vollen Würdigung, namentlich des bedeutenden Kunstwerkes, der Kreuzabnahme, unbedingt erforderlich.

## I. Die Architektur.

Zu den baulichen Anlagen an den Externsteinen haben wir die unteren Grotten, das Grab Christi am Bache, die Kapelle auf der Spitze des Felsens und die Reste der Befestigungsarbeiten aus dem 17. Jahrhundert zu rechnen. Letztere finden, weil sie sicher datirt und nur für die Lippische Localgeschichte von Interesse sind, hier keine eingehende Besprechung.

### 1. Die unteren Grotten.

(Taf. I—V).

Unter Benutzung der von der Natur gebildeten Höhlen sind in dem letzten nach Westen zu gelegenen Felsen, wie oben kurz angedeutet, mehrere Räume ausgemeisselt worden. An der Ostseite des Felsens gelangt man durch die Oeffnung A in den schmalen Raum I. Die Wände und die Decke desselben sind zum Theil unbearbeitet und zeigen an einigen Stellen die natürliche Gesteinsbildung. Von diesem Raume führt eine zweite aber kleinere Oeffnung a in's Freie; sie mündet im unteren Theile des grossen Reliefbildes. Aus dem Raume I gelangt man vermittelst einiger Stufen in den nach Westen zu sich anschliessenden Raum II. Derselbe ist grösser und sauberer bearbeitet als der vorige, sein Fussboden liegt tiefer als derjenige im erstgenannten, und den directen Zugang von Aussen vermitteln die beiden Oeffnungen B und C in der Nordwand. Neben der Oeffnung B befindet sich im Innern die bekannte Inschrift und an der Südwand ist im Fussboden ein Becken ausgemeisselt. An das Westende



dieses Raumes legt sich unter rechtem Winkel Raum III. Der Fussboden liegt hier ebenfalls tiefer als im vorigen Raume und auf der Grenze ist eine Stufe angeordnet. Die Nordwand dieser Grotte wird von einer nicht ganz bis zum Boden herabreichenden Oeffnung durchbrochen. Die Ostwand zeigt im Innern zwei Wandnischen. Ohne jede Verbindung mit diesen Räumen liegt weiter nach Westen Raum IV. Er ist kleiner als die anderen und vom Erdboden, da hier das Vorterrain steil nach dem Bache abfällt, nur mit langen Leitern zu erreichen. Die äussere Felsfläche zwischen den genannten Oeffnungen ist nur stellenweise ein wenig bearbeitet. An der Ostwand ist bei Oeffnung A ein grosser Block, der von dem noch jetzt überhangenden Stück einst schräg nach unten reichte, losgesprengt. An dieser jetzt senkrechten Wand findet sich neben der letztgenannten Oeffnung die Gestalt eines Mannes in Relief gearbeitet. Neben der Oeffnung B an der Nordwand erblickt man das bekannte grosse Skulpturwerk, die Kreuzabnahme, ebenfalls als Relief ausgeführt, über dieser Oeffnung die Figur eines Vogels vertieft gearbeitet und zur linken der Thürkante ein Weihwasserbecken mit einer kleinen Vertiefung darüber. Das sind die Werke am unteren Theile des Felsens, welche bisher bekannt und verschiedentlich besprochen sind. Bei eingehender Untersuchung fanden sich noch andere bemerkenswerthe Arbeiten, welche an betreffender Stelle Erwähnung finden werden.

Wer hat nun zuerst den Meissel angesetzt, um diese Grotten herzustellen? Diese Frage beschäftigt schon seit langer Zeit die Forscher. Es werden genannt die Römer, die ursprünglich hier wohnenden Germanen, die späteren Sachsen, Franken und Mönche aus Paderborn; aber bisher ist für keine dieser Hypothesen ein positiver Beweis erbracht, und die Frage harret noch immer der endgiltigen Lösung. Dieselbe wird, weil weder urkundliche Nachrichten über die Arbeiten noch sichere Anhaltspunkte an diesen selbst vorhanden sind, nur dadurch erreicht werden, dass zuerst eine allgemein gefasste Vorfrage beantwortet wird: Sind die Grotten eine heidnische oder christliche Arbeit? Wenn diese Frage ont-



schieden ist, so ist eine feste Operationsbasis für die fernere Untersuchung geschaffen, da die Zahl der nun allein in Betracht kommenden Personen bedeutend geringer ist.

Von den heidnischen Völkern müssen die älteren Germanen und die Sachsen auf Grund der bei der Grottenausführung angewandten Technik ohne weiteres ausgeschieden werden, denn so roh auch die Arbeiten sind, es ergibt sich doch zweifellos, dass die verschiedensten Werkzeuge der Steinmetzkunst Anwendung gefunden haben. Wir erkennen kleine, durch den Dorn hervorgebrachte Löcher, ferner grobe Hiebe der Spitzhacke, feine breite Striche des Meissels u. a. Die Technik beweist, dass die Arbeit von Angehörigen einer Nation ausgeführt sind, welche auf einer höheren Kulturstufe als jene Völkerschaften stand. Demnach bliebe zwischen den heidnischen Römern und christlichen Nationen zu entscheiden. Die Hypothese, dass die Römer die Grotten an den Externsteinen als einen Mithrastempel angelegt hätten, ist zuerst von Professor Braun aufgestellt, darauf jedoch von Professor Giefers angefochten worden. Letzterer hat darzuthun versucht, dass die Arbeiten theils aus dem 12. Jahrhundert, theils aus noch späterer Zeit stammen. Aber dieser Versuch ist durchaus nicht in überzeugender Weise gelungen, was Jeder zugeben wird, der die geltend gemachten Gründe ohne jede Voreingenommenheit prüft und die Richtigkeit der Beschreibung der vorhandenen Arbeiten an Ort und Stelle kontrollirt. Nur auf einen Umstand, den dieser Autor namhaft macht, wird man ein grosses Gewicht zu legen haben: die bischöfliche, den Ankauf der Steine durch das Kloster zu Paderborn bestätigende Urkunde vom Jahre 1093 erwähnt keinerlei an denselben schon vorhandenen Arbeiten. Alle übrigen Argumente besitzen keine Beweiskraft. Giefers führt die Formen der Gewölbe an; hier finden sich aber gar keine Gewölbe. Er glaubt, die östliche Oeffnung A sei nachträglich im 17. Jahrhundert entstanden, weil sie einen geraden Schluss zeige und weil die nebenstehende Figur den Apostel Petrus vorstelle; diese Oeffnung ist jedoch nicht geradlinig geschlossen, und dass die Figur Petrus bedeute, hat weder er noch sonst jemand



bisher vollständig nachgewiesen, denn der Schlüssel in der Hand dieser Gestalt reicht zur richtigen Auslegung des Reliefbildes nicht hin, zeigt doch Schierenberg in einer Abbildung, dass der römische Gott Mithras ebenfalls mit Schlüsseln dargestellt wurde. Giefers hat ferner behauptet, auch Oeffnung B sei später, lange nach Herstellung der Grotte angelegt worden, weil sie eine geradlinige obere Begrenzung aufweise und die im Innern befindliche Inschrift vom Jahre 1115 durch die Anlage dieser Thür zum Theil zerstört sei. Nun ist aber diese Inschrift nie länger gewesen, ist also auch nicht zerstört, und die Oeffnung ist zu gleicher Zeit mit der ganzen Grottenanlage entstanden, das wird hier positiv erwiesen werden.

Giefers hat uns also nicht überzeugt, dass diese beiden Oeffnungen christlichen Ursprunges sind; auf den Ursprung derselben kommt es aber hauptsächlich an, denn da der dritte, ausserdem noch vorhandene, Eingang C als sicher romanisch nicht in Frage kommt, so könnte ja Derjenige, welcher in den Anlagen einen Mithrastempel zu erblicken glaubt, diese beiden Oeffnungen für die Eingänge in das Heiligthum erklären, da die Mithrashöhlen einen nördlichen und einen östlichen Eingang besaßen und genannte Oeffnungen dieser Lage entsprechen; die anderen Oeffnungen würden später durch die Mönche, welche die Kapelle im 12. Jahrhundert einweihten, angelegt worden sein. Diese Ansicht hat Schierenberg auch wirklich vertreten, nur mit dem Unterschiede, dass er als nördlichen Eingang nicht B, sondern D nannte. Er wusste nicht, dass B mit der Grotte zugleich entstanden sei, sonst hätte er wohl diese für seine Hypothese herangezogen, anstatt zu der gekünstelten Erklärung, die fensterartige Oeffnung D sei eine unfertige Thür, seine Zuflucht zu nehmen.

Bevor man der Frage, ob die heidnischen Römer oder Christen die Arbeiten ausgeführt haben, näher tritt, wird man prüfen müssen, ob die Möglichkeit für erstere Annahme überhaupt vorhanden ist. Diese Möglichkeit kann nicht, wie Giefers erklärte, ohne Weiteres bestritten werden, wenn man die bisherigen Ansichten über die Lokalitäten der Teutoburger Schlacht, des Sommerlagers des Varus und des Castells Aliso

als  
Zeit  
die  
Detr  
For  
die  
Zeit  
das  
auf  
ist e  
Var  
verh  
in d  
Mög  
es  
Gie  
der  
Ueb  
Geg  
auf  
lang  
nich  
die

Kri  
ger  
geb  
päs  
gär  
im  
un  
an.  
wo  
ist  
Rö  
fer  
etw



als richtig beibehält. Allerdings sind dieselben in neuerer Zeit mehrfach angefochten worden. Fast allgemein hat man die Gegend der Dörenschlucht im Teutoburger Walde bei Detmold für den Ort der Schlacht gehalten, bis einige Forscher versuchten, dieselbe nach Beckum zu verlegen (siehe die Schriften von Esselen und Böttger) und bis in neuester Zeit die Untersuchungen von M. v. Sondermühlen und das Urtheil des Professor Mommsen die Blicke der Historiker auf die Umgegend von Osnabrück gelenkt haben. Die Frage ist eine offene. Wer aber bei der älteren Ansicht, dass die Varusschlacht in der Nähe von Detmold stattgefunden habe, verbleibt, muss zu dem Schlusse gelangen, dass die Römer in der Nähe der Externsteine gewelt haben, dass ferner die Möglichkeit, ja sogar die Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, es seien daselbst am Felsen Arbeiten von ihnen ausgeführt. Giefers hat zwar in seiner Schrift über die Externsteine, in der er der Hypothese von Braun entgegentritt, einen kurzen Ueberblick über die zu Beginn der christlichen Aera in diesen Gegenden stattgehabten Begebenheiten gegeben, doch ist er auf den sehr wichtigen Umstand, auf die verhältnissmässig lange Anwesenheit der Römer in der Nähe der Externsteine, nicht näher eingegangen, wenn er auch zugegeben hat, dass die Römer mit jener Gegend „wohl vertraut“ waren.

In den Schriften des Tacitus, Dio Cassius u. A. über die Kriege in Germanien wird Drusus als der erste Feldherr genannt, welcher mit einem Heere das Teutoburger Waldgebirge überschritt. Da er auf dem Rückmarsche die Engpässe durch die Germanen besetzt fand und nur mit Mühe gänzlicher Vernichtung entging, so legte er das Castell Aliso im Jahre 11 v. Chr. an der unteren Lippe als Stützpunkt und Rückendeckung für spätere Uebergänge über das Gebirge an. Dieses Castell verlegt Schierenberg nach Ringboke, wo er römische Wallreste nachgewiesen hat; die Richtigkeit ist durch Hölzermann (Localuntersuchungen die Kriege der Römer, Franken u. s. w. betr.) bestätigt worden. Die Entfernung zwischen diesem Orte und den Externsteinen beträgt etwa 4 Meilen.



Clostermeier und Giefers versetzen Aliso nach dem heutigen Dorfe Elsen unweit Paderborn, in diesem Falle war die Entfernung nach den Steinen noch weit geringer. Nach dem Tode des Drusus schickte Kaiser Augustus den Tiberius als Feldherrn nach Deutschland. Dieser verstand es, die Cherusker freundlich zu stimmen, so dass er das Land derselben ohne Gefahr betreten konnte. Er verweilte dort im Jahre 5 n. Chr. im Sommerlager und somit wohl in der Nähe der Externsteine. Dasselbe wird von Varus, dem Nachfolger des Tiberius, berichtet. Dieser bezog im Frühjahr 9 n. Chr. das Sommerlager, von welchem aus er den verhängnissvollen Zug nach der Weser zu antrat. Die Stelle dieses Lagers ist bisher nicht aufgefunden, man wird aber annehmen müssen, dass Varus aus strategischen Gründen — um sich den Rückzug für den Fall eines Unglücks zu sichern — dasselbe so gewählt hat, dass er von ihm aus den Engpass, welcher durch das Gebirge nach der nächsten Festung, Aliso, führte, beherrschte. Nun ist der Pass an den Externsteinen vorbei schon im frühen Mittelalter Hauptstrasse von Paderborn nach der Weser gewesen und dürfte auch in alter Zeit benutzt worden sein, aber wenn Varus auch durch die Dörenschlucht zog, wie Klostermeier, Giefers und andere Forscher glauben, so war das Lager nur wenige Stunden von den Externsteinen entfernt. Es ergibt sich dies ferner aus der Dauer des Rückmarsches nach erfolgtem Angriff der Germanen.

Varus liess sich aus dem Sommerlager zur Unterdrückung des fingirten Aufstandes nach der Weser zu, also nordwärts, locken, der Angriff der Germanen und die Umkehr der Römer geschah somit erst, nachdem die letztern schon eine Strecke vom Lager fortmarschirt waren. Trotz dieser vergrösserten Entfernung und obwohl die Feinde, ungünstige Witterung und Kämpfe den Marsch des Heeres verzögerten, erreichte Varus am zweiten Schlachttage das Gebirge, denn am zweiten Tage nach dem Ausrücken aus dem Lager kam der Rest des Heeres im „saltus Teutoburgiensis“ um. Tacitus, Ann. II. 46, und Dio Cassius berichten nun, dass die Legionen



des Varus im Lager müssig waren und die Gegenden zu mancherlei Zwecken durchstreiften. Wir wissen ferner, dass die Legionen überall dort, wo sie längere Zeit verweilten, Grotten und Bildwerke für den Mithraskultus an Felsen ausführten. In Deutschland finden sie sich am Rhein, am Neckar, an der Nahe, zu Heddernheim bei Wiesbaden (die Mithrasdarstellungen von Heddernheim bewahrt das Museum zu Wiesbaden) und an anderen Orten. Es steht demnach ausser allem Zweifel, dass an den Externsteinen, ebenso wie in den südlichen Gegenden Deutschlands von den Römern irgend welche Arbeiten, unter anderem auch zum Zwecke des Mithraskultus ausgeführt sein können, und eine objective Untersuchung kann sich nicht damit einverstanden erklären, dass Giefers das Verweilen der Römer in der Nähe der Externsteine nur flüchtig berührt und den Mithrascult in das Gebiet der Phantasie verweist, indem er sagt, „was ist Mithras? werden viele, ja die meisten Leser fragen. Mithras ist so unbekannt, dass Braun für nöthig gehalten hat, seine Leser in ausführlicher Darstellung mit diesem seltsamen (sic) Gotte erst bekannt zu machen.“ Andererseits bedarf es keiner Betonung, dass die blossе Möglichkeit durchaus nicht als Argument zu verwerthen ist, sondern nur die Veranlassung bietet, dass alle vorhandenen Arbeiten auf römischen Ursprung hin geprüft werden. Nur das Resultat dieser Prüfung und eine richtige Erklärung des Vorhandenen darf entscheiden.

Die Untersuchung über die Entstehungszeit der Anlagen wird dadurch erschwert, dass die Bauleute sich fast jeder decorativen Ausbildung enthalten haben, vor allem aber dadurch, dass dieselben den gewachsenen Felsen benutzten. Wären die Arbeiten durch Zusammenfügen des einzelnen Baumaterials auf freiem Platze entstanden, so würde die Raumdisposition, der Grundriss und die Construction der Wände und Decken, selbst bei jedem Mangel decorativer Ausbildung, die Zeit der Ausführung erkennen lassen; ein römischer Bau würde sich unter diesen Umständen von einem solchen des 12. Jahrhunderts bedeutend unterscheiden. Aber hier wurde die Grundrissbildung durch die vorhandenen natürlichen



Hohlräume, welchen man, um die Arbeit des Aushöhlens zu verringern, folgte, beeinflusst, hier standen die Wände von Natur fest und die Decken trugen sich frei, es waren also keine Constructionsprobleme zu lösen, und wir sehen deshalb nicht charakteristisch gebildete, sondern einfache, prismatische Räume. Darin liegt der Grund, dass es schwer ist, die Entstehungszeit der Arbeit festzustellen. Trotzdem ist von verschiedener Seite versucht, aus der Art der Anlage Schlüsse auf die einstige Bedeutung und mithin auf das Alter der Grotte zu ziehen. Braun erklärt, dass man einer christlichen Kapelle eine andere Gestalt gegeben haben würde, so dass die Grotten nicht von Mönchen herkommen könnten.

Nun erkennen wir jedoch daraus, dass sich in jedem der Räume unberührte Felsstellen in Muschelform finden, dass hier einst von Natur gebildete Hohlräume vorhanden waren, welche bei der Anlage benutzt wurden. Sie finden sich in jedem der drei zusammenhängenden Räume, folglich gaben sie den Arbeitern die Richtung an, welche sie beim Ausmeisseln zu nehmen hatten, wenn sie Arbeit ersparen wollten. Solche Reste von Naturhöhlen zeigt jetzt noch Raum I (Taf. I, Fig. 2) an den Wänden und dem kuppelförmigen Theil der Decke, ferner Raum II an der senkrechten Nische des Beckens (Taf. I, Fig. 2 und 3, und Taf. IV, Fig. 5), an der Innenseite der Oeffnung C (Taf. IV, Fig. 1, 2, 3 und 4 bei x und y) und am unteren Theil der westlichen Wand (Taf. I, Fig. 1 und 2 bei  $\alpha$ ), schliesslich Raum III an der Westwand am Boden in der Nähe des Fensters (Taf. I, Fig. 3 bei  $\beta$ , und Taf. VIII, Fig. 3). Hieraus ist also ersichtlich, dass die Werkleute nicht nach einem vorher entworfenen Plane, sondern nur da ausmeisselten, wo sie Naturbildungen vorfanden, denn die Reste derselben sind noch am Anfange, in der Mitte und am Ende der ganzen Anlage zu erkennen.

Die Behauptung von Braun, dass eine christliche Kapelle eine andere Gestalt erhalten hätte, wäre nur dann richtig, wenn dieselbe unbeeinflusst von der Natur ausgeführt worden wäre, aber wie man sich der Mühe, Decorationen anzubringen, fast gänzlich überhob, so wurde auch die Arbeit des Aushöhlens

durch  
besch  
die so  
konnt  
leuch

F  
Raum  
Fig. 6  
stiege  
der V

vorha  
später

techn  
weise

Stufen  
Anfan  
wird;

Aend  
jedoc  
Grund

höhle  
sowo

vertik  
in der  
in Ra

die n  
sich

West  
Fig.

boden  
der M  
selber  
in de  
Baule  
tiefer  
diese  
Zum



durch Benutzung des Vorhandenen auf das geringste Maass beschränkt. Dass unter solchen Umständen der Bau nicht die sonst übliche Form einer christlichen Kapelle annehmen konnte, wenn auch Mönche die Verfertiger waren, ist einleuchtend.

Ferner hat Schierenberg die Stufenanlage zwischen Raum I und II (Taf. I, Fig. 2 und 3 bei  $\gamma$ , und Taf. IV, Fig. 6) durch die Ceremonieen beim Mithraskult erklärt. „Es stiegen die Eingeweihten auf 7 Stufen, welche den 7 Graden der Weihe entsprachen, zu den Göttern empor“. Aus den vorhandenen 3 Stufen sollten nach Ansicht dieses Autors später 7 gemacht werden. Dass diese Deutung aus rein technischen Gründen unmöglich ist, bedarf nicht des Nachweises, denn aus 3 unregelmässigen (durchaus nicht unfertigen) Stufen können nur dadurch 7 gemacht werden, dass entweder Anfangs- oder Endpunkt der ganzen Stiegenanlage verschoben wird; wer das wollte, machte sofort die 7 Stufen, da jene Aenderung bedeutend mehr Arbeit erfordert. Es lässt sich jedoch leicht zeigen, dass diese kleine Treppe, gleich wie die Grundrissform der Grotte, in Folge Benutzung der Naturhöhlen entstand. Letztere beeinflussten die Gestalt des Baues sowohl in horizontaler Richtung, im Grundrisse, als auch in vertikaler, im Profil. Es liegen nämlich jetzt die Fussböden in den drei Räumen verschieden hoch, in Raum I am höchsten, in Raum III am tiefsten, und in jedem derselben reichen die noch erkennbaren Reste der früheren Höhlen, welche sich jetzt als muschelförmige Wandnischen (z. B. an der Westwand im Raume III in der Nähe des Fensters, Taf. VIII, Fig. 3) präsentiren, genau bis auf den betreffenden Fussboden herab. Hieraus geht hervor, dass auch die Sohlen der Naturräume einst verschieden hoch lagen und dass dieselben für die anzunehmende Höhenlage des Grottenfussbodens in den verschiedenen Räumen massgebend wurden, weil die Bauleute aus Arbeitersparniss in jedem einzelnen Raum nicht tiefer ausmeisselten, als durch die Natur vorgebildet war. Auf diese Weise entstanden drei verschieden hohe Fussböden. Zum Ausgleichen solcher Niveaudifferenzen pflegt man Treppen



anzulegen, deshalb finden wir zwischen Raum I und II jene Stufen. Da auch zwischen Raum II und III eine Bodenverschiedenheit existirt, so musste auch hier ein Ausgleich stattfinden, und in der That ist eine Stufe vorhanden (Taf. I, Fig. 2 bei  $\delta$ ). Schierenberg hat sie in seiner Grundrisszeichnung allerdings nicht vermerkt, in der Zeichnung bei Massmann aber kann man sich von der Richtigkeit überzeugen.

Ebensowenig wie aus dem Grundrisse und dem Profil der ganzen Anlage ein sicherer Schluss auf den Ursprung derselben zu ziehen ist, können wir die spärlichen Kunstformen hierzu benutzen. Giefers und Massmann haben auf die dekorative Ausbildung, welche sich an einzelnen Stellen findet, ein zu grosses Gewicht gelegt. Giefers führte die Form der Gewölbe, sowie die Rundbogen der Oeffnungen und Nischen an. Ein Gewölbe ist aber, wie schon bemerkt, nicht vorhanden, denn da die Decke, der Fels, sich von Natur freitragt, war eine Gewölbekonstruktion nicht erforderlich, und eine blosser Nachahmung der Gewölbeform wäre eine Ausschmückung des Raumes gewesen, solcher Luxusarbeiten haben sich die Bauleute enthalten. Die Decke ist in Wirklichkeit horizontal, nur die Ecken sind aus Arbeitersparniss kurz abgerundet, nicht scharf rechtwinkelig hergestellt. Dieser Umstand hat Giefers irregeführt. Einige Oeffnungen zeigen allerdings die Bogenform, wenn auch in der einfachsten Ausführung. Dieselbe wurde aus ästhetischen Rücksichten gewählt, nicht aus konstruktiven, denn der darüberliegende Fels brauchte nicht gestützt zu werden. Aber diese Form kommt nicht ausschliesslich in der romanischen Periode vor, wie Giefers annimmt, wenn er dieselbe zum Beweise heranzieht. Die Römer haben den Rundbogen, und namentlich dekorativ zwischen den wirklich tragenden Säulen, sehr häufig angeordnet. Diese Form findet dann Anwendung in der romanischen Bauperiode, in der Gothik und Renaissance. Ebenso gewagt ist es, den geradlinigen Schluss der Oeffnung B als charakteristisches Merkmal einer bestimmten Zeit anzusehen. Giefers ist der Ansicht, dass diese Form nur auf

die  
Wer  
frage  
Rund  
blieb  
Schl  
sämr  
insof  
taler  
Oeff  
wird  
weit  
Ents  
dass  
dass  
die  
ange  
nich  
such  
Aus  
dara  
erke  
zeug  
dass  
Gra  
rech  
tale  
Zah  
wie  
  
dass  
der  
die  
die  
unn  
heic  
her



die der Gothik folgenden Periode, die Renaissance, weise. Wer die Römer für die Verfertiger hält, müsste dagegen fragen, welche Form sollten denn diese wählen, den Rundbogen nicht, die gerade Linie auch nicht, welche Form bliebe für sie noch übrig? Im Gegentheil, der horizontale Schluss der Oeffnungen und Räume ist, obwohl er auch in sämtlichen späteren Perioden Anwendung gefunden, doch insofern charakteristisch für den antiken Stil, als auf horizontaler Deckenbildung, dem oberen Abschluss der Räume und Oeffnungen, das Konstruktionsprincip desselben beruht. Man wird mithin zugeben, dass diese Formen, weil ihnen jede weitere Durchbildung mangelt, keinen Aufschluss über die Entstehungszeit geben. Schierenberg hat sogar bestritten, dass Stilformen überhaupt erkennbar wären, er wundert sich, dass Giefers von Rund- und Spitzbogenstil spreche, während die Oeffnungen nothdürftig und roh, nur für den Bedarf angelegt seien. Er geht aber zu weit, denn da es sich hier nicht um Kunstkritik, sondern um eine archäologische Untersuchung handelt, kommt es nicht darauf an, ob das zum Ausdruck Gelangte deutlich und schön ist, sondern nur darauf, was die Werkleute ausdrücken wollten, und das ist erkennbar. Wer sich durch den Augenschein nicht zu überzeugen vermag, wird aus einer genauen Messung ersehen, dass der Bogen in der Oeffnung C (Taf. IV, Fig. 2) und am Grabe Christi (Taf. VI, Fig. 2) ein Halbkreis ist. Der senkrechte Radius in ersterer Oeffnung beträgt 0,93, der horizontale 1,00, der andere Bogen hat die Maasse  $1,16/1,215$ . Diese Zahlen beweisen, dass die Bogen so exact hergestellt sind, wie an den alten Kirchen der Umgegend.

Die vorstehenden Betrachtungen führen zu dem Resultat, dass alle Argumente der verschiedenen Forscher, welche aus der konstruktiven oder formalen Behandlung des Baues für die eine oder andere Hypothese hergeleitet werden, nicht die geringste Beweiskraft besitzen. Fast scheint es demnach unmöglich, mit Sicherheit die Frage zu beantworten, ob die heidnischen Römer oder später christliche Arbeiter die Grotten hergestellt haben, aber aus der Complication der Skulptur-



werke und Oeffnungen und aus der Beschaffenheit der Oeffnungen lässt sich nachweisen, dass sämtliche Eingänge sowohl gleichzeitig mit der Grotte entstanden, als auch von christlichen Werkleuten angelegt sind; daraus ergibt sich dann zweifellos, dass die Römer nicht das Innere ausführen konnten.

**Oeffnung A** (Taf. II und Taf. IX).

Schierenberg erklärt diese Oeffnung für eine römische Arbeit, für den östlichen Eingang in den Mithrastempel. Giefers glaubt, dieselbe sei nicht zugleich mit der Grotte, sondern im 16. Jahrhundert entstanden. Eine richtige Datirung ist nur möglich, wenn die Bedeutung der nebenbefindlichen Figur sicher feststeht. Eine in allen Theilen richtige Erklärung ist aber weder durch Clostermeier, noch durch Massmann, Giefers, Schierenberg u. A. gegeben worden. Diese Gestalt bedeutet nun, wie in Cap. III, 3 nachgewiesen wird, Petrus mit Schlüssel und Spruchband. Daraufhin könnte man die Untersuchung nach dem Ursprung der Oeffnung dadurch vereinfachen, dass man die Zusammengehörigkeit der Figur und Oeffnung annimmt und auch letztere für christlich erklärt. Einen Zusammenhang beider hat auch Schierenberg, der den Eingang für eine Arbeit der Römer hält, angenommen und die Figur als Gott Mithras mit Schlüssel und Fackel zu deuten versucht. Während aber eine solche Erklärung der Gestalt nicht angänglich ist, bleibt noch die Möglichkeit, dass die beiden Arbeiten zu verschiedenen Zeiten entstanden sind (nimmt doch Giefers an, dass der Eingang im 16. Jahrhundert, also später, hergestellt sei); in diesem Falle könnte die Oeffnung wohl vorchristlich, auch römisch sein. Aber die genaue Untersuchung der Localität ergibt, dass die Oeffnung nicht schon vor der anderen Arbeit vorhanden gewesen sein kann. An der Ostwand ist ein Felsblock losgesprengt worden, um eine senkrechte Fläche zu erhalten, denn der hoch überhängende Stein ist an seiner Unterfläche bearbeitet. Der losgesprengte Fels reichte von oben schräg herab nach den noch jetzt unbearbeiteten Stellen



der Wand am Erdboden, z. B. dem Saum des Petrusgewandes. Die senkrechte Wand wurde dann geebnet. Nehmen wir nun an, dass Römer die Oeffnung herstellten, die Wand also auch ebneten, so müssten wir andererseits auch glauben, sie hätten diejenige Stelle, welche jetzt die Petrusfigur einnimmt, unbearbeitet und weit vortretend stehen gelassen, denn die Figur tritt zu  $\frac{2}{3}$  Mannesstärke aus der ebenen Felsfläche hervor; zu einer späteren, weil christlichen, Ausarbeitung durfte der Stein nicht an dieser Stelle fortgemeißelt werden. Da diese Annahme keine Berücksichtigung verdient, bleibt nur diejenige übrig, dass Eingang und Figur gleichzeitig oder ersterer später entstanden sei, in beiden Fällen ist der Eingang aus christlicher Zeit. Die letztere Annahme, dass die Oeffnung jünger sei als die anderen Arbeiten, vertrat Giefers, indem er glaubte, dass sie zur Zeit der Befestigungsarbeiten durch den Grafen zur Lippe angelegt sei. Als Grund führt er die viereckige Form derselben an, welche im 16. Jahrhundert gebräuchlich gewesen sei, es hätte nichts im Wege gestanden, die Form der anderen Oeffnungen, den Rundbogen, zu wählen, wenn diese mit jenen zugleich hergestellt worden wäre. Diese Ansicht ist jedoch nicht richtig. Erstens ist die Oeffnung nicht vollständig geradlinig geschlossen, sondern zeigt an der äusseren Hälfte einen Segmentbogen (kleinen Kreistheil), ferner ist, wie oben erwähnt, die nackte Form, die Begrenzungslinie, sei es ein Kreistheil oder eine gerade Linie, kein sicheres Zeichen, wenn die Schlussfläche nicht durch Profilierung, Ornamente oder auf andere Weise weiter ausgebildet ist; schliesslich haben die Römer die „viereckige“ Form in der Baukunst vorwiegend angewandt, und Schierenberg hätte diesen Umstand sogar für seine Hypothese ausnutzen können. Giefers glaubte, dass die ganz unsymmetrische Anordnung der Petrusfigur, welche an der äussersten Grenze des bearbeiteten Theiles der Wand zur linken steht, während der andere Theil, obwohl sauber geebnet, keinerlei Darstellungen aufweist, irgendwie begründet werden müsse, daher vermuthet er, dass durch die spätere Anlage des Einganges eine Paulusfigur zerstört sei; er glaubt es aus dem Kupferstiche



aus dem 17. Jahrhundert, welcher die Externsteine mit den Befestigungsarbeiten zeigt (Taf. X, Fig. 1), schliessen zu dürfen und beruft sich auf Klostermeier. Letzterer war der Ansicht, dass auf dem Stiche die Petrusfigur, ferner in einer Nische eine weibliche und in den beiden Eingängen an der Nordseite männliche Statuen erkennbar wären. Auf dem betreffenden Kupferstich ist aber Petrus nicht sichtbar und die Gestalten, von denen die weibliche nicht in einer Nische, sondern in dem freien Raume zwischen dem achteckigen Thurme und dem Felsen steht, scheinen nur Staffage-Figuren zu sein, denn diejenige, welche in der Rundbogen-Oeffnung steht, trägt Kniestrümpfe oder hohe Stiefeln. Ein Irrthum betreffs des Stiches kann nicht obwalten, da nur zwei Abbildungen von den Externsteinen aus so früher Zeit existiren: der Kupferstich, welcher in nur einem Exemplar in der Bibliothek zu Detmold vorhanden ist, und die Zeichnung in Fürstenberg's Monumenta Paderbornensia. Grosses Gewicht dürfen wir auf die Treue des erstgenannten Bildes nicht legen, denn die Felsen zur linken Hand sind ganz verzeichnet, die Rundbogen-Oeffnung ist in die Höhe gerückt, um über den Mauern noch sichtbar zu werden, die Vogelgestalt über Oeffnung B erscheint als Kreuz, der unterste Theil des grossen Reliefs ist ganz weiss gelassen (vergessen?) u. s. f. Die andere Zeichnung ist kleiner und perspektivisch richtiger, daher verdecken die Befestigungen die Arbeiten am Felsen zum grössten Theil und über letztern erhalten wir fast gar keine Auskunft. Wenn wir aber die östliche Felswand betrachten, so erkennen wir, dass eine Paulusfigur, wie Giefers glaubte, nicht an Stelle der jetzigen Oeffnung gestanden haben kann. Die Oeffnung stösst mit ihrer Kante beinahe an den ausgestreckten Arm des Petrusbildes, die beiden Statuen hätten demnach einander fast berührt, während bis zur Ecke des Felsens sehr viel unbenutzter Platz vorhanden ist. Ferner hätte dieses Paulusbild ca.  $\frac{1}{2}$  Meter höher gestanden als das Pendant, denn der jetzige Eingang, also die Stelle, wo einst ein Paulusbild gestanden haben soll, beginnt erst über den vor ihm liegenden platten Steinen, welche als Trittstufen benutzt werden,

während  
jene S  
unsym  
Es erg  
Grotte  
Felsen  
Grotte  
ohne A  
nun d  
die er  
angele  
broche  
oberflä  
Der a  
nachg  
Loch  
zum F  
Auch  
würde  
bis au  
werde  
diese  
der g  
dem  
schwä  
nicht  
ist hi  
licher

G  
Erklä  
Oeffn  
wend  
dem  
führe  
diens



während Petrus unmittelbar bis zum Erdboden herabreich, da jene Steine sich nicht bis hierher erstrecken: für ein derartiges unsymmetrisches Arrangement lag kein zwingender Grund vor. Es ergibt sich nun positiv aus der gleichen Höhenlage des Grottenfussbodens und jener Trittstufen, welche mit dem Felsen zusammenhängen, dass die Oeffnung zugleich mit der Grotte gearbeitet wurde. Der Boden der Grotte setzt sich ohne Absatz durch den Eingang bis in's Aeussere fort. Wäre nun die Oeffnung aus späterer Zeit, so müsste man annehmen, die ersten Arbeiter hätten den Fussboden der Grotte so hoch angelegt, dass, als später die abschliessende Wand durchbrochen wurde, dieser Boden mit der vorliegenden Stufenoberfläche durch die Oeffnung hindurch genau übereinstimmte. Der aussen vorliegende platte Trittstein kann nicht später nachgearbeitet sein, da sich in ihm ein kleines viereckiges Loch findet, welches den Fusspunkt für einen Holzstiel des zum Bearbeiten der Wand hier aufgestellten Gerüstes bildete. Auch der Boden der Grotte ist nicht nachgearbeitet, das würde an der kleinen trichterförmigen Oeffnung a, welche bis auf den Fussboden herabreich, zu erkennen sein. Wir werden ferner mit Sicherheit annehmen können, dass man diese kleine Oeffnung a, welche ohne Zweifel zugleich mit der ganzen Grotte entstand, nicht an der Nordwand unter dem grossen Bilde, das sie verunziert, sondern an der viel schwächeren Ostwand herausgeführt hätte, im Falle letztere nicht schon für die Thür A bestimmt gewesen wäre. Es ist hiermit erwiesen, dass die Oeffnung A nicht nur in christlicher Zeit, sondern auch gleichzeitig mit der Grotte angelegt ist.

**Oeffnung a** (Taf. II, Fig. 3 u. 4, und Taf. III, Fig. 5).

Giefers acceptirte die von Clostermeier vorgeschlagene Erklärung des Raumes I als Grab Christi; daher lässt er die Oeffnung A, weil sie in dieser Erklärung nicht recht zu verwenden ist, später entstanden sein und glaubt Oeffnung a zu dem Zwecke angelegt, dem Raume I Licht und Luft zuzuführen. Schierenberg brachte letztere mit dem Mithrasdienste in Verbindung, indem er die Vermuthung aussprach,



es sei während der Ceremonien durch diese Oeffnung ein Räuchergefäss an einer Stange durchgesteckt worden.

Wenn nun, wie oben gezeigt, Oeffnung A schon vorhanden war, so war für Luft und Licht hinreichend gesorgt. Ich halte gerade die Erklärung für richtig, welche Giefers als falsch bezeichnet: die kleine Oeffnung hat zum Abfluss gedient, denn die Spur abgeflossener Flüssigkeit ist in der That an der senkrechten Aussenwand erkennbar, wenn auch bedeutend geringer als bei der später zu erwähnenden Oeffnung D. Es sprechen jedoch noch wichtigere Gründe dafür. Der Boden des Raumes I fällt nach der Oeffnung a zu, Giefers bezeichnet es durch „vorn niedriger als hinten“; wozu nun ein Gefälle in einem Raume, wenn nicht Abfluss geschaffen werden sollte? Selbst wenn die Naturhöhle ein solches zeigte, hätte man den Boden, wie in den beiden anderen Räumen, horizontal hergestellt, im Falle nicht ein besonderer Grund vorhanden gewesen wäre. Ein solcher war nun wirklich vorhanden. Der Raum I zeigt an den Wänden und an dem kuppelförmigen Theil der Decken, es sind dies die vom Meissel unberührten Stellen der Naturhöhle (Taf. I, Fig. 2, Raum I), selbst im Sommer durchsickernde Feuchtigkeit und weisse Schwammbildung, während der ungünstigen Jahreszeit ist die Menge des fließenden Wassers nicht unbedeutend. Dieses Wasser führte das Gefälle des Bodens durch die Oeffnung a in's Freie.

Gegen die Erklärung von Schierenberg, der die Oeffnung auf die Römer zurückführt, spricht schon der Umstand, dass der obere Bogen derselben an der Nordwand in die Unterkante des Schwanzes der Schlange, welche sich auf dem unteren Theile des grossen Reliefs befindet, einschneidet, denn hiernach ist die Oeffnung wohl erst nach Herstellung des christlichen Bildes, der Kreuzabnahme, durchgebrochen. Auf den bisher veröffentlichten Abbildungen ist dieser obere Theil der Oeffnung einige Centimeter tiefer als in Wirklichkeit gezeichnet. Das mag eine Verbesserung des Originals sein, eine treue Wiedergabe desselben ist es nicht (vgl. Taf. VIII, Fig. 4, und Taf. X, Fig. 2).



**Oeffnung B** (Tafel III).

Nachdem Giefers diese Oeffnung für eine spätere, ebenfalls vom Grafen zur Lippe herrührende Arbeit aus dem 16. Jahrhundert erklärt hat, ist man dieser Ansicht ohne nähere Prüfung beigetreten. Der genannte Autor hat als Grund die obere Begrenzung, die gerade Linie, angeführt. Wie oben bemerkt, bietet die Form in dieser einfachen Behandlung nicht den geringsten Anhalt zu derartigen Schlüssen, da sie sowohl in der heidnischen, wie in der gesammten christlichen Baukunst auftritt. Als zweiten Grund macht Giefers namhaft, dass die Inschrift im Inneren der Grotte, welche im Jahre 1115 eingemeisselt ist, durch die später erfolgte Anlage der Thür zum Theil zerstört sei. Das ist ebenfalls ein Irrthum. Die Inschrift ist, wie im Cap. II erwiesen wird, nie länger gewesen, also hat man durch die Herstellung der Thür die Inschrift in keiner Weise berührt. Zeigt das Vorstehende die Unrichtigkeit der von Giefers geltend gemachten Gründe, so ergiebt Nachstehendes den positiven Beweis dafür, dass die Oeffnung B zugleich mit der Grotte entstanden ist. Sowohl das Aeussere wie das Innere bieten dafür Gründe. Schon der Umstand, dass die in dem Thürgewände befindliche Schwelle um 0,08 Meter ausgetreten ist, spricht für ein hohes Alter der Oeffnung. Aussen an der Felswand sehen wir, diesen Eingang gleichsam umrahmend, drei Gegenstände, welche im Mittelalter geschaffen wurden: über der Thür die Taube (vgl. Cap. III), der Idee nach mit der nebenbefindlichen Kreuzabnahme (Taf. VII) zusammenhängend, an der östlichen Thürkante eine halbkugelförmige Vertiefung, ein Weihwasserbecken — von Giefers ist dasselbe allerdings übergangen — und neben der westlichen Thürkante ein Steinmetzzeichen. Es wäre ein wunderbarer Zufall, wenn diese drei Gegenstände in der romanischen Zeit so angeordnet worden wären, dass später im 17. Jahrhundert eine Thür genau in die Fläche zwischen ihnen hineingesetzt werden konnte. Die Taube befindet sich in der senkrechten Axe über der Oeffnung, sollten nun die Bauleute im 17. Jahrhundert, welche doch nur fortifikatorische Zwecke hier verfolgten, diesem Bilde



soviel Pietät erwiesen haben, dass sie die Oeffnung genau unter ihm anordneten? Weihwasserbecken ferner finden sich stets am Eingange katholischer Kirchen und Kapellen. Jeden Zweifel über die Entstehungszeit der Thür beseitigt das Aussehen des Innern. Dieser Eingang hat, wie üblich, unten in seiner Gewandung eine Schwelle; da dieselbe so hoch liegt, dass man nicht bequem auf den Fussboden gelangen kann, so wurde eine zweite, in das Innere reichende Schwelle angeordnet (Taf. III, Fig. 2, 3 und 4). Etwas derartiges scheint auch dem Zeichner des Grundrisses in Massmann's Schrift vorgeschwebt zu haben; denn in der Oeffnung B sehen wir mehrere Stufen eingezeichnet, falsch ist jedoch, dass diese Stufen in der Oeffnung eingezeichnet sind, während in Wirklichkeit daselbst sich nur eine findet, eine andere in der Grotte und eine dritte vor der Oeffnung liegt. Die Zeichnung bei Giefers, welche mit der vorgenannten eine auffallende Familien-Verwandtschaft verräth, zeigt dieselben Fehler. Das blosse Vorhandensein einer Schwelle im Innern, welche bei Anlage des Fussbodens entstand, beweist schon, dass eine Thür dazu gehört. Auf die Trittstufen vor der Thür, welche aus dem gewachsenen Felsen gearbeitet sind, wird man kein grosses Gewicht legen, denn diese könnten auch lange nach Fertigstellung der Grotte hergerichtet sein. Die Schwelle im Innern jedoch entstand mit letzterer zugleich, denn sie ist zugleich mit dem Fussboden und zwar durch geringeres Abarbeiten des Gesteins hergestellt. Dieselbe ist aber auch gleichzeitig mit der Thür gefertigt, weil sie sich in die kleine Thürnische, den sogenannten Anschlag an der Westkante, bis an die Schwelle in der Laibung der Thür heran, einschiebt. Da also die innere Stufe gleichzeitig mit der Grotte, dem Fussboden und auch gleichzeitig mit der Thür gearbeitet ist, so gilt dieses auch von der Oeffnung und der Grotte. Die Schwelle im Innern ist nicht aufgelegt, sondern hängt mit dem Fussboden zusammen; dass dieses richtig ist, muss auch Derjenige zugeben, welcher sich durch persönliche Untersuchung nicht überzeugen kann: erstens läge eine bewegliche Schwelle nicht mehr an demselben

Platze  
mit de  
Holzve  
festlieg

Ue  
Entstel  
und di  
wird n  
durch  
verlieh  
Steinm  
giltigen  
und p  
zeicher  
Bezieh  
Zweife  
einger  
oder i

Da  
die Be  
dieser  
eine r  
hunde  
stande

Bi  
nomm  
hunde  
bedür  
dass  
weisen  
auch  
Rund  
der U  
Boder  
Natur  
und



Platze und zweitens befindet sich in ihr ein viereckiges Loch, mit dem an der Decke correspondirend, für eine senkrechte Holzverriegelung; zu diesem Zwecke musste die Schwelle festliegen.

Ueber die christliche Aera hinaus dürfen wir jedoch die Entstehung der Oeffnung nicht setzen. Das Weihwasserbecken und die Taube könnten uns schon davon überzeugen, doch wird man zugeben müssen, dass mitunter heidnischen Werken durch Anbringung christlicher Bilder die christliche Weihe verliehen wurde. Dagegen liefert uns das schon erwähnte Steinmetzzeichen an der westlichen Thürkante den vollgiltigen Beweis hierfür. Dasselbe ist bisher nicht bekannt und publicirt; dass es wirklich ein christliches Steinmetzzeichen ist, wird in Cap. II, 2 gezeigt. Auch die specielle Beziehung desselben zu der Oeffnung B steht ausser allem Zweifel, denn es findet sich ganz in der Nähe der Thürkante eingemeisselt, wie auch anderwärts Steinmetzen stets neben oder in dem Gewände einer Oeffnung ihr Zeichen anbrachten.

Das Resultat ist also hier das gleiche wie bei Oeffnung A, die Behauptungen der Forscher, welche sich mit dem Alter dieser Oeffnung beschäftigt haben, sind falsch. Es ist weder eine römische Arbeit, noch eine solche aus dem 17. Jahrhundert, sondern eine mit dem ganzen Bau gleichzeitig entstandene.

#### Oeffnung C (Tafel IV).

Bisher haben alle Forscher, und hier mit Recht, angenommen, dass diese Oeffnung von den Mönchen im 12. Jahrhundert angelegt sei. Die Beweise, welche angeführt werden, bedürfen jedoch einiger Correctur. Massmann behauptet, dass die beiden Innenkanten der Oeffnung zwei Säulen aufweisen, wie sie die romanische Kunst mit Vorliebe anwandte, auch seine Grundrisszeichnung enthält sie. Diese Säulen oder Rundstäbe sind aber nicht vorhanden, es beweist dieses schon der Umstand, dass die Kanten der Thür nicht bis auf den Boden in gerader Linie herabreichen, sondern unten von Natur aus unterhöhlt sind (Taf. IV, Fig. 2). Diese Stellen und nach aussen zu die Partien bei x und y zeigen den



vom Meissel unberührten Fels, woraus hervorgeht, dass hier eine von der Natur gebildete Oeffnung in's Freie ging, durch welche wohl die Naturhöhlen von aussen wahrgenommen wurden. Die Täuschung ist dadurch hervorgerufen, dass die eine Ecke eine schwache aber unregelmässige Einkerbung zeigt und dass sich in der Kapelle auf der Felsspitze an einer Nische in der That zwei deutliche, die romanische Bauperiode kennzeichnende Wandsäulchen finden. Aber auch ohne diese romanische Bildung bleibt kein Zweifel an der Entstehung der Oeffnung in christlicher und speciell mittelalterlicher Zeit. Der Rundbogen derselben hat keine konstruktive Bedeutung, sondern dient derselben nur zur Zierde; deshalb hat man auch aussen den Felsen vor und über dem Bogen abgeschrägt, damit sich letzterer in seiner vollen Wirkung präsentire. Nun ist der Bogen zwar exakt und sauber hergestellt, aber ohne jede weitere Durchbildung. Wenn nun Römer, die in ihrer Heimath und auch auf fremdem Boden mustergiltige Dekorationen an allen ihren Bauten ausführten, eine Oeffnung verzieren wollten, so hätten sie sich sicher nicht mit einem nackten Halbkreise begnügt, sondern denselben wie anderwärts profilirt und im Gewände ein deutlich ausgeprägtes Kämpferkapitäl angeordnet. Bei den westfälischen Bauten der Mönche des 12. Jahrhunderts ist solche Einfachheit, wie z. B. die Klosterkirche zu Abdinghof in Paderborn, in deren Besitz die Steine waren, bezeugt, häufig anzutreffen. Eine schwache Andeutung eines Kapitäls findet sich in dem Gewände zwar vor, es ist aber so roh, dass der Typus desselben nur bei eingehender Untersuchung erkannt werden kann (vgl. Taf. IV, Fig. 1, 2 und 3). Es ist eine Platte und darunter eine Schräge (Schmiege) beabsichtigt, das sind die Bestandtheile des einfachen romanischen Pfeilerkapitäls.

Wenn auch bisher Niemand den christlichen Ursprung dieser Oeffnung bezweifelt hat, so erschien es doch nothwendig, positive Beweise hierfür beizubringen, um die zu Anfang aufgestellte Behauptung, dass sämmtliche Eingänge christliche Arbeiten wären, unabhängig von den Ansichten

Andere  
Falle  
so wa  
jenen a  
nicht r  
wohne  
Schie  
diesen  
der O  
ist zu  
breite  
sehr a  
keine  
in Ver  
boden  
ständli

Di  
ein Fe  
und  
Schie  
gende  
den F  
begon  
Germ  
Das s  
Erster  
boden  
sich b  
auch  
welch  
„glasc  
erwäh  
Zweit  
annel  
einen  
sehen



Anderer zu erweisen, denn wenn die letzteren in diesem Falle auch mit vorliegender Untersuchung übereinstimmen, so war ein Irrthum nicht ausgeschlossen, zumal die von jenen angeführten Gründe nicht correct sind. So ist es auch nicht richtig, diese Oeffnung für ein Fenster des einst hier wohnenden Mönches zu erklären, wie es Massmann und Schierenberg gethan. Die Annahme, welche man für diesen Fall machen müsste, dass nämlich der untere Theil der Oeffnung durch Holz- oder Fachwerk geschlossen war, ist zu gezwungen. Ausserdem zeigt der in ganzer Thürbreite sich befindende, etwas hohe Sockel zwei schmale, aber sehr ausgetretene und abgeschliffene Stufen, welche sicher keine spätere Zuthat sind. Was Giefers von diesen Stufen in Verbindung mit dem event. einst höher reichenden Erdboden sagen will, ist aus der betreffenden Stelle nicht verständlich.

**Oeffnung D** (Tafel V, Fig. 1, 2, 3 und 4).

Diese Oeffnung bildet jetzt zwar keinen Eingang, sondern ein Fenster, da sie innen nicht bis zum Boden herabreicht und aussen vom Vorterrain nicht zugänglich ist, aber Schierenberg hat behauptet, dass sie, wie auch die folgende Oeffnung E, einst zugänglich war und dass sie von den Römern als nördlicher Eingang in den Mithrastempel begonnen, aber nicht fertig gestellt sei, weil letztere von den Germanen in der Varusschlacht von hier vertrieben wurden. Das sind jedoch vage, durch nichts begründete Behauptungen. Erstens ist die Oeffnung mit Absicht nicht bis zum Fussboden geführt worden, denn dieser untere Steinsockel findet sich bei jedem Fenster und wird mit „Brüstung“ bezeichnet, auch zeigt die Laibungsfläche des Bogens kleine Löcher, welche von dem Eisenwerk herrühren, denn hier hat das „glaseuenstere“ gesessen, dessen die Urkunde vom Jahre 1469 erwähnt, nicht in der Oeffnung C, wie Schierenberg glaubt. Zweitens hat die Terrainveränderung, welche dieser Autor annehmen muss, um es erklärlich zu machen, dass man hier einen Eingang anlegen wollte, nicht stattgefunden. Wir sehen jetzt den Erdboden einige Meter östlich der Oeffnung



zu fallen beginnen, so dass derselbe an der Oeffnung selbst etwa 2 Meter tiefer liegt als der Fussboden in der Grotte, mithin ein Zutritt zu der letzteren, auch wenn die Oeffnung bis zum inneren Fussboden herabgeführt würde, nicht möglich ist. Daher hat Schierenberg behauptet, der äussere Fussboden habe sich früher in gleicher Höhe wie an den vor genannten Oeffnungen nach Westen zu fortgesetzt, so dass Oeffnung D und E zur Zeit der römischen Herrschaft direct zugänglich waren; der Bach, welcher den Fuss des Felsens bespült, habe im Laufe der Zeit das Erdreich fortgerissen und die jetzt vorhandene steile Böschung verursacht. Es sei, so berichtet derselbe, ihm und seinen Altersgenossen wohl erinnerlich, dass sie in die Oeffnung D von der Erde aus direct hineingestiegen wären. Doch hierin täuschen sich Schierenberg und seine Altersgenossen. Sowohl die Zeichnung bei Fürstenberg (*Monumenta Paderbornensia*) als auch der Stich in der Bibliothek zu Detmold aus dem 17. Jahrhundert zeigen beide übereinstimmend die Localität genau in demselben Zustande, in dem wir sie heute erblicken. Die letztgenannte Abbildung (vgl. Taf. X, Fig. 1) lässt erkennen, dass sowohl Oeffnung D als auch E ohne Leitern nicht zu erreichen waren.

Aber auch schon im 12. Jahrhundert ist Oeffnung D ebensoweit vom Terrain entfernt gewesen wie heute, das geht aus einer von den Mönchen stammenden Einrichtung hervor. Im Innern des Raumes III fand ich bei Untersuchung der Grotte am Fussboden in der Nähe des Fensters eine bisher unbekannte, halbkugelförmige Vertiefung; von derselben geht durch die nördliche Felsenwand eine Röhre nach aussen, hier als ein kleines Loch sichtbar — das Ganze bildete den Küchenausguss des Mönches, der hier sein Logis genommen hatte. An der äusseren Felsenfläche erkennen wir, dass sehr viel Wasser hindurchgeflossen sein muss, denn von diesem Loche abwärts ist der Stein durch herabfliessendes Wasser so glatt geschliffen, dass nicht das kleinste Moospflänzchen Wurzel zu fassen vermocht hat, während der Fels dicht daneben mit einer Moosschicht überzogen ist (vgl. Taf. V, Fig. 1).

Diese  
die at  
erkan  
da nu  
konnt  
sein,  
gewo  
äusse  
sich  
zu kö  
Geste  
Erdb  
inner  
sich  
wie  
anzun  
Gege  
Local  
zugeh

D  
auf c  
wie S  
gerei  
von  
Denn  
Vorte  
als b  
Zeit

S  
jetzt  
Werl  
übrig  
als I  
dann



Diese Partie des Steines ist gewiss vielen Besuchern durch die abweichende Farbe aufgefallen, ohne dass sie die Ursache erkannten. Die Leitung muss lange Zeit functionirt haben, da nur eine grosse Wassermenge den Stein derartig glätten konnte, daher kann sie auch nur von den Mönchen angelegt sein, denn ausser diesen hat hier Niemand längere Zeit gewohnt. Wenn nun Wasser seine abschleifende Kraft äussern soll, so darf ihm nicht Gelegenheit geboten sein, sich nach dem Austritte sogleich in das Erdreich einziehen zu können, sondern es muss frei und unbehindert längs dem Gestein herabfliessen. Das konnte es jedoch nicht, wenn der Erdboden dasselbe bis an die Röhre, also bis zur Höhe des inneren Fussbodens deckte, an sie ganz herantrat. Also muss sich das Terrain schon im 12. Jahrhundert im selben Zustande wie heute befunden haben, und es liegt kein Grund vor, anzunehmen, dass derselbe zur Zeit, als die Römer in diesen Gegenden sich aufhielten, ein anderer war, bei dem jetzigen Localitätsverhältnisse aber — und das hat auch Schierenberg zugeben müssen — kann man keinen Eingang anbringen.

**Oeffnung E und Raum IV** (Taf. V, Fig. 1, 5, 6 und 7).

Dasselbe, was von der vorigen Oeffnung gilt, findet auch auf diese Anwendung. Der Boden vor ihr kann früher nicht, wie Schierenberg ebenfalls behauptet hat, so hoch heraufgereicht haben, dass ein directer Zugang möglich war und von den Römern als zweiter Nordeingang angelegt sein. Denn die horizontale Entfernung dieser Oeffnung von dem Vorterrain ist in Folge des abschüssigen Bodens noch grösser als bei der vorerwähnten Oeffnung D; dieselbe beträgt zur Zeit 9 Meter.

Somit ist als Resultat zu verzeichnen, dass sämtliche jetzt als Eingänge benutzbare Oeffnungen von christlichen Werkleuten herrühren und dass die beiden andern, die sich übrigens in keiner Weise von jenen unterscheiden, niemals als Eingänge gedient haben können. Hieraus ergibt sich dann die Antwort der zur Lösung gestellten Frage, ob die



Grotten von heidnischen Arbeitern, den Römern, oder von christlichen hergestellt sind, dass es entschieden eine christliche Arbeit ist, weil die Eingänge erst in christlicher Zeit entstanden und ohne solche das Innere früher nicht hergestellt werden konnte. Es sei noch zum Schlusse bemerkt, dass bei eingehendster Untersuchung aller Meisselarbeiten nicht das Geringste gefunden wurde, welches im entferntesten das Gepräge römischer Herkunft trüge. Es hat dieses zwar schon Giefers erwähnt, derselbe hat aber manches andere behauptet, was sich nicht als richtig erwiesen hat.

Da sich in sämtlichen bisherigen Abhandlungen über diesen Gegenstand Irrthümer finden, so dürfte vorstehende sehr detaillirte Untersuchung auch den Lesern nicht überflüssig scheinen, welche schon früher die Ueberzeugung hatten, dass die Ansicht der Forscher, welche alle Arbeiten an den Steinen für christliche erklären, die allein richtige ist. Auch das Eingehen auf die mitunter etwas kühnen Ausführungen von Schierenberg waren nothwendig, denn dieselben haben, auf umfangreichen Sprach- und Literaturstudien basirend, selbst bei Forschern Anklang gefunden, welche die Externsteine aus eigener Anschauung kennen, was sich daraus erklärt, dass jene Ausführungen, in denen diese Gegend als Schauplatz und die hier stattgefundenen Kämpfe gegen die Römer als historischer Hintergrund für die Sagen der Edda und des Nibelungenliedes erklärt werden, die patriotischen Gefühle vieler Leser sehr sympathisch berühren. Es liegt aber ausser der Grenze dieser Abhandlung, zu untersuchen, bis zu welchem Grade die Hypothesen Schierenberg's auf dem idealen Gebiet der Sprach- und Sagenforschung zutreffend sind, es genügt hier festzustellen, dass auf dem realen Gebiete, soweit namentlich die in Stein ausgeführten Arbeiten in Betracht kommen, eine Stütze für jene Hypothesen nicht zu finden ist.

Auf Grund des obigen Resultates, dass die Grotten christlichen Ursprunges sind, gelangt man zu dem Schlusse, dass sie kirchlichen Zwecken gedient haben. Das bezeugen die Skulpturen, die Kreuzabnahme, das Reliefbild des Apostels

Petrus  
Dagegen  
Räume  
punkte  
zu erw  
Umsta  
gestell  
17. Jah  
meier  
gehalte  
werden  
Grabes  
an de  
gemeis  
dienst  
Eingar  
wie a  
nische  
Anlage  
schreib  
gespro  
dessel  
eine S  
Zweck  
giebt  
dann a  
den a  
Urkun  
reclus  
streng  
lebten  
solche  
Grab  
U  
steller  
sichtig  
lung



Petrus und die Taube, das Symbol des heiligen Geistes. Dagegen ist es schwer, die Bedeutung der verschiedenen Räume zu erkennen, da sich zur Bestimmung keinerlei Anhaltspunkte finden. Bezüglich der ganzen Anlage ist als auffallend zu erwähnen, dass drei Eingänge vorhanden sind, aber dieser Umstand berechtigt noch nicht zu der von Giefers aufgestellten Behauptung, dass deshalb einige derselben erst im 17. Jahrhundert angelegt seien. Raum I wird von Clostermeier und Giefers für die Nachbildung des Grabes Christi gehalten. Wenn nun hiergegen Bedenken geltend gemacht werden können, namentlich das Vorhandensein eines zweiten Grabes am Bache, so spricht dafür der Umstand, dass an der Nordwand dieses Raumes die Kreuzabnahme ausgemeißelt ist. Raum II wurde ohne Zweifel zum Gottesdienst benutzt, das besagt wohl das Weihwasserbecken neben Eingang B. Raum III bildete die Wohnung des Eremiten, wie aus der beschriebenen Röhrenleitung und den Wandnischen hervorgeht. Am schwierigsten ist der von diesen Anlagen getrennte Raum IV zu erklären. Abbildung und Beschreibung desselben sind bisher nicht publicirt, und die ausgesprochenen Vermuthungen über die einstige Bestimmung desselben sind ohne Werth. Giefers glaubte, es habe hier eine Statue gestanden. Jedoch hat der Raum die für diesen Zweck ganz unbrauchbare Tiefe von 1,4 Metern, einer Statue giebt man zum Hintergrund eine halbkreisförmige Nische, dann aber hätte man nicht eine Statue, sondern auch hier wie bei den anderen Darstellungen ein Flachrelief gewählt. Da die Urkunde vom Jahre 1366 berichtet, dass die Kapelle ein reclusorium war, ein Ort, in dem die Bewohner in allerstrengster Zurückgezogenheit, ohne ihn jemals zu verlassen, lebten, so kann der Raum benutzt worden sein, um ein solches Leben, den Blick auf das gerade darunter liegende Grab Christi gerichtet, zu führen.

Um nun die Entstehungszeit der Grotten präciser festzustellen, wird man die Skulpturen und die Inschrift berücksichtigen müssen, daher soll der Versuch erst nach Behandlung dieser gemacht werden.



## 2. Das Grab Christi.

(Tafel I, Fig. 1 und 2, Tafel VI, Fig. 2).

Unten am Bache, wo der Erdboden vor dem Felsen steil abfällt, ist eine halbkreisförmige Nische, auf einem Sockel stehend, und in letzterem die Form des menschlichen Körpers vertieft ausgemeißelt. Die Erklärung von Giefers, dass sich hier hinein die Gläubigen zum Zeichen der Verehrung Christi, namentlich als Ersatz einer Pilgerfahrt, legten, dürfte die einzig richtige sein. Die drei Löcher an der hinteren Wand dienen der Hand beim Niederlegen und Erheben als Stützpunkt. Aus welchem Grunde Schierenberg diese Erklärung bezweifelt, ist nicht recht ersichtlich. Seine Bemerkung, er habe in Aegypten ähnliche Grabeshöhlen gesehen und das Grab an den Externsteinen gleiche einem Mumienkasten, kann, wenn dadurch ausgedrückt werden soll, dass auch in diesem Grabe einst eine Person bestattet gewesen sein könne, die Richtigkeit der obigen Erklärung nicht beeinträchtigen. Steinsärge — allerdings als bewegliche Gegenstände —, welche genau die menschliche Figur im Innern zeigen, findet man sogar in Deutschland (vgl. Otte, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters), aber in dem Grabe an den Externsteinen ist nie eine Person bestattet worden, denn die darüber befindliche Rundbogennische, welche nur angelegt ist, um gesehen zu werden, hätte im anderen Falle keinen Zweck gehabt, da sie durch irgend welchen Verschluss dem Auge entzogen worden wäre. Es fehlt ferner jedes Anzeichen, dass eine Verschlussplatte angebracht gewesen sei (Befestigungslöcher), was selbst für den Fall, dass Erdreich das Ganze deckte, nothwendig war. Durch den Erdboden ist das Grab nie vollständig eingehüllt gewesen, da sich das Terrain, wie oben nachgewiesen, seit dem 12. Jahrhundert in keiner Weise geändert hat. Wir wissen aber, dass im Mittelalter in zahlreichen Kirchen Nachbildungen des heiligen Grabes aufbewahrt wurden.



### 3. Die obere Kapelle.

(Tafel VI, Fig. 1).

An jenen Felsen, in welchem die eben beschriebenen Grotten sich befinden, schliesst sich nach Osten zu ein zweiter an, welcher auf seiner Spitze eine Kapelle trägt. Diese Kapelle ist mehr als die unteren Arbeiten durch Witterungseinflüsse und rohe Besucher zerstört worden. Eine eingehende Beschreibung, welche nur geringer Verbesserung bedarf, findet sich bei Massmann und Giefers.

Die Kapelle wird durch drei, zum Theil sehr starke Felswände gebildet, die vierte, die Ostwand, ist vielleicht früher auch vorhanden gewesen. Die Decke wurde zur Zeit, als man den Raum benutzte, durch Balkenwerk hergestellt, was sich aus den Löchern in den Wänden ergibt. In der Nordwand steht ein Altar, aus dem gewachsenen Fels gemeisselt, und von einer Halbkreis-Nische umgeben. Die Westwand hat ein Rundbogenfenster und in der Südwand ist eine Nische von 75 Centimeter Breite angebracht. Dieselbe kann wegen der geringen Dimension nur zum Aufbewahren von kirchlichen Geräthen gedient haben, was auch ein noch vorhandenes Eisenband, welches einer Verschluss Thür angehörte, beweist. Daher ist die Ansicht von Giefers, hier sei die Sakristei gewesen, nicht zutreffend. Die Kapelle steht auf der Spitze eines schroff aufsteigenden, isolirten Felsens, der Zugang konnte nur durch eine Brücke von dem Nachbarfelsen vermittelt werden, wie es auch jetzt geschieht. Die Entfernung vom Erdboden beträgt 22 Meter. Jedem Beschauer muss sich die Frage aufdrängen, welchen Beweggrund haben die Mönche gehabt, hoch oben auf zerklüfteter Fels Spitze mit Lebensgefahr einen solchen Bau aufzuführen. Giefers sucht es durch den in damaliger Zeit herrschenden Drang nach Abenteuern und Wagnissen zu erklären, jedoch haben zu diesem Bau auf einem Felsen, den der letztere treffend „thurmartig“ nennt, andere Motive Veranlassung gegeben. Wir finden in der Baukunst Ausführungen, deren erstes Auftreten durch die Idee veranlasst wurde, geweihte



Stätten und Gräber durch thurmartige Aufbauten auszuzeichnen. Die von Weingärtner (System des christlichen Thurmbaues) über dieses Thema entwickelten Ansichten dürften hier ihre Bestätigung finden. Derselbe weist nach, dass die kuhschellenartigen, geschmiedeten, kleinen Glocken in alter Zeit nicht jener mächtigen Thurmbauten und vor allem nicht der Doppelthürme bedurften, dass der Zweck der letztern also nicht darin allein bestanden haben kann, die ersteren aufzunehmen. Dass die ältesten Bauten in hochaufstrebender Thurmform mit Gräbern in Beziehung stehen, erkennen wir daraus, dass über dem Altar, dem symbolischen Grabe Christi, sich die Chorthürme, die Vierungsthürme und Kuppeln erheben, dass die Sakramentshäuschen, die symbolischen Gräber des Leibes Christi, fast durchweg hochaufstrebend gebildet sind, dass ferner die Gräber auf Diptychen, welche uns über die ältesten Formen unterrichten, in Thurmgestalt dargestellt wurden und dass schliesslich die thurmartigen Doppelkapellen als Begräbnisstätten gedient haben. Letztere sind oft mit den Symbolen der Unsterblichkeit, z. B. dem Pfau, der sich auch auf dem grossen Relief, der Kreuzabnahme am unteren Theile findet, geschmückt. Häufig wurden in den Vorhallen der Kirchthürme hochstehende Personen bestattet und im Zusammenhange hiermit Kapellen in den Stockwerken der Thürme angelegt. Dieser allen derartigen Ausführungen bei ihrem ersten Entstehen zu Grunde liegende Gedanke, der allerdings bei den Thurmbauten in späterer Zeit dem Bewusstsein der Baumeister entschwunden war, leitete noch die Erbauer der auf dem schwindelnden Gipfel der Externsteine thronenden Kapelle. Unten im Thale liegt das Grab Christi, in den Fels gehauen, wie die heilige Schrift es schildert, darüber birgt der Stein dem Gottesdienste geweihte Räume, ein Bild, wie es am Altar sich den Gläubigen zur Verehrung darbietet, predigt auch hier den leiblichen Tod und die Unsterblichkeit des Erlösers wie der sündigen Menschen — und diese Grabesstätte krönt auf thurmartigem Fels die Kapelle.



I  
insch  
dass  
Felse  
metz  
ein a

(Tafe

I  
wor  
sich  
Höhe  
Oeffn  
dass  
der  
in d  
Erkl  
Kapi  
sond  
dass  
unab  
Reih  
die  
unte  
die  
Abs  
noch  
den  
ober  
gege  
Lini  
Seite  
letz  
schl



## II. Inschriften und Zeichen.

In den bisherigen Untersuchungen findet nur die Weiheinschrift im Innern der Grotte Erwähnung; daraus geht hervor, dass die beiden anderen Zeichen, welche sich am unteren Felsen vorfinden, nicht bekannt sind. Es sind dies ein Steinmetzzeichen an der Aussenwand neben der Oeffnung B und ein anderes einer Ruine ähnliches Zeichen im Raume III.

### 1. Die Weiheinschrift.

(Tafel VIII, Fig. 1, auch Tafel I, Fig. 3, und Tafel III, Fig. 2).

Diese Inschrift ist oft abgebildet, beschrieben und erklärt worden, aber niemals genau und richtig. Dieselbe befindet sich an der Nordwand im Innern des Raumes II in einer Höhe von 1,9 Metern, mit ihrem Ende an die Kante der Oeffnung B anstossend. Nachdem Giefers sich dahin geäußert, dass der Schluss der ersten Reihe durch die spätere Anlage der Thür zerstört worden sei und dass die zerstörten Worte in die zweite und dritte Reihe gesetzt wurden, hat man diese Erklärung allgemein als richtig angenommen. In vorigem Kapitel ist nun erwiesen, dass diese Thür nicht später, sondern gleichzeitig mit der Grotte entstand; es folgt daraus, dass die Inschrift nicht zerstört sein kann. Es soll jedoch unabhängig hiervon nachgewiesen werden, dass die erste Reihe der letzteren nie länger gewesen ist und dass auch die Worte der zweiten und dritten Reihe nicht später heruntergesetzt wurden, damit wäre die gegenseitige Probe für die Richtigkeit beider Nachweise geliefert. Alle bisherigen Abschriften sind unvollständig. So bilden weder Giefers noch Schierenberg die zum Theil punktirten Linien unter den Buchstaben ab. Massmann hat sich mit den beiden oberen begnügt und ihnen fälschlich eine horizontale Lage gegeben, während am Original unter sämtlichen drei Reihen Linien vorhanden sind, welche sich gleichförmig an der rechten Seite etwas nach unten zu neigen. Unrichtig ist ferner bei letzterem das „L“ hinter dem K, dort steht ein Kreuz, und schliesslich ist die Stelle der Buchstaben „E. T. H. TARP“



unrichtig. Dieselben befinden sich nicht in dritter, sondern in zweiter Reihe, wie auch Schierenberg und Giefers (letzterer erst in zweiter Auflage) richtig wiedergeben. Zu Anfang der Reihe steht ein Anfangskreuz und am Schlusse desselben das entsprechende Schlusskreuz. Das erstere bringen alle Abschriften, das letztere keine. Massmann hielt dasselbe für ein L, nur der Zeichner der Inschrift in der Abhandlung von Giefers hat es ganz schüchtern angedeutet, während es der Autor nicht sah. Dieses Schlusskreuz ist bis auf den rechten Arm, welcher in Folge Beschädigung der angrenzenden scharfen Thürkante etwas verwischt ist, unversehrt und deutlich zu erkennen. Wäre es ein Buchstabe, so stände hinter dem K ein Punkt, der zur Trennung der anderen Worte Anwendung gefunden hat. Es ist nun bekannt, dass Inschriften, z. B. auf Glocken, mit einem Kreuze beginnen und einem solchen schliessen. Das Schlusskreuz steht oft schon nach einem Theil der Inschrift, z. B. nach dem Engelsgruss † Ave Maria Gratia Plena Dominus Tecum †, worauf dann die Namen der Donatoren, Geistlichen, Glockengiesser u. A. folgen. Etwas Aehnliches findet sich auch hier, die erste Reihe wurde von den übrigen durch Kreuze getrennt:

† ANNO . AB . IÑC . DÑI . MC . XV . IIII . K †

Wie man sieht, fehlt der Name des Monats hinter dem K. Dieses Fehlen ist für Giefers ein Grund dafür, dass die erste Reihe zerstört sei und dass früher der Name und noch andere Worte in derselben gestanden hätten. Nun ist es aber doch ganz undenkbar, dass man den Monatsnamen, der mit der übrigen Zeitangabe enge zusammenhängt, durch das Schlusskreuz — denn er kann nur rechts von demselben gestanden haben — trennte und diesen ersten Theil der Inschrift ohne jeden Grund zerriss. Wenn aber hinter dem Kreuze dieser Name nicht gestanden hat und zerstört worden ist, so ist zu der Annahme, es seien hier mehrere Worte zerstört, nicht der geringste Anlass vorhanden. Die weitere Erklärung von Giefers, dass der zerstörte Theil in die zweite und dritte Reihe nach

der Ze  
Bauleu  
hat, v  
störte  
haben,  
kaum  
Linie  
Fallen  
Di  
und V  
inges  
Schie  
Reihe  
sprich  
vom I  
welch  
beque  
zweife  
Wand  
Wand  
als di  
Stellen  
Name  
Theil  
Reihe  
schne  
verwi  
schar  
werde  
lässt  
dem  
mehr  
Thür  
dann  
auch  
eines  
erfor



der Zerstörung gesetzt worden sei, ist ebenso unhaltbar. Die Bauleute des 17. Jahrhunderts, welche Giefers im Auge hat, würden, wenn sie sich der Mühe unterzogen, die zerstörten Worte wiederzugeben, dieselben deutlich eingeschnitten haben, die letzten Buchstaben in der zweiten Reihe sind aber kaum zu entziffern. Dagegen würden sie nicht die vorgezogene Linie der ersten Reihe, am wenigsten aber das allmälige Fallen derselben sowie der Buchstaben nachgeahmt haben.

Diese Uebereinstimmung in der Neigung der drei Linien und Worte beweist, dass sämtliche drei Reihen zugleich eingeschnitten worden sind, und widerlegt auch die von Schierenberg geäußerte Vermuthung, dass die beiden untern Reihen von Besuchern herkommen könnten. Gegen Letzteres spricht ausserdem noch, dass die Entfernung der Inschrift vom Fussboden 1,92 Meter beträgt (vgl. Taf. III, Fig. 2), in welcher Höhe man nicht einmal bei besonderer Körperlänge bequem Worte einschneiden kann, so dass die Besucher zweifellos die darunter befindliche, sehr sauber geglättete Wandfläche zu diesem Zweck benutzt haben würden. Diese Wand ist ferner, da in ihr die Lichtöffnungen liegen, dunkler als die anderen, Besucher pflegen sich aber nur an hellen Stellen zu verewigen, daher zeigt diese Wand nirgend einen Namen. Schliesslich unterscheiden sich die ganz feinen, zum Theil nur schwach eingeritzten Buchstaben der beiden untern Reihen wesentlich von breiten und tiefen, die Besucher einschneiden. Diese Buchstaben sind nicht, wie behauptet worden, verwischt oder verwittert, sondern sie sind mit einem sehr scharfen Instrument nur vorgezeichnet, um später vertieft zu werden, gleich den deutlichen der ersten Reihe. Hierdurch lässt sich vielleicht auch das Fehlen des Monatsnamens hinter dem K erklären. Derselbe sollte, da er in erster Reihe nicht mehr Platz fand, denn das Schlusskreuz stiess schon an die Thürkante, später darunter ausgeführt werden, es unterblieb dann die weitere Ausarbeitung der beiden Reihen und somit auch die des Monatsnamens. Ein solches Heruntersetzen eines Wortes, vor allem, wenn es durch Mangel an Platz erforderlich ist, findet sich häufig bei Inschriften.



Von der Inschrift sind nur folgende Worte deutlich zu erkennen:

† ANNO . AB . IÑC . DÑI . MC . XV . IIII . K †  
 DEDI<sup>c</sup>†TVM T.H<sup>c</sup> ARTARPRV  
 HEINRICO

Alle anderen Buchstaben, welche sich in den verschiedenen Abbildungen finden, sind in Wirklichkeit nicht vorhanden. Der Irrthum ist dadurch entstanden, dass die Striche, welche von dem die Wand glättenden Instrument herrühren, Buchstaben gleichen, sie unterscheiden sich jedoch durch geringere Schärfe. Die eigenthümliche Form .. „ARTARPRV“.. für das üblichere Patarprunensis lässt sich dadurch erklären, dass eine einheitliche Schreibweise für den Namen Paderborn nicht existirte; die Urkunden zeigen padibornensi, patherbrunnensis, Patherburnensi etc.

## 2. Das Steinmetzzeichen.

(Tafel I, Fig. 1 u. 3, Tafel III, Fig. 1, und Tafel VIII, Fig. 2).

An der nördlichen Aussenwand in der Nähe der Oeffnung B befindet sich ein Zeichen, das, wie erwähnt worden, bisher nicht bekannt war. Das Zeichen ist nicht in neuerer Zeit angebracht, denn erstens ist es stark verwittert und ferner finden sich an dieser unebnen Wand keine Namen eingeschnitten. Auch von den Werkleuten, welche hier im 17. Jahrhundert im Auftrage des Grafen zur Lippe Befestigungen errichteten, kann es nicht herrühren, weil von jenen, wie oben bewiesen, am Felsen selbst keine Arbeit ausgeführt wurde, vor Allem nicht die Thür B, an der sich das Zeichen befindet, mithin für dieselben also auch keine Veranlassung vorlag, ein Steinmetzzeichen anzubringen. Ausserdem weicht das Zeichen an den Externsteinen bedeutend von denjenigen der späteren Zeit ab. Während die Steinmetzzeichen aus dem 16. und 17. Jahrhundert 4 bis 5 Centimeter lang und sehr scharf eingemeisselt sind, hat das erstere eine Länge von 11 Centimetern und eine Breite von 11½ Centimetern und ist in unregelmässigen Vertiefungen breit ausgearbeitet, den übrigen unförmlichen baulichen Arbeiten entsprechend.



An der Bedeutung als Steinmetzzeichen kann nicht gezweifelt werden, denn wenn dieselben auch zu so früher Zeit nur vereinzelt auftreten, so finden sie sich doch schon an noch früheren Bauten, z. B. am Kaiserpalast zu Gelnhausen und am Dom zu Mainz. Ferner ist die Form des vorliegenden Zeichens eine so charakteristische und in der folgenden Zeit mit geringen Variationen so häufig wiederkehrende, dass es dieselbe Bedeutung wie die Zeichen der späteren Zeit gehabt haben muss. In den publicirten Sammlungen von Steinmetzzeichen tritt dieser Typus am häufigsten auf (vgl. Taf. XIII, Fig. 8).

Es könnte nun versucht werden, gleich wie bei der baugeschichtlichen Forschung anderer Werke, dasselbe Steinmetzzeichen an sicher datirten Bauten der Umgegend zu suchen, um so den Ursprung der Anlagen an den Externsteinen festzustellen, doch finden sich Reste aus so früher Zeit in der Umgegend und namentlich dort, wo ein Suchen wohl allein Erfolg haben könnte, in Paderborn, nicht mehr vor. Die im 11. Jahrhundert entstandene Kirche des Klosters Abdinghof daselbst, in dessen Besitz sich die Steine zu jener Zeit befanden, ist neuerdings einer durchgreifenden Restauration unterzogen worden, und an den ersichtlich aus alter Zeit stammenden Bautheilen ist ein Steinmetzzeichen nicht vorhanden.

### 3. Das Runen - Zeichen.

(Taf. VIII, Fig. 3).

Dieses Zeichen wird nicht ganz übergangen werden können, weil mehrere Umstände dafür sprechen, dass es so alt wie die Grotte, wenn nicht älter ist. Dasselbe befindet sich in Raum III an der Westwand in der Nähe des Fensters (Taf. I, Fig. 3 bei  $\beta$ ). Es ist an einer vom Meissel unberührten Stelle angebracht, welche sich als eine muschelförmige Naturbildung, als der Rest der einstigen Höhle, erweist. Da die Naturhöhlen stets mit dem Aeussern in Verbindung standen, ist es nicht absolut ausgeschlossen, dass dieses Zeichen schon von den heidnischen Germanen angebracht ist. Denn erstens ist es nicht von Besuchern gemacht, weil es die ungewöhn-



liche Länge von 39 Centimetern hat, weil es aus einzelnen, wohl durch ein dem „Dorn“ ähnliches Instrument hervor-  
gebrachten, kleinen Vertiefungen besteht und weil in diesem  
Raume keine Namen oder Zeichen von Besuchern ein-  
geschnitten sind; ferner lässt sich nicht annehmen, dass die  
Mönche im 12. Jahrhundert ein derartiges, in der christlichen  
Symbolik unbekanntes Zeichen gebraucht hätten, und schliess-  
lich hat dasselbe einige Aehnlichkeit mit dem letzten Buch-  
staben der Runen-Inschrift auf einem in Jütland gefundenen,  
früher im Besitze des Prinzen Friedrich Karl von Preussen  
befindlichen Steine:

\* † I R A A F A (R)

### III. Skulptur.

Die Skulpturen finden sich, wie schon im vorigen Ab-  
schnitt beschrieben, an den Felswänden, welche die Grotten  
umgeben. An der Ostseite ist eine männliche Gestalt aus  
dem Felsen erhaben gemeisselt. Die Nordseite zeigt über  
der Oeffnung B das Basrelief eines Vogels und das berühmte  
Hautrelief, die Abnahme Christi vom Kreuze. Dieses letztere  
Bild hat den ganzen Anlagen und der Gegend die Bekannt-  
schaft in den weitesten Kreisen verschafft und zum Theil  
die zahlreichen Schriften der Kunst- und Alterthumsforscher  
hervorgerufen, da es die bedeutendste Schöpfung der  
Skulptur ist, welche Deutschland aus so früher Zeit aufzuweisen  
hat. Trotz jener mannigfachen Monographien und Abhand-  
lungen in sämtlichen kunstgeschichtlichen Handbüchern ist  
dieses Bild jedoch bisher nicht in allen Theilen richtig erkannt,  
abgebildet und erklärt worden. Daher ist eine abermalige  
Behandlung desselben durchaus gerechtfertigt. Auch die Dar-  
stellungen und Erklärungen der beiden anderen Bildwerke  
bedürfen einiger Correcturen, welche weniger des Kunst-  
werthes, als vielmehr des Zusammenhanges wegen mit den  
übrigen Arbeiten nothwendig erscheinen.



## 1. Das grosse Relief.

(Tafel VII).

### Beschreibung.

Durch ein hervortretendes Steingesims geschieden, zerfällt dieses grosse Bild in zwei Theile, einen unteren kleineren und einen oberen grösseren.

#### a. Die untere Abtheilung (Taf. VIII, Fig. 4).

Da dieser Theil des Bildwerkes durch Witterung und Menschenhand mehr gelitten hat als der obere, durch den Künstler auch absichtlich roher behandelt ist, so hat er in früherer Zeit zu den wunderlichsten Deutungen Anlass gegeben. Die Erklärungen als ringende oder keulenträgende Männer u. s. w. haben keine Bedeutung mehr, sie sind überholt durch die Untersuchungen von Massmann und Giefers. Es ist festgestellt, dass das Bild vor allem ein knieendes Menschenpaar mit erhobenen Armen darstellt. Ich habe früher die Ansicht von Schierenberg acceptirt, dass die beiden Menschen die Arme nicht erheben, da die Frau die betreffende (linke) Hand um den Hals zum Schutze gegen den Druck der Schlange, welche sie umwindet, lege. Eine genaue Untersuchung aber hat ergeben, dass diese Annahme falsch ist, gleichzeitig auch den Grund der optischen Täuschung klargelegt. Der Künstler hat die erhobenen Hände der Knieenden sehr flach und roh gearbeitet — einzelne Finger sind nicht angedeutet, die Zeichnung v. Bandel's, welche sich in Massmann's Abhandlung findet (vgl. Taf. X, Fig. 2), verbessert durch die genaue Behandlung der Finger das Original —, ferner wird das richtige Erkennen durch die ungünstige Beleuchtung des Bildwerkes, welches, weil nach Norden gelegen, jeder Schattenwirkung entbehrt, sehr erschwert, wer aber Gelegenheit hat, diese Partie eingehend an Ort und Stelle zu prüfen, wird nicht im Zweifel sein, dass die beiden Menschen die Arme erheben. Um den Hals der Frau legen sich nicht vier Finger, sondern es umschliesst denselben eine Binde. Diese zeigt vier Falten, welche Fingern gleichen, umso mehr als sich in die Vertiefungen derselben am Nacken



Moos gesetzt hat, in Folge dessen sie nur bis zum Ohre zu reichen und der Länge menschlicher Finger zu entsprechen scheinen. Durch Entfernung dieses Moores wird es zweifellos, dass die Falten den ganzen Hals umspannen, was die Finger einer menschlichen Hand nicht vermögen; ausserdem bemerken wir am Halse der Maria im oberen Bilde eine ganz gleiche Binde.

Demnach ist die Ansicht von Schierenberg, die Frau lege die linke Hand um den Hals und der Gegenstand, den man für die erhobenen Arme der Menschen halte, bedeute Schwanzfedern eines in der Mitte des Bildes stehenden Vogels, unrichtig. Diese Darstellung knieender Menschen mit erhobenen Händen unter und neben dem Crucifixe ist in der altchristlichen Kunst nichts Ungewöhnliches, und wir können sie nicht, wie Massmann und Giefers glauben, für eine Original-Idee des Verfertigers unseres Reliefs halten. Eine eingehendere Behandlung dieser Figuren unter dem Kreuze, welche sich aus den der Antike entnommenen Personifikationen allmählig entwickeln, möge am Schlusse dieses Kapitels Platz finden, hier genüge festzustellen, dass namentlich auf Diptychen derartige knieende und die Arme erhebende Gestalten unter und neben dem Kreuze fast zur Regel geworden sind. Die Elfenbeintafel im Museum zu Darmstadt zeigt unter dem Kreuze Adam, sich aus dem Grabe erhebend und den Arm emporstreckend (Taf. XIII, Fig. 3), vgl. Pieper ev. Kalender 1881; auf anderen Diptychen knieen Heilige, welche nach der h. Schrift in dem Moment der Kreuzigung erstanden (Taf. XIII, Fig. 2 u. 4), auch weist das Crucifix zu Wechselburg unter den Füßen von Maria und Johannes zwei knieende Gestalten mit erhobenem Arm auf (Taf. XV, Fig. 1).

In den Abhandlungen über die Externsteine von Massmann und Giefers wird auf dem unteren Bilde ausser dem Menschenpaar nur ein Wesen, ein „gewaltiger Schlangendrache“, erwähnt. Diese Erklärung ist in sämtliche kunstgeschichtlichen Werke übergegangen. Die Abbildungen, von denen nur diejenige, welche v. Bandel gezeichnet hat und bei Massmann veröffentlicht ist (Taf. X, Fig. 2), in Betracht kommt, weil sie den Urtypus aller späteren Zeichnungen bildet, sind der

obigen  
dass  
Bilde  
und e  
dieses  
auch  
Zeich  
Gans  
der I  
mir  
aber  
urthe  
als D  
Flüg  
nahm  
hat i  
drach  
der  
(rech  
der I  
wie  
Schla  
ziem  
stand  
v. B  
richt  
befin  
dure  
so d  
der  
zu  
gezo  
ein  
Man  
geze  
vorle



obigen Auffassung entsprechend gearbeitet. Ich bin der Ansicht, dass diese Auffassung falsch ist, und sehe in dem unteren Bilde ausser den Menschen noch zwei Wesen: eine Schlange und einen Vogel. Diesen Vogel hat wohl zuerst der Zeichner dieses Reliefs in der Kunstgeschichte von Kinkel, wenn auch unbewusst, wiedergegeben. Massmann sagt, in dieser Zeichnung sehe der Drachenleib einer „flügelstreckenden Gans“ ähnlich und die Windungen der Schlange seien auf der Brust der Frau zu einem Flügel gemacht. Ich habe mir diese Abbildung nicht verschaffen können,\*) ich muss aber erklären, dass dieselbe, nach dieser Beschreibung zu urtheilen, den mittleren Körper treu wiedergegeben hat — nicht als Drachenleib, sondern als Vogelrumpf; ein ausgespannter Flügel des Vogels ist allerdings nicht vorhanden, diese Annahme beruht wieder auf optischer Täuschung. Schierenberg hat in neuerer Zeit klar ausgesprochen, dass der „Schlangendrache“ in eine Schlange und einen Vogel zu zerlegen sei, der eine Flügel des letzteren sei abgebrochen, der andere (rechte) liegt — nach seiner Zeichnung — über dem Arme der Frau; bezüglich des Flügels findet hier derselbe Irrthum, wie in Kinkel's Zeichnung, statt. Durch die Zerstörung der Schlangenwindung und des Unterarmes der Frau ist eine ziemlich ebene, einem Flügel täuschend ähnliche Fläche entstanden, diese Zerstörung hat den Irrthum veranlasst. In v. Bandel's Zeichnung ist Schlangenwindung und Arm in richtiger Weise wiederhergestellt. Die Flügel dieses Vogels befinden sich bei x und y (Taf. VIII, Fig. 4), sie werden durch die Frau und den Mann eng an den Vogelleib gedrückt, so dass nur die vorderen schmalen Seiten sichtbar sind. Auf der Zeichnung bei Massmann ist der Vogel und die Schlange zu einem Wesen, einem „Schlangendrachen“, zusammengezogen, von dem starken Leibe in der Mitte des Bildes geht ein Hals nach rechts, ein Schweif nach links, dieser den Mann, jener die Frau umwindend. Dieser Leib ist nicht richtig gezeichnet. Am Original erkennen wir die charakteristischen

\*) Die grosse Königl. Bibliothek zu Berlin konnte das Buch nicht vorlegen.



Merkmale eines Vogelrumpfes; die Beine sind auf der Abbildung übertrieben dick dargestellt, es sind in Wirklichkeit dünne Vogelbeine; die „Löwenklauen“ sind auch nicht vorhanden, sondern drei roh gearbeitete, rundliche Zehen ohne Krallen, von Löwenkrallen findet sich nicht die geringste Spur. Am Original setzt sich nicht ein Schlangenhals an die Brust des mittleren Körpers, sondern ein Vogelhals, denn schon die Wurzel dieses Halses neben der Hand des Mannes bei u hat einen bedeutend geringeren Umfang (14 Centimeter) als der cylinderförmige Schlangenleib. Das Stück u—v (der Hals des Vogels) verjüngt sich dann noch, so dass sein Umfang am Ende bei v nur  $7\frac{1}{2}$  Centimeter beträgt, während der Schlangenleib an dieser Stelle, bei o sowohl wie bei p gemessen, 19 Centimeter stark ist. Demnach ist die Annahme absolut falsch, dass dieser 19 Centimeter starke Theil eine Fortsetzung des dünnen Stückes u—v sei, folglich steht auch der erstere, d. h. die naturalistisch geformte Schlange, nicht mit dem Rumpfe in der Mitte des Bildes in Verbindung. Um nun doch den nach rechts zu sich entwickelnden sogenannten „Hals des Drachen“ vom Mittelkörper ausgehen zu lassen und so einen Zusammenhang zwischen beiden herstellen zu können, ist auf der Zeichnung bei Massmann der Theil u—v unrichtig wiedergegeben, er ist dicker als am Original dargestellt (Taf. X, Fig. 2). Auch die zerstörte Partie o—t ist auf dieser Abbildung falsch restaurirt. Man sieht auf derselben den „Hals des Drachen“, bei u ansetzend, erst horizontal, dann im Bogen v—t abwärts steigen, aufwärts über die Hand des Mannes nach der Brust und Schulter desselben gehen und längs dem Rücken wieder herabsteigen nach o. Wäre nun in jener Zeichnung die Restauration des Theiles o—t nicht vorgenommen, sondern nur das Original treu copirt, so würde sich Jeder überzeugen können, dass dieses jetzt zerstörte Stück niemals die Basis des „Drachenhalses“ gewesen sein kann. Auf meiner nur das Vorhandene treu wiedergebenden Zeichnung sieht man, dass das Stück o—t eine unregelmässige Grundrissform hat, während der übrige Theil der Schlangenwindungen cylindrisch verläuft, ausserdem



beträgt der Umfang des letzteren, wie bemerkt, 19 Centimeter, mit circa 10 Centimeter Durchmesser, die schmalste Stelle von o—t ist jedoch nur 4,8 Centimeter breit. Auf diesem schmalen, unregelmässigen Reste kann also ein den übrigen Windungen gleich geformter Körper niemals geruht haben; denn wenn das Stück auch jetzt zerstört ist, so ist dies doch nur soweit geschehen, als es sich von der Felswand abhob, die Grundrissform ist intact geblieben. Es müsste sich, wäre hier einst der dicke cylindrische „Drachenhals“ gewesen, die Spur der ganzen Breite, der Durchmesser, jetzt noch zeigen. Mithin ist die versuchte Restauration missglückt. Es ist weder u—v noch o—t gleich geformt und gleich stark gewesen wie die anderen Schlangenwindungen, damit ist auch erwiesen, dass ein Zusammenhang zwischen dem mittleren Körper und den Windungen des Schlangenleibes nicht stattgehabt hat. Man ist also genöthigt, zwei Einzelwesen anzunehmen: einen Vogel und eine naturalistisch geformte Schlange. Was das Stück o—t einst vorgestellt hat, konnte ich bisher nicht constatiren, ich glaube aber, dass durch weitere Untersuchungen eine richtige Erklärung gefunden werden wird. Der Vogel neigt den Hals herab, denn er ist todt. Der Künstler hat ihn ohne Kopf dargestellt und zeigt den letzteren im Rachen der Schlange, um anzudeuten, dass diese den Vogel getödtet habe. Die Schlange umwindet den Vogel nicht, sondern nur die Menschen. Sie legt sich um den Hals der Frau (a—b), umwindet den Oberarm derselben (c—d—e), geht unter dem Unterarm nach der Hand (g), dann über dieselbe hinweg nach der Tiefe (h), umschlingt den Leib der Frau nochmals, tritt bei i hervor und verlässt den Leib der Frau (bei k). Die Schlange wendet sich sodann hinter dem Vogelkörper, also nicht sichtbar, zum Manne, tritt (bei l) unter der Handwurzel wieder zum Vorschein, geht über dieselbe hinweg nach der rechten Schulter (n) und steigt längs dem Rücken des Mannes herab (nach o). Das Stück o—p war frei gearbeitet und ist daher abgebrochen. Nach einigen Windungen folgt der Kopf. Massmann hat denselben „übergewichtig“ genannt. Diese Bezeichnung ist



richtig, wenn man, wie es bisher allgemein geschah, alles das, was sich an dieser Stelle findet, für den Drachenkopf hält, derselbe erscheint aber als kurzer Schlangenkopf, wenn wir den Gegenstand absondern, den er im Rachen trägt: den Vogelkopf, der an dem Halse des Vogels in der Mitte des Bildes fehlte. Auf der Abbildung bei Massmann sehen wir auf dem Oberkiefer des Drachenkopfes ein „Horn“, ferner eine punktirte (projectirte?) Zunge, aus dem Rachen hervorgestreckt. Diese Darstellung weicht von dem Original bedeutend ab. Von einer ehemaligen Zunge ist nicht die geringste Spur vorhanden, der Fels ist an dieser Stelle absolut eben. Der geöffnete Rachen ist auch unmöglich, denn die seitliche Begrenzungsfläche von q—s zeigt nicht den leisesten Einschnitt, überhaupt keine Unterbrechung. Dagegen findet sich eine Vertiefung bei z, hier liegen die beiden Kiefer des Schlangenkopfes, derselbe reicht also nur bis hierher, was sich rechts davon befindet, liegt mit dem Kopfe nicht in gleicher Ebene, sondern tiefer, muss also einem anderen Gegenstande angehören. Dieser Gegenstand ist als ein Vogelkopf zu erklären. Das bisher allgemein angenommene „Horn“ ist der aufwärts gekehrte Schnabel. Bei r erblicken wir ferner eine Erhabenheit in sorgfältiger Ausführung, in Form und Grösse einem Hühnerauge gleichend, wir erkennen darin das Auge des Vogelkopfes. Wer diese beiden Köpfe zu einem Kopfe, dem eines „Schlangendrachen“, zusammenfasst, wird diesen kleinen Wulst nicht zu deuten vermögen. Das nach unten gerichtete Hinterhaupt zeigt bei s einen, jetzt zerstörten, Ansatz, der früher länger gewesen ist. Auf der Zeichnung bei Massmann ist aus diesem Ansatz ein zweiter (Kinn-) Bart des Drachens gemacht, die gewundene Form daselbst ist unrichtig. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Fortsetzung des Hinterhauptes die Kopffedern darstellten, welche wir in der Natur bei vielen Vogelarten, z. B. Reiher, Kranich, Pfau u. a., finden.

Gegen die Annahme, dass auf dem unteren Relief nur ein Wesen ausser dem Menschenpaare dargestellt sei, sprechen auch ästhetische Gründe. Massmann sagt, es sei ein Schlangendrache mit langem Halse und Schweife. Wenn nun auch

im M  
bilde  
und  
verfa  
des M  
wäre  
wick  
in de  
bindu  
auf d  
mitw

I  
paar  
Frau  
und  
Vog  
Da c  
krün  
Fede  
deut

I  
Kre  
Nico  
balk  
Han  
Arm  
und  
Syn

gros  
Zusa  
dem  
es z  
darg



im Mittelalter äusserst missgestaltete Drachen der Phantasie bildender Künstler entsprungen, so ist man auf die Idee, Hals und Schwanz lang und schlangenförmig zu bilden, wohl nie verfallen. Ich habe unter den zahlreichen Drachengestalten des Mittelalters keinen gefunden, der in dieser Weise geformt wäre, entweder ist der Hals oder nur der Schweif stark entwickelt (vgl. Taf. XI). Mit Adam und Eva wird stets die in der Hauptsache naturalistisch gebildete Schlange in Verbindung gebracht, niemals ein Schlangendrache, da immer auf den Sündenfall, bei dem eine Schlange, nicht ein Drache, mitwirkte, Bezug genommen wird.

Das untere Relief zeigt demnach ein knieendes Menschenpaar mit erhobenen Armen, ferner eine Schlange, welche die Frau mehrmals umwindet, an den Mann sich aber nur anlegt und einen Vogelkopf im Rachen trägt, schliesslich einen Vogel in der Mitte stehend mit gesenktem Halse, ohne Kopf. Da dieser Vogel dünne lange Beine, einen kurzen, leicht gekrümmten Schnabel und am Hinterkopfe (jetzt zerstörte) Federn aufweist, werden wir denselben als einen Pfau zu deuten haben.

#### b. Die obere Abtheilung (Taf. VII).

Dieser Theil des Bildes enthält die Abnahme Christi vom Kreuze mit den üblichen Nebenfiguren: Maria, Johannes, Nicodemus und Joseph von Arimathia. Ueber dem Kreuzesbalken erscheint Gott Vater mit einer Fahne in der linken Hand und einer Kindesgestalt, deren Kopf zertört ist, im Arme. In gleicher Höhe mit Gott befinden sich zur Rechten und Linken Sonne und Mond, durch die geometrischen Symbole gekennzeichnet.

### 2. Der Vogel über der Oeffnung B.

(Taf. III, Fig. 1, und Taf. VII).

Das Bild dieses Vogels befindet sich zwar ausserhalb des grossen Reliefs, es steht aber mit diesem zweifellos in directem Zusammenhange; deshalb findet es hier in Verbindung mit demselben Erwähnung. Das Bild ist vertieft gearbeitet, und es zeigt eine rohe und flüchtige Behandlung; ein Kopf ist nicht dargestellt, sondern nur der Leib, die Flügel und der Schwanz.



Da die Figur vertieft hergestellt ist, so glaubte Massmann, es habe sich einst ein Metalleinsatz, ein Adler Karls d. G., darin befunden. Es ist aber nicht möglich, dass in dieser Vertiefung eine Metallfigur gesessen habe, denn es finden sich keine Spuren von Löchern zur Befestigung, und ohne die letztere wäre der Einsatz bei dem ersten Sturme herausgefallen. Dieses Bild bedarf keines Metalleinsatzes, denn es ist ein „Basrelief“. Die Gestalt hat keine Aehnlichkeit mit einem Adler, wie Massmann glaubte, sondern zeigt uns die Merkmale einer Taube. Wir sehen hier nicht die breiten und stumpfen Flügel des ersteren, sondern die schmalen länglichen Flügel und den langen Schwanz des letzteren Vogels. Diese Stellung der Taube ist typisch geworden, auf Diptychen mit der Taufe Christi finden sich Darstellungen, welche unserem Bilde in den Umrissformen absolut gleichen (Taf. XIII, Fig. 5, 6 und 7). Wie wir darauf erkennen, schwebt die Taube dem Beschauer zugewendet; der Kopf ist fast immer en face gebildet. Da dieses letztere bei einem Basrelief nicht deutlich zum Ausdruck gebracht werden kann, denn der Kopf würde als Kreis erscheinen, Schnabel und Augen könnten überhaupt nicht gezeigt werden, so hat der Verfertiger sich damit begnügt, Flügel, Leib und Schwanz in der typischen Stellung zu zeigen, und verliess sich auf das Verständniss der gläubigen Beschauer, die trotz der unvollkommenen Arbeit dieses Bild im Zusammenhange mit dem grossen Relief richtig deuteten. Dass die Taube, der heilige Geist, nicht nur bei der Taufe Christi abgebildet wurde, sondern auch — wie in Verbindung mit unserem Bilde — auf den Darstellungen der Leiden des Herrn, zeigt das Crucifix zu Wechselburg, auf welchem Gott Vater die Taube im Arm hält (Taf. XV, Fig. 1).

Braun hat bei seinem Versuche, die Anlagen an den Externsteinen auf den Mithraskultus zurückzuführen, daran erinnert, dass auf Mithrasbildern sich ausser der Schlange auch stets ein Vogel finde. Aber dieser durchaus naturalistisch behandelte Vogel, der einen Raben vorstellt (Taf. XIII, Fig. 11), hat nicht die geringste Aehnlichkeit mit unserer stilisirten Figur.



## Auslegung.

Der Hauptgedanke dieses grossen oberen Kunstwerkes ist klar und sofort verständlich. Dagegen ist die untere Abtheilung bisher nicht richtig erklärt, weil falsch gesehen und dargestellt. Auch die Bedeutung der oberen Figur über dem Kreuzesbalken, welche zu mehrfachen archäologischen Erörterungen Anlass gegeben, bedarf noch einer präziseren Feststellung.

Der Künstler hat in dem Hauptplan des Bildes die Abnahme vom Kreuze, den leiblichen Tod — des schuldlosen Erlösers dargestellt. Ein gleicher Gedanke, gewissermassen eine Parallele bildend, ist im unteren Theile ausgesprochen: der leibliche Tod — der schuldigen Menschen, der Tod allegorisch durch den todten Vogel, die Schuld durch die Schlange ausgedrückt. Eine innere Verbindung zwischen diesen beiden Einzeldarstellungen wird durch das Flehen der knieenden Menschen, durch das Erheben der Hände zum Erlöser im Mittelbilde hergestellt. Die Handlung in der Abtheilung oberhalb des Kreuzesbalkens, der Himmelsregion, steht in noch engerem Zusammenhange mit dem Hauptbilde, sie geht in demselben Momente vor sich: Gott Vater, die abgeschiedene Seele Christi, in Gestalt eines Kindes, im Arme haltend, bezeugt seine Theilnahme an dem irdischen Vorgange, der Kreuzabnahme.

## a. Die untere Abtheilung.

In dem knieenden Menschenpaar hat man bisher die sündige Menschheit im Allgemeinen, oder speciell Adam und Eva, als die Repräsentanten derselben, erkannt. Schierenberg glaubt, es sei „Siegfried und Chrimhilde der sächsischen Heldensage“, wodurch der Sieg des Christenthums über das sächsische Heidenthum ausgedrückt werde, analog dem Dipytychon von Rambora aus dem 9. Jahrhundert, auf dem Romulus und Remus mit der Wölfin unter dem Fusse des Kreuzes das besiegte antike Heidenthum repräsentiren. Die Möglichkeit, dass an einem Bildwerke in dieser Gegend, wo einst blutige Religionskriege gewüthet, ein derartiger Gedanke hätte zum Ausdruck kommen können, ist nicht zu bestreiten,



dass er aber in Wirklichkeit hier ausgesprochen sei, muss aus dem im Bilde selbst Dargestellten bewiesen werden, umso mehr als diese Idee sich nur vereinzelt in jener Kreuzigungsdarstellung findet. Den Beweis hat Schierenberg jedoch nicht geliefert. Zwar finden wir auf christlichen Bildern sehr häufig Gestalten, welche dem Heidenthum entlehnt sind, es sind antike Reminiscenzen; dieselben stehen aber nicht in so engem Zusammenhange mit dem Hauptthema, wie die knieenden Menschen auf unserem Relief.

Auf altchristlichen Sarkophagen, auf Miniaturen und Diptychen, namentlich auf letzteren bei Darstellung der Taufe Christi, erhalten verschiedene Flüsse in der Art antiker Personifikation eine Stelle, z. B. der Jordan, gehört aus einer Urne Wasser giessend. Ausser den Flüssen sind auch die Vorstellungen von Erde und Meer mit in das Christenthum hinübergenommen. Christliche Diptychen mit dem Bilde des Gekreuzigten zeigen unterhalb des Kreuzes ein Menschenpaar, Terra und Oceanus (Taf. XII, Fig. 2, 3 und 4). Mit dem Hauptbilde in engerem Zusammenhange als diese mehr dekorativen, antiken Figuren stehen die Gestalten Gestorbener (Heilige), welche ebenfalls oft auf diesen Elfenbeintafeln vorkommen, theils unterhalb des Kreuzes, theils in gleicher Höhe neben demselben (Taf. XIII, Fig. 2 und 4). Ferner erscheint Adam als der Vertreter des sündigen Menschengeschlechtes öfters am Fusse des Kreuzes auf Bildwerken: der Sage nach war er auf Golgatha begraben (Taf. XIII, Fig. 3, und Taf. XV, Fig. 1). Jene dem Heidenthum entnommenen Typen sind stets nur statuarisch behandelt, sie nehmen nur geringen Antheil an den Vorgängen; diese Gestalten christlicher Anschauung, die Heiligen oder Adam, dagegen erscheinen in dramatischer Auffassung: knieend, die Hände dem Erlöser emporstreckend, das Blut desselben aufsammeind etc. Da wir nun auf dem unteren Bilde an den Externsteinen ein Menschenpaar in dieser letzteren, dramatischen, Haltung, ebenfalls knieend und die Arme erhebend, erkennen, so kann betreffs ihrer Deutung nur darüber ein Zweifel herrschen, ob hier Adam und Eva oder die

sündi  
darge  
Eva,  
Küns  
der I  
des g  
des S  
dem  
Venc  
und  
sich  
Weis  
diese  
Merke  
zur  
Attri  
jeglic  
von  
Ano  
der  
er m  
über  
  
nich  
Garl  
noch  
Geg  
erke  
klär  
wo  
ergä  
Aug  
der  
weh  
entg  
Ged  
Kur



sündige Menschheit, durch ein beliebiges Paar ausgedrückt, dargestellt sind. Ich erkenne in den Figuren Adam und Eva, nicht allein auf Grund jener Sage, sondern weil die Künstler mit Vorliebe das erste Menschenpaar auf den Bildern der Lebens- und Leidensgeschichte Christi als Repräsentanten des ganzen Menschengeschlechts vorführen, sowohl im Momente des Sündenfalles als auch der Erlösung, der letzteren z. B. auf dem silbernen Buchdeckel zu Siena und einem anderen zu Venedig: Christus hat eben die Thore des Hades zerbrochen und zieht Adam und Eva, ersteren an der Hand haltend, mit sich empor. Der Sündenfall wird gewöhnlich in der bekannten Weise durch Baum und Schlange gekennzeichnet. Ausser diesen, auf einen Vorgang in ihrem Leben bezugnehmenden Merkmalen finden wir in der altchristlichen Kunst mitunter zur näheren Bezeichnung als erstes Menschenpaar die beiden Attribute Garbe (Adam) und Lamm (Eva). Zuweilen nun fehlen jegliche Merkmale, dann belehrt uns die bei der Darstellung von Adam und Eva zur Regel gewordene symmetrische Anordnung der beiden Figuren über ihre Bedeutung. Hatte der Künstler aber die ganze Menschheit im Sinne, so wählte er mehr als zwei Gestalten und vermied jene typische Gegenüberstellung derselben.

Auf dem Relief an den Externsteinen finden wir zwar nicht den Baum des Paradieses, auch nicht die Attribute Garbe und Lamm, letztere kommen im Mittelalter wohl nur noch ausnahmsweise vor; wir sehen aber jene charakteristische Gegenüberstellung der beiden Menschen, ja wir müssen sogar erkennen, dass der Sündenfall angedeutet ist, und die Erklärung von Giefers, es sei nicht der Augenblick gewählt, wo die Menschen der Schlange Gehör geben, muss dahin ergänzt werden, dass uns jedoch der Künstler auf diesen Augenblick hinweist. Derselbe hat mehr gezeigt als ein von der Schlange umwundenes Paar. Aus dem Kunstwerke weht uns ein Hauch antik-christlicher Einfachheit und Einfach entgegen, jener Darstellungsweise, welche eine Fülle von Gedanken durch eine ungemein knappe, aber inhaltvolle Kunstsprache zum Ausdruck brachte und so das Nachdenken



der Beschauer absichtlich herausforderte. Der Künstler trägt uns drei Momente vor: den Sündenfall, die Folge desselben, den Tod, und die Erlösung.

Auf den ersten Moment, den Sündenfall, weist uns die Anordnung der Gruppe, die Art und Weise, wie die Schlange die Menschen umwindet. Die Frau ist vier Mal umschlungen, der Mann garnicht, denn der Leib der Schlange steigt an der Brust desselben herauf, über die Schulter fort und längs dem Rücken herunter. Massmann sagt zwar, der Rücken des Mannes sei umschlungen; wie aber auf den ersten Blick klar ist, kann nicht ein Rücken — wohl ein Hals, Leib, Arm etc. — umschlungen werden. Eva spielte bei dem Sündenfalle eine hervorragende Rolle, daher berücksichtigt die Schlange dieselbe mehr als den Mann. Massmann hat diese Erscheinung dadurch zu erklären versucht, dass er dem Künstler ästhetische Motive unterschob: die mehrfachen Umwindungen der Schlange sollten den nackten Busen der Frau bedecken. Wenn man diese Motive acceptiren soll, müsste erst festgestellt werden, dass der Künstler einen nackten Busen hätte darstellen müssen; er konnte ja denselben bedecken durch ein Obergewand, ausserdem wäre eine derartige Tracht — faltenreiches Untergewand und nackter Busen — ein Unicum. Aber wenn auch der Künstler diese Bekleidungsart hätte wählen müssen, so hätte er nicht die geringste Scheu vor dem „Nackten“ gehabt, erscheint nicht Eva fast regelmässig ohne jede Bekleidung, mitunter sogar ohne Feigenblatt! Hätten den Künstler ästhetische Rücksichten geleitet, so hätte er, um Symmetrie herzustellen, den Mann wenigstens ein Mal umwinden lassen; das ist aber ganz absichtlich vermieden. Hieraus geht hervor, dass er die im Uebrigen streng bewahrte Symmetrie an dieser Stelle aufheben wollte, um das Nachdenken des Beschauers anzuregen; er wollte nicht, wie Massmann annahm, etwas der Betrachtung entziehen, sondern die Aufmerksamkeit auf diese Stelle des Bildes, die Frau, lenken. Die strenge Durchführung der Symmetrie und andererseits die absichtliche Aufhebung derselben sind Ausdrucksmittel der Kunstsprache, daher auch

Mitte  
wurd  
es m  
deutl  
Sie l  
Man  
Schu  
Kün  
zu z  
hand  
hera  
Hori  
erfor  
verli  
schw  
uns  
der  
sei -  
Die  
früh  
im  
an  
den  
mei  
ma  
etw  
me  
die  
we  
trä  
des  
Au  
11.  
me  
wi  
ab  
E v



Mittel zur Erkenntniss und Auslegung des Kunstwerkes. Es wurde gesagt, die Schlange umwinde den Mann kein Mal, es muss aber darauf hingewiesen werden, dass uns ganz deutlich gezeigt wird, wie sie auch ihn in ihrer Gewalt habe. Sie legt sich zwar nicht in vollem Ringe um den Leib des Mannes, aber sie umfasst klammerartig die linke Hand, Brust, Schulter und Rücken desselben. Diese Anordnung hat der Künstler mit der Absicht, auch die Unfreiheit des Mannes zu zeigen, gewählt, denn es war kein anderer Grund vorhanden, den Schlangenleib nochmals längs dem Rücken herabsteigen und erst nach einem grossen Bogen in die Horizontale übergehen zu lassen. Die Symmetrie hätte sogar erfordert, dass der Leib von der Mannesschulter ab horizontal verlief, entsprechend der horizontalen Lage des Schlangenschwanzes an der Schulter der Frau. Der Künstler führt uns also vor, dass der Mann und die Frau sich im Banne der Sünde befinden, dass aber die letztere die Hauptschuldige sei — das kann nur eine Anspielung auf den Sündenfall sein. Die ungleiche Behandlung der beiden Figuren bestätigt die frühere Behauptung, dass Adam und Eva, nicht die Menschheit im Allgemeinen, dargestellt seien, denn ein grösserer Antheil an der Sündhaftigkeit kann doch nur der Eva speciell, nicht den Frauen im Allgemeinen zugesprochen werden. Diese meine Auslegung kann nichts Befremdendes haben, denn man sieht ja auf den meisten Darstellungen des Sündenfalles etwas ganz Analoges. Die beiden Menschen stehen symmetrisch zu beiden Seiten des Baumes mit der Schlange, diese nun hält den Kopf nicht immer in der Mitte, sondern wendet sich, selbst dann, wenn sie keinen Apfel im Maule trägt, der Eva zu, die Symmetrie störend, so auf dem Sarkophag des Junius Bassus. Noch deutlicher wird jener Gedanke zum Ausdrucke gebracht in einem Manuskript im Vatikan aus dem 11. Jahrhundert (vergl. *Symbols and emblems of early and mediaeval christian art* by Louisa Twining). Darauf sehen wir den Sündenfall in der traditionellen Weise gebildet, aber der Schwanz der Schlange umwindet das Bein der Eva.



Den zweiten Moment, den Tod der Menschen als Folge der Sünde, schildert der Künstler durch eine Allegorie: in der Mitte des Bildes steht ein Vogel, den die Schlange getödtet hat und dessen Kopf sie im Rachen trägt. Der Schlüssel zur Lösung dieser Allegorie ist uns dadurch gegeben, dass dasselbe Wesen, welches — in natürlicher Bedeutung als Schlange — den Vogel getödtet hat, Adam und Eva — in übertragener Bedeutung als Sünde — umschlungen hält. Die antike Laokoonsgruppe, an welche der untere Theil unseres Reliefs, namentlich wegen des übereinstimmenden aggressiven Charakters der Schlange — die christliche Kunst zeigt sonst die Schlange nicht durch Gewalt, sondern durch List siegend — erinnert, unterscheidet sich von dem letzteren dadurch, dass der antike Künstler den sicher folgenden Tod der Menschen durch einen Schlangensbiss veranschaulicht. Der christliche Künstler wollte zwar auch einen Hauptaccent auf den leiblichen Tod legen, aber er wählte nicht dasselbe Motiv wie jener, sondern eine Allegorie, was in der christlichen Kunst mit Vorliebe geschieht. Dass der Tod auf dem Bilde noch besonders durch den todten Vogel ausgedrückt ist, könnte überflüssig erscheinen, da um Erlösung flehende Menschen als gestorben gedacht werden müssen, aber eine solche nähere Charakterisirung als Todte finden wir sehr häufig. Den knieenden Königen und Rittern mit ihren Frauen auf Grabsteinen, Epitaphien etc. werden meistens noch besondere Symbole des Todes beigegeben: Todtenschädel, Sanduhr u. a. Auf Diptychen sehen wir die zum Erlöser sich wendenden Gestalten in lange Sterbegewänder gehüllt (auch auf dem Crucifix zu Wechselburg Adam im langen Gewande [Taf. XV, Fig. 1]) und in thurmartigen runden Gräbern oder viereckigen Sarkophagen knieen (Taf. XIII, Fig. 2 u. 4), also ebenfalls noch ausdrücklich als Gestorbene bezeichnet. So tritt hier die Allegorie, der durch die Schlange getödtete Vogel, an die Stelle der dortigen Symbole. Es kommt noch hinzu, dass der Künstler auch diesen Moment, den des Todes, für sich bestehend charakterisiren wollte, ebenso wie die beiden anderen, den Sündenfall klar durch

die  
hebe  
L  
direc  
Kreu  
sequ  
dass  
das  
darf  
nich  
späte  
seine  
Sitte  
Anti  
Mitt  
der  
den  
zu K  
an  
und  
Kat  
mer  
tur,  
byz  
den  
mit  
wir  
zu  
(cf  
zeig  
er  
Qu  
ma  
Au  
die  
gel  
mo



die Schlangenumwindung und die Erlösung durch das Erheben der Hände zum Erlöser.

Der dritte Moment, die Erlösung, wird nicht nur direct durch das Flehen der Menschen zum Heiland am Kreuze zum Ausdruck gebracht, sondern auch in seiner Consequenz, der Unsterblichkeit, und zwar symbolisch dadurch, dass der Künstler zu obiger Allegorie ein Wesen benutzte, das als Symbol der Unsterblichkeit galt, den Pfau. Man darf die Verwendung dieses Vogels zu jener Zeit durchaus nicht für etwas Aussergewöhnliches halten. Während das spätere Mittelalter den Pfau nur ausnahmsweise in den Kreis seiner bildlichen und schriftlichen Darstellungen, seiner Sagen, Sitten und Gebräuche zieht, begegnen wir demselben in der Antike, im christlichen Alterthum und selbst noch im frühen Mittelalter auf all diesen Gebieten. In heidnischer Zeit war der Pfau das Sinnbild der römischen Kaiserin (dem Adler, dem Emblem des Kaisers entsprechend); in den Wandmalereien zu Pompeji sehen wir ihn in grosser Zahl; oft als Verzierung an Gräbern und Columbarien (Bartholy: Peint. ant. Pl. XX und 21, 22, 23); in der alchristlichen Zeit wird er in den Katakomben und an Grabkirchen, in Verbindung mit Ornamenten häufig an Kirchen (Lübke, Geschichte der Architektur, Abbildung Fries der Kirche zu Dana), namentlich in der byzantinischen Kunst dargestellt. Auf Sarkophagen, z. B. auf dem Porphyrsarkophag der hl. Constantia in Rom, wird er mit Vorliebe angebracht. Auch in späterer Zeit noch treffen wir den Pfau an mannigfachen Stellen. Die Doppelkapelle zu Landsberg, wahrscheinlich eine ehemalige Grabkapelle (cfr. Weingärtner, System des christlichen Thurmbaues), zeigt über dem Thürsturze zwei Pfauen. In Miniaturen tritt er namentlich zusammen mit Hirschen, welche aus dem Quell (des Lebens) trinken, auch in Wand- und Deckenmalereien, z. B. an der Decke im Dom zu Hildesheim auf. Auch in den Sitten und Gebräuchen des Mittelalters, spielt dieser Vogel eine grosse Rolle. In dem sogenannten Pfauengelübde verpflichteten sich die Ritter in besonderen Ceremonieen zur Theilnahme an einem Kreuzzuge, auch war



zur Zeit der Troubadours der vornehmste Schmuck eine Krone von Pfauenfedern. Die Sage erzählt schliesslich, dass ein Pfau, den Weg weisend, vorausflog, als die Gebeine des Bischofs Liborius von Le Mans nach Paderborn gebracht wurden; an dem Feste dieses Heiligen wird ein Pfauenschweif vorangetragen. Aus dem Angegebenen erkennt man die hohe Bedeutung, welche dieser Vogel in früherer Zeit erlangt hatte. Unser Interesse nimmt hier nun vor Allem seine symbolische Bedeutung in der christlichen Kunst in Anspruch. Der Pfau galt als Symbol der Unvergänglichkeit der Menschen trotz des leiblichen Todes. Alle anderen Bilder der Unsterblichkeit oder Auferstehung, welche wir auf älteren Kunstwerken finden, haben entweder nur speciell auf Christus Bezug, oder es kommt der physische Tod nicht derart zum Ausdruck wie im Bilde des Pfau. Der Phönix verbrennt sich der Sage nach selbst und ersteht aus seiner Asche wieder, er ist also seines freiwilligen Todes wegen ein Bild Christi und wird nie als Symbol der den Tod unfreiwillig erleidenden Menschheit gebraucht. Der Löwe versinnbildlicht die Auferstehung. Hierzu gab die Sage Anlass, dass der alte Löwe das Junge am dritten Tage nach der Geburt durch Anbrüllen zum Leben erwecke; da das tertium comparationis durch den Zeitraum von drei Tagen gebildet wird, so wird dieser Vergleich nur auf Christus bezogen. Der Palmbaum galt als unverweslich, in diesem Bilde der Ewigkeit kommt das leibliche Sterben nicht zum Ausdruck. Der Pfau dagegen war das Abbild der Menschen, denn das Fleisch des todten Vogels hielt man für unverweslich, es musste also der leibliche Tod stattgefunden haben. Diese Sage hat ihren Ursprung im Judenthum und römischen Heidenthum und ist dann in das Christenthum übergegangen. Die christliche Kunst verwerthete dieselbe, indem sie diesen Vogel zum Sinnbild des Todes und der Unsterblichkeit machte. Daher fanden wir ihn auf den Stätten des Todes: an Katakomben, auf Sarkophagen, Gräbern und an Grabkapellen. Eine Stätte des Todes sind aber auch die Externsteine, die Arbeiten daselbst, ganz besonders das grosse Relief und das Grab am Bache,



sind zur Verherrlichung des Leidens und Sterbens Christi angelegt. Doch auch die Menschen im unteren Bilde, Adam und Eva, sollten als Gestorbene bezeichnet werden, welchen Unsterblichkeit zu Theil werden wird, und in Beziehung zu diesen durfte der Künstler nur dieses Symbol, den Pfau, wählen.

Die Darstellung des Vogels auf unserem Bilde als todt weicht von derjenigen der altchristlichen Kunst ab, letztere zeigt ihn lebend. Zu dieser Aenderung wurde der Künstler wohl durch die Bedeutung, welche der Pfau im Mittelalter ausserdem noch erhielt, veranlasst. Nach einer muhamedanischen Sage soll er im Paradiese lieblich gesungen, aber seine Stimme verloren haben, als er mit der Schlange und dem ersten Menschenpaar aus dem Paradiese vertrieben wurde, er bedeutet hier den Hochmuth Adam's und Eva's (W. Menzel, christliche Symbolik). Ferner wird der Vogel in einer Züricher Handschrift des 12. Jahrhunderts geschildert: „Voce satan, pluma seraphim, cervice draconem; Grossu furtivo, designat pavo latronem“ und im Freidank: „Der phawe diebes sliche hât; Tinwels stimme und engels whât“. Der lebende Pfau war also ein Bild des Menschen auf Erden und nach dieser Anschauungsweise des Mittelalters durfte der Künstler den Tod des Vogels als einen gewaltsamen, d. h. als Strafe erscheinen lassen, um den Vergleich mit den Menschen auf das Leben und den Tod als Folge dieses sündigen Lebens auszudehnen.

Die abweichende Darstellung des Pfau, als getödtet, hat dann auch in der Beziehung des unteren Bildes zu den beiden oberen Abtheilungen ihren Grund. Es sollte auch unten der Tod in derselben prägnanten Weise wie im Mittelbilde gezeigt und eine Jedem verständliche Parallele zu dem leiblichen Tode Christi gezogen werden, damit der in beiden Abtheilungen herrschende Contrast deutlich zum Ausdruck komme: der Pfau ist eben gestorben gleich wie Christus, aber das Mittelbild zeigt den freiwilligen Tod, das untere den unfreiwilligen. Auch die äussere Anordnung soll zu Vergleichen anregen; der Leichnam Christi, mit den Füßen noch in der



Mitte des Bildes aufstehend, neigt den Oberkörper nach links herab, der Vogelrumpf, ebenfalls die Mitte des unteren Raumes einnehmend, neigt den Hals nach rechts.

Schliesslich ist noch die Beziehung zwischen der unteren und oberen Abtheilung zu erwähnen. Der Bedeutung des Pfau unten entspricht diejenige der Kindesgestalt oben. Unten sehen wir das Symbol der Unvergänglichkeit der Menschen, oben das Bild der Unsterblichkeit Christi, seine Seele.

#### b. Die oberen Abtheilungen.

Das Hauptbild stellt zwei Räume, die Erde und den Himmel, dar, durch den Querbalken des Kreuzes geschieden. Der Vorgang auf der Erde ist leicht verständlich, es wird die Abnahme Christi vom Kreuze geschildert. Während über die Bedeutung dieses Theiles niemals eine Meinungsverschiedenheit geherrscht hat, gab das in der obersten Region, dem Himmel, Dargestellte Anlass zu eingehenden Erörterungen. Nachdem Massmann und Giefers sich dahin ausgesprochen, dass über dem Kreuzesbalken Gott Vater mit der Seele Christi im Arme erscheine, traten Braun und Michelis mit der Behauptung auf, dass die ältere Figur nicht Gott Vater, sondern den gen Himmel gefahrenen Christus und das Kind die Menschheit bedeute. Giefers hat diese Behauptung widerlegt, es könnten jedoch manche seiner Gründe vervollständigt, zum Theil auch berichtigt werden, daher mag die Untersuchung über die Bedeutung der oberen Figur in Kürze nochmals geführt werden.

Von den Gründen, welche Braun für seine Hypothese, die obere Figur bedeute Christus, anführt, dürfen nur die folgenden auf eine eingehendere Besprechung Anspruch machen:

- I. „Die ältere christliche Kunst hätte Gott Vater nicht in Person, sondern stets symbolisch durch eine Hand dargestellt.“

Giefers hat in seiner Entgegnung drei Beispiele der persönlichen Darstellung des Vaters im Mittelalter namhaft gemacht, ohne grosse Mühe lassen sich dieselben bedeutend vermehren; Gott Vater findet sich abgebildet:



1. auf einem Sarkophag im Lateran (beim Grabe des Paulus gefunden, 4.—5. Jahrhundert, Roma Sotteranea von Dr. F. X. Kraus, 1873);
2. auf einem Miniaturbilde des 10. Jahrhunderts (Didron, Manuel d'Iconographie);
3. auf dem Miniaturbilde der lateinischen Bibel zu Bamberg, 9. Jahrhundert (Pieper, Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst);
4. auf den Broncehöfen zu Augsburg, 10. Jahrhundert (Otte, Handbuch der christl. Kunstarchitektur, und F. J. v. Alliolli);
5. auf den Fresken von St. Savin, 11. Jahrhundert (Pieper, a. a. O.);
6. auf dem Taufbecken zu Lüttich, 11. Jahrhundert;
7. auf den Broncehöfen zu Nowgorod, 12. Jahrhundert (Otte, a. a. O.);
8. auf den Broncehöfen zu Hildesheim, 12. Jahrhundert;
9. auf den Taufbecken zu Hildesheim;
10. auf einem Elfenbeintäfelchen im Antikencabinet zu Berlin, 12. Jahrhundert, Schöpfung;
11. im „Hortus deliciarum“, 12. Jahrhundert, Schöpfung;
12. auf dem Crucifix zu Wechselburg, 13. Jahrhundert.

II. „Das Haupt Gott Vaters hätte nie den Kreuznimbus erhalten, den die Figur an den Externsteinen zeige“.

Den Nimbus finden wir jedoch allen drei Personen, Vater, Sohn und heiligen Geist, beigegeben. Gott Vater ist mit dem Kreuznimbus dargestellt auf den Hildesheimer Thüren, auf dem Taufbecken zu Lüttich und Hildesheim und auf dem Crucifix zu Wechselburg.

III. „Die Portraitähnlichkeit der oberen Figur mit Christus im Mittelbilde beweise, dass ein und dieselbe Person gemeint sei“.

Diese Portraitähnlichkeit findet sich im Mittelalter nicht nur zwischen Vater und Sohn wie auf dem Crucifix zu Wechselburg, sondern auch der heilige Geist erhält, wenn als Person dargestellt, dieselben Züge; sogar die ganze Gestalt der drei Personen wurde, um die Identität der Dreieinigkeit



auszudrücken, so übereinstimmend und ohne jedes Kennzeichen gebildet, dass dieselben nicht zu unterscheiden sind, z. B. im „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landsperg.

IV. Die Siegesfahne, welche die Figur in der Hand hält, komme nur Christus zu“.

Diese Fahne hatte auf unserem Bilde hauptsächlich den Zweck, den frei bleibenden Raumtheil des Himmels auszufüllen. Dass Gott Vater sie in der Hand hält, kann nicht auffallen, denn Christus erhält dieselbe vom Vater, sie musste sich daher doch einen Moment in der Hand des Letzteren befinden, dieser Moment ist nun dargestellt. Dem Kinde, der Seele Christi, mochte der Künstler diese grosse Fahne nicht in die Hand geben.

V. „Es sei unmöglich anzunehmen, dass Gott Vater den Leichnam Christi segne, während er die Seele desselben im Arme hält“.

Weshalb Braun dieses als einen Grund anführt, ist nicht verständlich, denn seine Auslegung der oberen Figur als Christus giebt doch noch einen viel schlechteren Sinn, nämlich der gen Himmel gefahrene Christus segnet seinen eigenen Leichnam! Nicht in der Deutung der oberen Person liegt der Grund, dass diese Auslegung unpassend ist, sondern in der Annahme, dass die obere Figur — gleichviel ob der Vater oder der Sohn — den Leichnam segne. Dieselbe weist entweder auf den Letzteren oder auf Maria. Die Deutung als ein Segnen der Mutter des Herrn liesse sich dagegen durch den in jener Zeit herrschenden Marienkultus sehr wohl rechtfertigen, zudem ist die Hand genau auf das (jetzt zerstörte) Haupt der Maria gerichtet.

Dieses sind die Hauptgründe, welche Braun für seine Hypothese angeführt hat, sie sind, wie nachgewiesen, durchaus nicht stichhaltig. Dagegen lässt sich der positive Beweis führen, dass die betreffende Figur in der oberen Region Gott Vater darstellt. Braun hat gewissermassen als Probe seiner Beweisführung einige Beispiele dafür namhaft gemacht, dass ein zweimaliges Darstellen ein und derselben Person auf

einem  
Relief  
liches  
Apoth  
wage  
Götter  
der A  
dasje  
letzte  
Himm  
und  
gena  
es k  
schie  
steh  
darf  
dara  
schie  
„Bo  
zu I  
der  
und  
beal  
Sch  
Tre  
ders  
wer  
den  
Bib  
Kre  
ein  
ist  
die  
Fer  
Ka  
bild  
con



einem Bildwerke vorkomme, dass also auch auf unserem Relief das zweimalige Auftreten Christi nichts Aussergewöhnliches sei. Er nennt ein Bild aus der heidnischen Antike, die Apotheose des Romulus. Im unteren Theile auf dem Siegeswagen fahrend, steigt Romulus im oberen Bilde zu den Göttern auf. Braun erwähnt ferner das Elfenbeintäfelchen der Agiltruda aus dem 9. Jahrhundert, jetzt im Vatikan, und dasjenige zu Essen aus dem 11. Jahrhundert. Auf beiden letzteren sei Christus zwei Mal, sowohl am Kreuze wie gen Himmel fahrend, abgebildet. Das Geschilderte ist richtig, und es könnten zahlreiche Bildwerke, namentlich Diptychen genannt werden, welche Christus zwei und drei Mal zeigen, es kommt aber darauf an, in welcher Beziehung die verschiedenen Darstellungen dieser einen Person zu einander stehen. Giefers hat dieses schon früher ausgesprochen, nur darf man nicht, wie er es gethan, einen zu grossen Werth darauf legen, dass auf jenen Bildern zwischen zeitlich geschiedenen Scenen eine sichtbare Trennung in Form von „Bodenwellen“, Streifen u. s. w., z. B. auf dem Täfelchen zu Essen, angeordnet sei. Da diese Trennung, so schliesst der Letztere, auf unserem Relief zwischen der Kreuzabnahme und dem oberen Raumtheil fehle, so muss derselbe Moment beabsichtigt sein. Mit absoluter Gewissheit jedoch darf ein solcher Schluss nicht gezogen werden, denn obwohl die sichtbare Trennung sich in der Regel findet, so existiren Darstellungen derselben Persönlichkeit zu verschiedenen Malen auf einem Bildwerke ohne die geringste Andeutung einer Grenze zwischen den einzelnen Scenen. Auf den Elfenbeintäfelchen in der Bibliothek zu München (Taf. XV, Fig. 3) sehen wir die Kreuzabnahme und unmittelbar daneben die Grablegung Christi, ein Rand oder irgend eine Trennung zwischen beiden Scenen ist nicht angeordnet, es berührt sogar diejenige Figur, welche die Füsse des Leichnams trägt, das Kreuz in der ersten Scene. Ferner ist auf einer Miniaturzeichnung in der Bibel Karls des Kahlen Paulus in mehreren Scenen ohne Trennung abgebildet. (Les peintures etc. de la bible Charles le Chauve, conservée à Paris, publiés par le comte August de Bastard.)



In dem Monologium Graecorum Basilii (Ed. Card. Albini, pars prima) sehen wir in einer Nachbildung Maria neben der Krippe mit dem Christkinde und darunter durch nichts geschieden das Kind in der Badeschüssel.

Diese Beispiele zeigen andererseits jedoch, dass die Künstler nur dann die Trennungen fortliessen, wenn sie sicher waren, dass dem Beschauer die Bedeutung eines jeden Momentes klar und ein Missverständniss ausgeschlossen war, wenn der eine Moment unmittelbar auf den anderen folgte, wie die Grablegung auf die Kreuzigung, das Bad des Kindes auf die Geburt. Auch in der äusseren Anordnung zeigt sich das Bemühen, einer Verwirrung der Vorgänge vorzubeugen, die Personen der einen Abtheilung treten nicht mit denen der anderen in Verbindung, sondern kehren, wenn es möglich ist, einander den Rücken zu. Es ist also auch in diesen Ausnahmefällen das Bestreben zu erkennen, den aus Bequemlichkeit gegen die Regeln der Kunst begangenen Fehler möglichst abzuschwächen. Bei dem Bilde an den Externsteinen ist der Sachverhalt ein anderer, gerade entgegengesetzter. Dass hier aus den Vorgängen die obere Figur nicht von Jedem als Christus erkannt worden ist, haben die verschiedenen Abhandlungen bewiesen. Im Falle nun wirklich Christus gemeint wäre, hätte der Künstler nicht nur die Grenzen der Kunst überschritten, wie es in den oben genannten Bildern zwar geschehen, sondern auch sich sehr undeutlich ausgedrückt, welches letztere dagegen in jenen vermieden ist. Da wir nicht annehmen können, dass der Künstler eines so bedeutenden Werkes sich solche Fehler habe zu Schulden kommen lassen, so wird man gewiss nachweisen können, dass er die Darstellung Christi in der oberen (bärtigen) Figur garnicht beabsichtigt habe. Es wurde erwähnt, dass die obere Person entweder segnet oder herabweist, in jedem Falle also eine Theilnahme an den Vorgängen im Mittelfelde bezeugt. Dass die Gestalt sich mit der Handlung im mittleren Bilde beschäftigt, beweist die ganze Haltung derselben: der Oberkörper neigt sich herab, das Antlitz blickt nach unten, nach der Stelle, wohin die Hand weiset, der Arm

und  
ruht  
der  
Figur  
inneg  
nicht  
dass  
bild  
Mom  
nom  
licht  
statt  
der  
Him  
dass  
getr  
dies  
mat  
die  
dars

zust  
dies  
stor  
hät  
ma  
wie  
die  
den  
An  
die  
bä  
die  
sel  
we  
wu  
Da



und drei Finger sind nach unten gerichtet, und die Hand ruht auf dem Kreuzesbalken, d. h. sie überschreitet die Grenze der Himmelsregion, welche im Uebrigen sowohl durch diese Figur, als durch die Himmelskörper, Sonne und Mond, streng innegehalten ist, da sich die Leiber unter dem Querbalken nicht fortsetzen. Aus dem Gesagten ergibt sich zweifellos, dass die obere Gestalt an den Vorgängen im Mittelbilde Antheil nimmt. Hieraus folgt, dass dieselbe in dem Momente gedacht ist, in welchem Christus vom Kreuze genommen wurde. Das bestätigen auch die beiden Himmelslichter; sie verhüllen das Antlitz vor Schmerz über den eben stattgefundenen Tod Christi im Mittelbilde. Da sie neben der Person über dem Kreuzesbalken erscheinen und die Himmelsregion bezeichnen, so geht daraus unzweifelhaft hervor, dass der obere und mittlere Theil zwei von einander streng getrennte Räume, in demselben Momente darstellen. In diesem Momente des Todes war jedoch, der christlichen Dogmatik zufolge, Christus noch nicht gen Himmel gefahren, die Kunst durfte ihn also auch nicht in dieser Auffassung darstellen.

Um die Bedeutung der oberen Figur absolut richtig festzustellen, wird man die Möglichkeit erwägen müssen, ob dieselbe nicht vielleicht die Seele des eben auf Erden gestorbenen Erlösers bedeute. Durch einen solchen Gedanken hätte der Künstler weder die Gesetze der Logik und Dogmatik, noch die Regeln der Kunst verletzt, denn es ist nicht widersinnig, im selben Momente den Leichnam auf Erden und die Seele im Himmel zu zeigen, da man annimmt, der Eintritt der letzteren geschehe im Augenblick des Todes, ja selbst ein Antheilnehmen der Seele an den Ereignissen auf Erden in diesem Momente dürfte dargestellt werden. Diese erwachsene bärtige Person über dem Kreuzesbalken kann jedoch nicht die Seele bedeuten, da diese, im Falle auf das Wesenlose derselben im Gegensatze zum Körperlichen ein Nachdruck gelegt werden sollte, stets in der bekannten Weise als Kind dargestellt wurde: Christus nimmt die Seele der Maria, ein Kind, in Empfang, David erhebt auf einer mittelalterlichen Darstellung seine



Seele zu Gott, er hebt ein Kind, das durch die nebenstehenden Worte „... animam suam ...“ deutlich bezeichnet ist, empor. Sodann stellte die mittelalterliche Kunst Christus erst im Momente seiner Auferstehung mit der Siegesfahne in der Hand dar. Wir sind also genöthigt anzunehmen, dass der Künstler — im Falle er die Person Christi in der That beabsichtigt hätte — den gen Himmel Gefahrenen gezeigt hat. Diese Deutung erklärte Braun für die einzig richtige. Es ist schon vorher darauf hingewiesen, dass der christlichen Glaubenslehre zufolge die Himmelfahrt dem Kreuzestode nicht unmittelbar folgte, sondern erst nach der Grablegung, Niederfahrt zur Hölle und Auferstehung von den Todten. Es ist geradezu widersinnig, anzunehmen, ein Künstler des gläubigen Mittelalters habe im Momente der Kreuzabnahme schon den gen Himmel gefahrenen, die Siegesfahne haltenden Christus an dieser Kreuzabnahme Antheil nehmen lassen. Das wäre ein Bilderräthsel! Hier ist die Grenze künstlerischer Lizenz. Einer Vereinigung jener beiden Zeitpunkte setzen sich die erwähnten Zwischenereignisse als eine für die bildende Kunst unüberwindliche Schranke entgegen. Es finden sich zwar die Darstellungen mehrerer Momente auf einem Bildwerke, auch ein und dieselbe Person zu mehreren Malen, ja es haben sich, wie ich entgegen der Behauptung von Giefers durch die oben angeführten Beispiele nachwies, sogar manche Künstler erlaubt, die Trennung fortzulassen — aber eine absichtliche Verschmelzung zweier zeitlich getrennter Momente, durch Verkehr der Personen des einen Einzelbildes mit denen des anderen, hat Niemand gewagt. Man denke, der Künstler hätte in der von Braun citirten Apotheose des Romulus diesen in dem Momente, wo er zu den Göttern auffährt, im oberen Bilde durch Herabbeugen oder Herabstrecken der Hand sich mit den Vorgängen im unteren Bilde, seinem eigenen Triumphzuge, beschäftigen lassen! Der zwingende Grund, die Figur unseres Reliefs als Gott Vater zu deuten, liegt in dem Antheilnehmen an der Kreuzabnahme, dem Herabreichen der Hand über die Grenze der Himmelsregion, den Kreuzesbalken. Ich glaube sogar, dass der Künstler mit weiser



Ueberlegung gerade diese Haltung wählte, um klar erkennen zu lassen, dass nicht der gen Himmel gefahrene Christus, sondern ausnahmsweise Gott Vater dargestellt werde. Auf eine solche Deutung wäre anderen Falles der Beschauer nur zu leicht verfallen, weil auf zahlreichen Bildwerken ausser der Kreuzigung auch die Himmelfahrt in besonderer Abtheilung vorgeführt wird. Hier auf unserem Relief sollte nur ein Moment — der des Todes — in sämtlichen Abtheilungen und keine der sonst üblichen Nebendarstellungen, Grablegung, Auferstehung oder andere zur Anschauung gelangen: unten der Tod der Menschen, in der Mitte der leibliche Tod Christi, oben die Seele, welche sich im Momente des Sterbens in Gottes Arme begeben. Dem Künstler genügte es nicht, den seelenlosen Leichnam Christi darzustellen, er wollte auch die Seele zeigen, der Platz für dieselbe war die Hand des Vaters. Braun sagt, es stehe nirgend geschrieben, dass Gott Vater die Seele heraufgetragen habe, aber dieses geschieht hier auch nicht, Gott nimmt diese Seele in Empfang, weil er seinen Sohn gesandt hatte; eine Seele braucht überhaupt nicht „heraufgetragen“ zu werden.

Da ich sicher nachgewiesen, dass die Vogelgestalt über der Oeffnung B neben dem Relief eine Taube, den heiligen Geist, bedeutet, sich also zwei Personen der Gottheit finden, so würde es geradezu unpassend erscheinen, wenn der Künstler die erste Person der Dreieinigkeit, Gott Vater, fortgelassen hätte.

Als Probe für die Richtigkeit meiner Auslegung des grossen Bildwerkes führe ich eine Skulptur an, welche zwar dem 13. Jahrhundert angehört, aber die wesentlichen Bestandtheile unseres Bildes an den Externsteinen in absolut deutlicher Behandlung enthält. Es ist die Kreuzigung zu Wechselburg (Taf. XV, Fig. 1). Den mittleren Theil nimmt Christus am Kreuze, Maria und Johannes, den oberen Gott Vater ein. Die Haltung des letzteren, der Arm und die drei nach unten weisenden Finger gleichen der Darstellung auf unserem Bilde. Die Linke hält nicht die Fahne, weil hier das Opfer noch nicht vollbracht ist, sondern eine Taube, den heiligen Geist. Der Vater hat auch hier die gleichen Züge wie Christus.



Die Stellung des ganzen Bildwerkes in der christlichen Kunstentwicklung.

Die Ansichten der Forscher über das Alter des Bildes gehen weit auseinander. Früher glaubte man allgemein, dass Karl d. G. dieses Skulpturwerk habe errichten lassen. Massmann und Giefers haben sich ganz entschieden für eine spätere Entstehungszeit ausgesprochen, für die Zeit, welche im Innern der Grotte als Einweihungsdatum eingemeißelt steht (1115). Braun und später Schierenberg sind zu der früheren Auffassung zurückgekehrt. Der Erstere hat eine von Göthe gemachte Bemerkung, dass dieses Bild an die Mithrastafeln erinnere, aufgenommen und insofern weiter ausgeführt, als er erklärte, es sei dieses an Stelle eines Mithrasbildes gesetzt worden, wie man auf heidnischen Kultusstätten häufig Kirchen errichtete. Ganz abgesehen davon, dass an dieser Stelle ein logischer Zusammenhang mit dem Mithrasdienste, zumal der christliche Ursprung der Grotten oben nachgewiesen ist, undenkbar erscheinen muss, findet sich in dem Bilde selbst kein Motiv, welches mit Mithrasdarstellungen in irgend welchem Zusammenhange stände. Alle von Braun angeführten Vergleichungspunkte beruhen entweder auf einem zufälligen Zusammentreffen oder sind aus dem Entwicklungsgange der christlichen Kunst zu erklären. Braun hat als Begründung angeführt, dass einem Mithrasopfer als das passendste Bild doch nur die Kreuzabnahme hätte entgegengesetzt werden können. Es würde nun wohl die Kreuzigung mehr jenem Opfer entsprechen, als die Kreuzabnahme, denn Mithras wird stets während des Opfers dargestellt, er zückt das Messer, um den noch lebenden Stier zu tödten; auf unserem Bilde ist das Opfer schon vollbracht. Derselbe Autor hat ferner erwähnt, dass auf allen Mithrasopfern eine Schlange zu sehen sei, gleichwie auf unserem Relief, welche eine Gestalt umwinde. Auf allen ist es nicht der Fall. Die Tafeln von Heddernheim zeigen eine Schlange, die in eine Urne kriecht. Auch der Vogel über der Oeffnung an den Externsteinen soll an den Vogel auf jenen heidnischen Bildern erinnern. Ich habe früher gezeigt, dass dieser Vogel eine



Taube, den heiligen Geist, darstellt, dass er den Taubengestalten auf anderen christlichen Bildern absolut gleich, von den naturalistischen Vögeln auf Mithrastafeln (z. B. Taf. XIII, Fig. 11) aber abweicht, die letzteren stellen bekanntermassen einen Raben vor. Es ist doch nur ein zufälliges Zusammentreffen, dass sowohl in der antik heidnischen, als auch in der christlichen Symbolik eine Schlange und ein Vogel auftritt. Die Personifikationen von Sonne und Mond, welche auch das Relief an den Externsteinen zeigt, sind allerdings dem Heidenthum entlehnt und finden sich sehr häufig auf Mithrasdarstellungen, doch bildet dieses keinen Grund, speciell das Bild an den Externsteinen mit diesen in Verbindung zu bringen, denn Sonne und Mond erscheinen nebst Oceanus und Terra fast auf allen Diptychen, welche die Kreuzigung vorführen (Taf. XII, Fig. 4), sowie bei der Taufe die Personifikation von Flüssen, gleichfalls dem Heidenthum entstammend. Das Wandgemälde zu Neuenbeken (Taf. XIV, Fig. 2), obwohl aus einer späteren Zeit, zeigt noch die Himmelslichter und ein christliches Diptychon mit der Kreuzigung im Antikencabinet zu Berlin sogar noch „Sol“ mit der Peitsche und „Luna“ mit der Fackel. Der Künstler, welcher das Relief an den Externsteinen verfertigte, kannte den heidnischen Ursprung jener Personifikationen, nachdem sie den christlichen Läuterungsprocess durchgemacht, nicht mehr. Ebenso wenig besteht der von Braun vermuthete ideelle Zusammenhang zwischen den Spitzen, in die der Schwanz der Schlange auf dem unteren Theile des Reliefs und der des Stieres auf Mithrasbildern endet. Die drei Büschel des letzteren (Taf. XIII, Fig. 12) stellen, wie bekannt, durch Querstriche gekennzeichnete Aehren vor, denn der Stier war das Bild der fruchtbringenden Erde. Der Schwanz der Schlange dagegen endet gar nicht in drei Spitzen — alle publicirten Abbildungen machen hier einen Fehler —, sondern kurz vor der Spitze des Schwanzes strecken sich zwei flossenähnliche Glieder nach oben, gleich wie dicht hinter dem Kopfe der Schlange. Wir dürfen also in dem Bildwerke nicht die geringsten Beziehungen zu den Mithrasdarstellungen erblicken.



Die Stelle, welche das Relief in der Entwicklung der christlichen Kunst einnimmt, ist bisher nicht näher untersucht, und es ist auf einen Zusammenhang mit früheren und späteren Bildern nicht hingewiesen worden. Man hat zwar oberflächliche Vergleiche angestellt und von Gegenständen gesprochen, doch ein gleiches Werk, eine Kreuz-Abnahme aus dem Mittelalter, hat Niemand zum Vergleiche gestellt. Auch ist bisher nicht der Versuch gemacht, diese Arbeit in ihren Einzelheiten auf frühere zurückzuführen, es ist sogar von allen Seiten behauptet worden, dass es ein durchweg selbstständiger Entwurf des ausführenden Künstlers gewesen sei. Giefers z. B. sagt: „Wie die Composition und Ausführung jeder Gruppe, für sich betrachtet, im Ganzen meisterhaft zu nennen ist, so ist auch der Gedanke des Künstlers, diese beiden Werke auf solche Weise zu verbinden, ein Beweis seines tiefen schöpferischen Geistes“. Ich bin dagegen der Meinung, dass das Bild sich enge an ältere Vorbilder anlehnt. In altchristlicher Zeit und im Mittelalter bewegten sich die Künstler in streng festgesetzten Grenzen; für gewisse Momente aus der christlichen Glaubenslehre hatten sich in der Kunst Typen ausgebildet, sie wurden, weil jede künstlerische Thätigkeit von dem Clerus ausging, mit den Mönchen, den Sendboten der christlichen Lehre, in die entlegensten Gegenden getragen. So wird erzählt, dass Bischof Meinwerk 13 Mönche von Clugny nach Paderborn kommen liess zur Ausführung künstlerischer Arbeiten. Göthe sagte (in „Kunst und Alterthum“, Bd. 5) in Bezug darauf, dass unser Relief durch einen Künstler aus dem Gefolge Karls d. G. ausgeführt sei, „solche Techniker führten Muster mit sich, wonach sie genau arbeiteten“; es wird nur statt Techniker „Mönche“ zu setzen sein, und in den Mustern sehe ich die Bücherdeckel (Diptychen), Miniaturen und andere Werke der Kleinkunst, welche leicht zu transportiren und zum Gottesdienste unentbehrlich waren. Ich glaube, dass das Relief nach einem altchristlichen Diptychon gebildet ist. Es ist die Idee, drei Momente aus der christlichen Lehre in einem Bilde zusammenzufassen, durchaus nicht einzig dastehend.



Auf Diptychen findet sich eine solche Zusammenstellung unendlich oft; auf ihnen sehen wir ferner sämtliche Bestandtheile unseres Reliefs schon früher angeordnet. Diese Buchdeckel hatten eine längliche Form, wodurch eine Darstellung mehrerer Szenen wünschenswerth wurde, und zwar eine Aufeinanderfolge in vertikaler Richtung. Der Typus dieser Diptychen ist folgender (Taf. XII, Fig. 1): Die Mitte nimmt Christi Kreuzigung ein; dabei erscheint stets Maria und Johannes zu beiden Seiten des Kreuzes, mitunter die beiden Krieger mit Lanze und Aspergill, oberhalb des Kreuzbalkens die Personifikationen von Sonne und Mond. Ueber diesem Hauptbilde und unterhalb desselben finden sich Nebendarstellungen. Unter dem Kreuze sehen wir Terra: eine Frau mit Kindern, Akanthuszweig oder Schlange, und Oceanus: einen Mann mit Ruder und Fisch, auf einem Seedrachon reitend oder Wasser ausgiessend (Taf. XII, Fig. 2 u. 4). An Stelle der letzteren finden sich auch Heilige in Gräbern, im Anschluss an das Bibelwort „die Gräber der Heiligen thaten sich auf“ (Taf. XIII, Fig. 2 u. 4), mitunter Adam (Taf. XIII, Fig. 3), ein Mal Romulus, Remus und die Wölfin. Ueber dem Haupte des Gekreuzigten erscheint die Hand Gottes. Auf unserem Relief ist, wie auf dem etwas späteren Bildwerk zu Wechselburg, das Brustbild des Vaters gewählt. Als oberer Abschluss dieser Elfenbeintafeln wird meistens Christus gen Himmel fahrend oder thronend in einer Mandorla abgebildet. Auch an den Externsteinen sehen wir oben Christus, jedoch statt des gen Himmel fahrenden seine Seele, da auf diesem Bilde nicht verschiedene, sondern nur ein Moment zur Anschauung kommt.

Auf den Darstellungen der Kreuzigung und der Kreuzabnahme ist die Stellung von Maria, stets zur Rechten, und Johannes, zur Linken des Kreuzes, wie auch die Haltung dieser beiden Figuren typisch geworden. Göthe nannte zwar, ebenfalls in Bezug auf das Relief an den Externsteinen, das Stützen des herabsinkenden Oberkörpers durch die Mutter „ein schönes und würdiges Zusammentreffen, das wir nirgends wieder gefunden haben“, doch ist dieses Motiv, wie die zur Vergleichung beigefügten Abbildungen von Kreuzabnahmen



zeigen (Taf. XIV, Fig. 1 u. 2, Taf. XV, Fig. 2 u. 3), nicht allein auf diesem Bilde zur Anwendung gelangt. Göthe wurde zu dieser Annahme wohl dadurch veranlasst, dass ihm nur neuere Darstellungen der Kreuzabnahme, keine mittelalterlichen zu Gebote standen, denn dieselben sind im Ver gleiche zu denen der Kreuzigung äusserst selten, und weder Massmann, Giefers, Braun noch Andere haben, obwohl sie Kreuzigungsdarstellungen des Vergleiches halber erwähnt und abgebildet haben, eine Kreuzabnahme vorgeführt. Dass die oben bezeichnete Haltung der Maria in der mittelalterlichen Kunst üblich gewesen sein muss, geht daraus hervor, dass dieselbe sich auf sämtlichen beigegebenen Ab bildungen in übereinstimmender Weise findet, obwohl einige Originale, wie das Relief an den Externsteinen und das zu Breslau (Taf. XIV, Fig. 1), in so grosser Entfernung von einander ausgeführt wurden, dass ein directer Zusammenhang ausgeschlossen ist.

Aus der nachgewiesenen Uebereinstimmung der Kreuzabnahme an den Externsteinen mit anderen Darstellungen der beiden Momente des Leidens Christi bis in die Einzelheiten, namentlich auf Diptychen, ersieht man, dass das ganze Relief, wenn auch einzelne originelle Züge der individuellen Schaffenskraft des Künstlers zuzuschreiben sind, sich im Grossen und Ganzen dem Kanon fügt, der sich im Laufe der Zeit hierfür ausgebildet hatte. Auch noch später, im 13. Jahrhundert, wird dieses Schema beibehalten, wenn sich auch schon einzelne Abweichungen bemerkbar machen. So enthält das Crucifix zu Wechselburg (Taf. XV, Fig. 1) die wesentlichen Bestandtheile unseres Reliefs. Uebereinstimmend sehen wir Gott Vater über dem Kreuze gebildet, das Haupt und drei ausgestreckte Finger sind nach unten gesenkt, die Züge gleichen auch hier denen des Sohnes. Dagegen hält der Vater hier statt der Fahne die Taube, den heiligen Geist, in der Linken, da das Opfer noch nicht vollbracht ist. Sonne und Mond, die antiken Reminiscenzen, sind durch Engel ersetzt, welche das Kreuz stützen. Im untersten Theile knieen ebenfalls zwei Menschen, erheben auch die Arme, und in der Mitte



erscheint Adam, mit dem Kelche das Blut Christi auf-sammelnd. \*)

Es dürfte vielleicht nicht zu gewagt sein, einen ganz bestimmten Entwicklungsgang der Bilder, welche diese beiden Momente der Leidensgeschichte Christi zum Vorwurfe haben, zu erkennen, und in welchem dasjenige an den Externsteinen eine hervorragende Stellung einnimmt. Aus den antiken, durch heidnische Attribute charakterisirten Figuren Terra und Oceanus unter dem Kreuze, die auf einigen Diptychen schon zum Gekreuzigten emporschauen, entwickeln sich die Bilder der Heiligen mit erhobenem Haupt und Armen, dann weiter Adam, allein oder mit Eva und der Schlange zusammen, bis zu den die Menschheit im Allgemeinen repräsentirenden beiden Figuren auf dem Crucifix zu Wechselburg. An dieselbe Stelle, an welcher die älteren Bilder Sonne und Mond sogar noch mit Peitsche und Fackel zeigen, treten Engel, und schliesslich wird die Scheu, Gott Vater darzustellen, vollständig überwunden. Die Diptychen führen uns über dem Haupte Christi — pars pro toto — nur eine nach unten weisende Hand vor, die Bilder an den Externsteinen und zu Wechselburg dagegen schon das Brustbild des Vaters.

Diese allmälige Umgestaltung war eine Folge der in jedem Einzelwerke von dem Künstler im Rahmen des üblichen Schemas ausgeführten Original-Ideen. Sie finden sich auch an den Externsteinen. Dahin gehört das strenge Durchführen des Todesmomentes in den drei räumlich getrennten Abtheilungen, durch den todten Vogel, den Leichnam und

\*) Dass es Adam und nicht Joseph von Arimathia ist, wie Puttrich und Förster annehmen, hat Professor Pieper im evangel. Kalender für 1861 nachgewiesen: Der Sage nach war Adam auf Golgatha begraben und eine solche liegende Stellung würde der Künstler nicht Joseph gegeben haben. Noch gründlicher scheint mir die Gewandung zu beweisen, dass wir einen Gestorbenen, dann also nur Adam, vor uns sehen. Während die Gewänder der beiden anderen knieenden Figuren die Füße frei lassen, deckt das lange Sterbegewand den ganzen Unterkörper der Mittelfigur, so dass die Formen der unteren Extremitäten bis zu den Fusspitzen nur hindurchschimmern. Dieser Contrast soll die Figur als gestorben charakterisiren.



die Seele und das enge Verknüpfen des unteren mit dem oberen Bilde durch die Symbole der Unsterblichkeit: Pfau und Kindesgestalt. Von Bedeutung ist ferner das gleichzeitige Hinweisen im unteren Theile auf den Sündenfall, den Tod und die Unvergänglichkeit, und schliesslich sei noch ein mehr äusserliches Motiv genannt, welches das Bestreben, dieses Werk im Gegensatz zum wirklichen Vorgange in idealer Weise durchzuführen, erkennen lässt. Der Künstler wollte zwei realistische und störende Requisite, die Zange und die Leiter, welche sonst die anderen mittelalterlichen Kreuzabnahmen zeigen (vgl. die vorgeführten Abbildungen), vermeiden, deshalb wählte er einen Stuhl und stellte auch den linken Arm, der auf anderen Bildern noch von dem Nagel gehalten wird, als schon gelöst dar, so dass er dem Oberkörper Christi eine wagerechte Stellung geben konnte, um zu ermöglichen, dass Maria das Haupt ihres Sohnes, nicht nur den Arm und Oberkörper, wie im anderen Falle, stützte. Auch dieses dem Gedanken nach auf allen mittelalterlichen Kreuzabnahmen verwerthete Motiv hat sich erst allmählig zu dieser schönen Ausdrucksform entwickelt, denn das dem 11. Jahrhundert angehörende Reliquiar im Germanischen Museum zu Nürnberg (Taf. XV, Fig. 2) ist noch von der antik christlichen Anschauungsweise befangen, es zeigt Maria, den Arm ihres Sohnes mit bedeckten Händen empfangend, wie im Alterthum Personen dargestellt wurden, welche beim Empfange von Gaben mit der Gottheit in Berührung kamen.

Mit der Abnahme vom Kreuze sehen wir stets auf den Bildwerken zwei Personen beschäftigt, Nicodemus und Joseph von Arimathia, und zwar die eine zur Linken des Herrn, den Nagel lösend oder wie an den Externsteinen den Körper herunterlassend, die andere zur Rechten, denselben umfassend. Da nun auch Maria stets zur Rechten, Johannes zur Linken steht, so lässt sich annehmen, dass man sich auch unter jenen beiden Figuren, je nach der Stellung zu dem Kreuze, eine ganz bestimmte Person vorstellte. Ueber diese conventionelle Vorstellung könnte das Wandgemälde zu Neuenbeken (Taf. XIV, Fig. 2) Anschluss geben, da es sämmtliche Namen der

bethe  
dem  
hält  
nebe  
Johan

I  
heid  
Clo  
und  
Geg  
den  
Gie  
Geg  
vers  
Mei  
dur  
mit  
zun  
Die  
bea  
gla  
dur  
mä  
arb  
Ze  
spi  
ein  
sic  
St  
da  
m  
leg  
be  
su



betheiligten Personen trägt. Die Figur zur Linken ist als Nicodemus, die zur Rechten als Joseph bezeichnet. Giefers hält dagegen auf dem Relief an den Externsteinen die Figur neben Maria für Nicodemus und diejenige an der Seite des Johannes für Joseph, jedoch hatte er wohl keine Gründe hierfür.

### 3. Die Petrus-Figur neben dem östlichen Eingange.

(Tafel II und Tafel IX).

Diese Relieffigur erklärten die älteren Forscher für einen heidnischen Priester mit einem Opferbeile in der Hand, Klostermeier deutete dieselbe als Petrus mit einem Schlüssel und einem Stabe, Massmann gab dieselbe Erklärung, den Gegenstand in der rechten Hand hielt er für einen Schlüssel, den in der linken für ein Taufhemd („wester hemde“). Auch Giefers trat dieser Ansicht bei, nur glaubte er, dass der letztere Gegenstand wahrscheinlich ein Schwert sei. Schierenberg versuchte diese Figur mit dem Mithraskult, für welchen seiner Meinung nach die Grotten ausgehauen wurden, in Verbindung zu bringen, er hält es für möglich, dass Gott Mithras mit einem Schlüssel und einer Fackel dargestellt sei, und zeigt zum Vergleiche das Mithrasbild von Vienne mit zwei Schlüsseln. Die Figur an den Externsteinen ist nur flüchtig und roh bearbeitet, es ist nicht richtig, dass sie, wie Massmann glaubte, einst schön gewesen sei; denn die Augen sind nur durch einfache Löcher, Bart und Haupthaar durch unregelmässige Steinklumpen gebildet, die Hände zeigen keine Ausarbeitung der einzelnen Finger. Die Gestalt hat weder durch Zerstörung noch durch Witterung gelitten, nur die Nasenspitze ist abgebrochen. Die Erklärung als Petrus ist die einzig richtige, auch der Gegenstand in der linken Hand findet sich öfter bei Petrusdarstellungen, jedoch ist es weder ein Stab, noch ein Taufhemd, Schwert oder Fackel. Hätte man das Aussehen dieses Gegenstandes genau festgestellt, so würde man nicht nöthig gehabt haben, sich auf das Rathen zu verlegen und die heterogensten Dinge zu nennen. Die Abbildung bei Massmann (nach v. Bandel) ist für eine genaue Untersuchung unbrauchbar, zum Theil falsch. Dass der Gegenstand



in der rechten Hand einen Schlüssel bedeutet, ist richtig, nur hat Massmann nicht den Grund angegeben, warum derselbe „als noch deutlich zu erkennender Schlüssel zurückgegeben werden“ muss, nachdem er eine Zeit lang als Opferbeil gegolten. Der Grund liegt darin, dass wir einen Einschnitt im „Barte“, also die beiden Zinken eines Schlüssels erkennen, solchen Einschnitt zeigt kein Beil. Betreffs des Gegenstandes in der linken Hand ist darauf hinzuweisen, dass sich Stab und Taufhemd niemals als Attribute des Apostels Petrus finden und dass weder im wirklichen Leben noch auf bildlichen Darstellungen ein Schwert in der Weise, wie wir es hier sehen, gefasst wird. Der Gegenstand hat ferner weder die charakteristischen Merkmale irgend eines der genannten Dinge, noch lässt sich die geringste Aehnlichkeit mit jenen nachweisen. In der Zeichnung bei Massmann hat derselbe, der Erklärung als Taufhemd entsprechend, Längsfalten. Das Original zeigt dieselben nicht. In Wirklichkeit hebt sich dieser Gegenstand ein wenig vom Hintergrunde ab, seine Begrenzungsflächen sind nicht gekrümmt wie bei einem Gewande, sondern bilden scharfkantige Ebenen, eine vordere, untere und zwei seitliche, die Gestalt ist ein langes Rechteck. Der Gegenstand zeigt, wie aus meiner Zeichnung und Beschreibung hervorgeht, die charakteristischen Merkmale eines Spruchbandes oder einer Schriftrolle. Solche Schriftrollen haben auf bildlichen Darstellungen des Mittelalters sehr oft die Heiligen und Apostel in Händen, entweder herabhängend oder gerollt, es soll an die von ihnen gesprochenen Worte erinnern, das ist in jedem kunstarchäologischen Handbuche zu finden. Es können noch andere Petrusdarstellungen namhaft gemacht werden, welchen die Schriftrolle beigegeben ist, und es ist wunderbar, dass die Autoren aus dem grossen ihnen zu Gebote stehenden Material nicht Analoga fanden, welche sofort die richtige Erklärung geben. Petrus mit der Schriftrolle findet sich auf dem ehernen Taufbecken zu Lüttich, den Cornelius taufend, aus dem 12. Jahrhundert, auf einem Glasgemälde in der Mariakapelle der Kirche Notre Dame zu Semur aus dem 12. Jahrhundert (vgl. deutsche Bau-

zeitun  
zu H  
letztg  
viel  
Petru  
Schrif  
dass  
zugle  
glaub

S  
kläre  
ist j  
der  
Exte  
darst  
Fig.  
Grei  
(Taf  
die  
zeig  
such  
Petru  
nun  
mus  
d. H  
aba  
mar  
und  
heit

das  
win  
we



zeitung 1883) und an den Chorschranken der Michaelskirche zu Hildesheim um 1200 (Taf. XIII, Fig. 1), von denen die letztgenannte Darstellung, obwohl sorgfältiger durchgeführt, viel Aehnlichkeit mit unserem Bilde hat. Es scheint, dass Petrus im 12. und 13. Jahrhundert statt des Schwertes eine Schriftrolle erhielt, und dieses ist auch der Grund dafür, dass die Figur an den Externsteinen im 13. Jahrhundert zugleich mit den andern Arbeiten, nicht später, wie Giefers glaubt, entstand.

Schierenberg versuchte letztere als Gott Mithras zu erklären, weil Mithras von Vienne zwei Schlüssel hält. Das ist jedoch nur ein zufälliges Zusammentreffen, ebenso wie der von ihm angeführte Umstand, dass die Gestalt an den Externsteinen unten unbearbeitet sei und wie bei Mithrasdarstellungen aus dem Felsen wachsend erscheine (Taf. XIII, Fig. 9). Erstens wird aber dieser Gott nie als bärtiger Greis, sondern stets jugendlich als *sol invictus* dargestellt (Taf. XIII, Fig. 9 u. 10) und dann ist der Grund dafür, dass die untere Partie unseres Bildes den unbearbeiteten Fels zeigt, in der Lokalität und in der flüchtigen Ausführung zu suchen. Die senkrechte Felswand zeigt nämlich dort, wo Petrus steht, unten eine kleine Unterhöhlung, wollte man nun auch die Füße der Figur zur Erscheinung bringen, so musste man erst eine gleichmässig vertikale Fläche schaffen, d. h. den Stein bis auf die hintere Fläche der Unterhöhlung abarbeiten (Taf. IX, Fig. 2). Solche mühevollen Arbeit scheute man, wie aus der ganzen Behandlung der Figur hervorgeht, und liess den Fels unten in seiner natürlichen Beschaffenheit, daher fehlen die Füße.

### Schlussbemerkung

#### über Alter und Ursprung der Anlagen.

Es ist in dem Abschnitte I unwiderleglich nachgewiesen, dass die Grotten christlichen Ursprungs sind. Hierauf basierend, wird man durch weiteres Ausscheiden aus der Zahl Derer, welche bisher als Verfertiger genannt worden sind, die



wirklichen Urheber mit Bestimmtheit feststellen können. Von jenen haben nur die Franken unter Karl d. G. und die Mönche zu Paderborn ein Anrecht, zur Concurrenz zugelassen zu werden. Zu Anfang wurde erwähnt, dass über die Entstehung der Anlagen keine urkundlichen Nachrichten existiren und dass die Berichte späterer Schriftsteller keinen Glauben verdienen, so derjenige von Hamelmann, wonach Karl d. G. der Erbauer gewesen ist. An jener Stelle ist auch gezeigt worden, dass der Bericht von Schaten, Karl d. G. habe auf dem Schlachtfelde bei Detmold, also in der Nähe der Steine, eine Kapelle erbaut, durch nichts, am allerwenigsten aber durch noch vorhandene Bauten oder Baureste bestätigt wird. Das Urtheil der Kunstverständigen, wie Göthe, Kinkel, Schnaase, Braun u. a., welche speciell das grosse Relief dem Frankenkönig zugeschrieben, kann nicht als zutreffend gelten, denn erstens haben sie ihre Ansicht nicht durch Gründe bewiesen, welche aus dem Bildwerke selbst entnommen sind, und dann ist in dem Abschnitte, der die Skulptur behandelt, gezeigt, dass dieses Bildwerk in dem Entwicklungsgange der Kreuzigungs-Darstellungen chronologisch nicht eine der ersten Stellen einnimmt, sondern sich in die Reihe derjenigen aus dem 10.—13. Jahrhundert einrangirt. Es kommt noch hinzu, dass die Anwesenheit Karls d. G. im Lande der Sachsen niemals von grosser Dauer gewesen ist, dass daher seine Begleiter unmöglich so umfangreiche Arbeiten, namentlich mit den unzureichenden Mitteln damaliger Zeit, mitten in einer Wildniss haben schaffen können. Es kann ferner darüber kein Zweifel herrschen, dass, wenn die siegreichen Franken an diesem durch nichts geschützten Platze christliche Kapellen und Bildwerke errichtet hätten, die im Grunde ihres Herzens noch dem Heidenthum ergebenen Sachsen keinen Augenblick gezögert haben würden, alles, was sie an ihre Unterdrücker erinnerte, von Grund auf zu zerstören, sobald jene den Rücken gekehrt. An den Grotten aber wie an den Bildwerken finden sich, das ist oben nachgewiesen, nur sehr vereinzelt gewaltsame Beschädigungen, welche, da sie nur die ganz frei bearbeiteten

Theil  
herbe  
tenen  
heidn  
erker  
veran  
kann  
die A  
spre  
C  
Arbe  
sein  
mus  
einz  
schie  
von  
Dies  
The  
som  
eine  
lich  
sich  
Aus  
son  
ma  
der  
Ge  
ein  
gel  
B,  
we  
m  
an  
na  
Oe  
ge  
ze



Theile betroffen haben, mehr durch Zufall als durch Absicht herbeigeführt sind. In solchem verhältnissmässig wohl erhaltenen Zustande hätte sich das Relief nicht durch jene halbheidnische Zeitperiode hindurch gerettet. Wir müssen also erkennen, dass die Annahme, Karl d. G. habe diese Arbeiten veranlasst, durch keinen stichhaltigen Grund belegt werden kann und dass die in Betracht kommenden Umstände und die Arbeiten selbst, vor allem das grosse Relief, sogar dagegen sprechen.

Gehen wir nun zu dem direkten Beweise über, dass die Arbeiten nur von den Mönchen zu Paderborn ausgeführt sein können, sowohl die baulichen wie die Skulpturen, so muss die Frage vorerst beantwortet werden, ob denn wirklich einzelne Theile, wie bisher angenommen wurde, zu verschiedenen Zeiten entstanden sind. Einige trennen die Grotten von den Bildwerken, andere einzelne Bilder von einander. Dieses verschiedene Datiren hier des einen, dort des anderen Theiles muss dem Unbefangenen verdächtig erscheinen, umso mehr wenn die Absicht hindurchschimmert, dass irgend einer Behauptung, die auf schwachen Füßen steht, ein künstlicher Halt gegeben werden soll. Das Relief unterscheidet sich zwar von den übrigen Arbeiten durch seine saubere Ausführung, aber dieser Umstand besagt nicht nur sehr wenig, sondern lässt sich auch dadurch vollständig erklären, dass man das Bild und vor allem den oberen Theil, welcher von der Gottheit handelt, sorgfältiger bearbeitete als die übrigen Gegenstände. Die in den Schriften angeführten Gründe für eine getrennte Entstehung sind durchweg willkürlich und gekünstelt. Massmann setzt die Vogelfigur über der Oeffnung B, die er für einen „Adler“ hält, in die Zeit Karls d. G., weil am Palast zu Aachen sich ein Adler befand! Clostermeier glaubte, dass das Bild des Apostels Petrus von einem anderen Meister als das Relief gefertigt sei, und Giefers nahm an, dass sowohl diese Figur wie die Oeffnung A nebst Oeffnung B einer späteren Zeit als die übrigen Arbeiten angehören. Zu der Annahme, dass die Apostelfigur nicht gleichzeitig entstand, hat die rohe Ausführung derselben Anlass



gegeben. Aber dieses Bild ist, die Nasenspitze ausgenommen, weder zerstört noch verflacht oder einst schöner gewesen. Die rohere Ausführung ist sehr wohl dadurch erklärlich, dass ein weniger geübter Steinmetz mit diesem nur untergeordneten Gegenstande beauftragt wurde. Die von Giefers gegebene Begründung seiner Ansicht des späteren Entstehens der Apostelfigur und der nebenbefindlichen Oeffnung macht den Eindruck, als sei die Oeffnung A zur Erklärung des Raumes I als Grab Christi unbequem gewesen und hätte in Folge dessen jünger gemacht werden müssen, welches Schicksal der Petrusfigur wegen des lokalen Zusammenhanges nicht erspart werden konnte. Noch schlimmer erging es der Oeffnung B, denn hier haben sich alle Forscher darin geeinigt, dass sie nur aus späteren Jahrhunderten entstammen könne und kein Bestandtheil der ursprünglichen Anlage sei; und doch ist gerade hier mit Leichtigkeit das gleichzeitige Entstehen nachgewiesen worden. In dem Abschnitt über Architektur ist der Beweis geliefert, dass weder die Petrusfigur noch eine der Oeffnungen später als die Gesamtheit der baulichen Arbeiten entstanden sei. Hierauf stützt sich nun auch der Beweis, dass die Ausführung des grossen Reliefs mit derjenigen der Grotten zusammenfällt. Ueber der Oeffnung B sehen wir die Taube, den heiligen Geist. Dass die Taube einen integrirenden Theil der Kreuzigungsdarstellungen bildet, zeigt der Vergleich mit dem Crucifix zu Wechselburg, und dass sie hier getrennt von dem Bilde nicht in der Hand Gottes erscheint, erklärt der Umstand, dass der grosse Raumtheil in der oberen Region der Kreuzabnahme durch eine Fahne gedeckt wurde, welche der Vater in der Hand hält. Demnach gehört hier das Bild des heiligen Geistes, die Taube, inhaltlich, also auch der Entstehungszeit nach, zu der Kreuzabnahme. Dass nun die Taube andererseits auch zugleich mit der Oeffnung B gefertigt sein muss, geht daraus hervor, dass sie zusammen mit den beiden anderen Gegenständen, dem Weihwasserbecken und Steinmetzzeichen, diese Oeffnung umrahmt und über ihr in der senkrechten Achse angeordnet ist, und da wieder die letztere der ursprünglichen



Anlage angehört, so sind das Bild der Taube und die Oeffnung die Mittelglieder in der Schlussfolgerung, dass die Ausführung des grossen Bildwerkes mit der Grotte zusammenfällt.

Fassen wir zum Schlusse die Fakta kurz zusammen, so ergibt sich:

1. die Grotten sind unzweifelhaft christlichen Ursprungs;
2. für die Annahme, Karl d. G. habe die Arbeiten ausführen lassen, findet sich nicht der geringste Anhaltspunkt;
3. die Externsteine waren bis zum Jahre 1093 in Privatbesitz, weshalb die Ausführung der Arbeiten während dieser Zeit ausgeschlossen erscheinen muss;
4. die Steine werden um 1093 von dem Kloster Abdinghof zu Paderborn erworben;
5. die Bestätigungsurkunde vom Jahre 1093 erwähnt keinerlei schon vorhandener Werke daselbst;
6. die untere Grotte wird laut Inschrift in derselben im Jahre 1115 als Kapelle eingeweiht und
7. Grotten und Bildwerke entstanden gleichzeitig.

Hiernach ergibt sich auf Grund des geführten Nachweises, dass die Grotten von christlichen Arbeitern hergestellt sind, sowie ferner aus dem erwiesenen gleichzeitigen Entstehen der baulichen Anlagen und Bildwerke als Schlussresultat, dass **sowohl Grotten wie Skulpturen Werke der Paderborner Mönche sind.**





24. Sep. 1963 ✓

.....  
Breslauer Genossenschafts-Buchdruckerei, E. G.  
.....

F0



20

107



Buche  
N. Depping





\* / D 0 1 9 6 0 8 \*





