

Ein bisher unbekanntes Werk des Trierer Bildhauers Hans Ruprecht Hoffmann († 1616) in Aachen

Von W. Jung

Unlängst gelangte ein überlebensgroßes Epitaph aus Sandstein in Aachener Privatbesitz (Abb. 63). Eine erste flüchtige Betrachtung ließ mich dieses Epitaph als ein Werk des Bildhauers Hans Ruprecht Hoffmann (geb. um 1545 in Sinsheim/Pfalz, gest. 1616 in Trier¹⁾) ansprechen. Die nähere Untersuchung brachte Gewißheit, als die originale Künstlersignatur · H · R · H · auf dem Rahmen der Hauptschrifttafel im Sockel entdeckt wurde.

In unserem Beitrag wird versucht, den Auftraggeber und die näheren Umstände der Epitaphstiftung zu ermitteln und dem Epitaph selbst den rechten Platz im Gesamtwerk des Künstlers zuzuweisen²⁾.

Das Epitaph ist in zwölf Einzelstücken aus feinem grauen Sandstein gearbeitet und wohlüberlegt zusammengesetzt (H = 297 cm, B = 127 cm, T = 28 cm). Der Erhaltungszustand ist sehr gut, wenn man von der Herauslösung aus dem ursprünglichen Aufstellungsort absieht. Die Sockelform des Epitaphs läßt vermuten, daß es ursprünglich auf einer Altarmensa in einer Kirche gestanden habe. Diese Verbindung Altar–Epitaph ist seit dem Mittelalter durchaus gebräuchlich, weil mit der Epitapherrichtung meist die Stiftung von Seelenmessen verbunden war. Wir wollen die verlorene Einheit von Idee und Gestalt gedanklich wiederherstellen, indem wir im folgenden das Epitaph als Altarepitaph bezeichnen. Leider ist die Stifterinschrift auf der Hauptschrifttafel im Sockel verloren. Die jetzt auf dieser Schrifttafel sichtbaren drei Großbuchstaben J. M. J. – vielleicht bedeuten sie J(esus) M(aria) J(osef) – entstanden in der Zeit um die Jahrhundertwende. Die farbige Fassung ist verloren. Abgesehen von kleinen Beschädigungen ist der architektonische Aufbau des Altarepitaphs unversehrt erhalten. Er ist dreigeschossig. Als Unterbau dient ein Sockel mit Schrifttafel. Voluten schmücken beide Seiten. Vermutlich hat die glatt gearbeitete Unterkante direkt auf der Altarmensa gestanden, so daß der Unterbau zugleich Predella war. Schwierigkeit bereitete dann die Unterbringung des als Steinrelief gearbeiteten Schweißstuches der Veronika, das jetzt über dem Epitaph aufgehängt ist. Dieses Einzelstück gehört sicher hinzu. Es könnte aus einer nicht mehr vorhandenen Predella stammen. Der vorhandene Sockel ist von einer kräftig profilierten Platte bekrönt, die zugleich als Standplatte für die Haupt-

figuren und den Rahmenaufbau dient. Der Architekturrahmen des ebenfalls dreiteiligen Hauptgeschosses ist mit Rollwerk geschmückt. Auf die Vorderflächen der Hauptpfeiler sind zwei Schilde „aufgeschraubt“, die auf den vier Schildflächen große und kleine Buchstaben mit Hausmarken tragen.

Auf den Kämpferplatten der Hauptpfeiler stehen zwei Heiligenfiguren. Zwei nach innen eingrückte Volutenkonsolen mit Puttenköpfen tragen zwei kleinere Pfeiler, die einen zweiten Teil innerhalb des Hauptgeschosses bilden und auf ihren Kämpferplatten eine kugelförmige Henkelvase tragen; zugleich ist hier der Ansatz des Halbkreisbogens, der das Hauptgeschoß abschließt. Hinter dem Bogen sieht man das Gesims des rechteckigen Aufsatzes, der als oberen Abschluß einen Dreiecksgiebel mit Clipeus (mit Christuszeichen I H S) trägt. Oben ist der Giebel abgeflacht und mit einer Henkelvase bekrönt. Im Zentrum der Komposition (Abb. 64) steht das Kreuz mit dem toten Christus; darüber wird in Wolken die Halbfigur Gottvaters und die Taube des heiligen Geistes sichtbar; am Kreuzesfuß kniet Maria Magdalena; daneben stehen Maria und Johannes Evangelista; ein wenig unterhalb, am Fuß des Kreuzeshügels, kniet die Stifterfamilie, ein Mann rechts, zwei Frauen links mit zwei Mädchen (Abb. 65). Der bärtige Mann trägt vornehme Amtstracht – Mantel, Hose, Wams, spanische Halskrause und Dolch. Die beiden Damen sind bürgerlich gekleidet. Unter dem eingekeilten Kreuzesschaft liegt ein Totenschädel.

Rechts und links auf den Hauptpfeilern stehen als Vollskulpturen die Gestalten des hl. Sebastian und der hl. Anna-Selbdritt (Abb. 66). Es sind die besonderen Fürbitter der Stifterfamilie, über die man im Text der Inschrifttafel³⁾ folgendes erfährt:

ANNO 1572 STARB CATHARI(N)A
MAS SEIN ERSTE HASFRAW A(NN)O STARB
I(H)R(E) DOCHTER CATHARINAO ANNO 1590 VER-
SCHIED ANNA REINERS DER 2. F(RAU) WESGEN⁴⁾

Im Jahre 1572 starb Catharina Maas, seine erste Hausfrau. Im Jahre 1580 starb ihre Tochter Catharina. Im Jahre 1590 verschied Anna Reiners, der zweiten Frau Nichtchen.

Damit sind eine der beiden Frauen und die beiden kleinen Mädchen mit Namen und Todesjahr bekannt gemacht. Um die ganze Stifterfamilie, insbesondere den Namen des Mannes, zu identi-



Abbildung 63: Gesamtansicht des Altarepitaphs

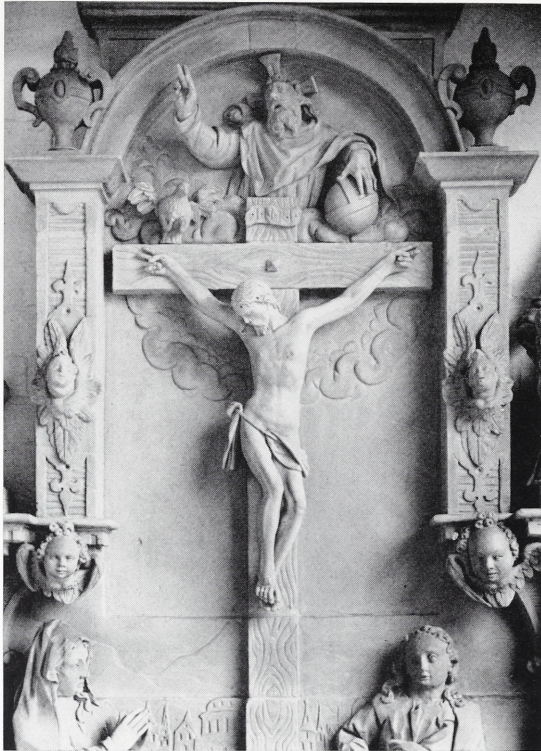


Abbildung 64: Detail, obere Hälfte

fizieren, mußte der erste Aufstellungsort erforscht werden, um dort vielleicht Hinweise über die näheren Umstände der Stiftung und der Stifter zu erfahren.

Unser Altarepitaph gelangte durch Ankauf aus der Sammlung Nellessen von der Emmaburg bei Eupen in Aachener Privatbesitz. Im Kunstdenkmälerinventar⁵⁾ heißt es, daß das Altarepitaph aus der alten Kirche in Aldegund an der Mosel stammt. In einer zweiten Auflage wird diese Angabe wiederholt⁶⁾. Im mosellanischen Kunstdenkmäler-



Abbildung 65: Detail, untere Hälfte

inventar⁷⁾ erfahren wir sowohl eine Bestätigung als auch einen entscheidenden weiteren Hinweis. Danach hat Lehfeldt, ein älterer Bearbeiter der Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz, unser Altarepitaph in seiner originalen Aufstellung an der Nordseite des Chorbogens in der katholischen Bartholomäuskirche in Aldegund/Mosel in Verbindung mit der zugehörigen Altarmensa gesehen⁸⁾. Zu dieser Zeit (um 1886) war auch noch die Inschrift auf der Haupttafel im Sockel vollständig erhalten. Sie lautete:

ANNO 1601 IST IN GOTT VERSTORBEN VND LIGT ALLHIE BEGRABE(N) DER EHREHAFTER VND VORNEMER NICLAS ROLTZ VON KIRCHBRICH IN ZEIT SEINES LEBENS VHAGT ALLHIE DESSEN SEEL DER ALLMECHTICH GOTT GNEDICH SEIN WOLLE VND HAT DIE EHRN VND DVGENTSAME GERTRVDA KEISERIN SEIN EHLICHE HAVSFRAW DIESE(N) ALTAR GOTT DEM ALLMECHTIGEN ZV EHRE DER KIRCHIN ZV ZIR VND INE BEIDEN ZV GEDECHTN MACHEN VND VFFRICHTE(N) LASSEN. STARB A(NN)O . . .

Im Jahre 1601 ist in Gott verstorben und liegt allhier begraben der ehrenhafte und vornehme Niclaus Roltz von Kirchbrück in Zeit seines Lebens Vogt allhier, dessen Seele der allmächtige Gott gnädig sein wolle. Und hat die ehren- und tugendsame Gertrud Keiser, seine eheliche Hausfrau, diesen Altar Gott dem allmächtigen zur Ehre, der Kirche zur Zier und ihnen beiden zum Gedächtnis machen und aufrichten lassen. Sie starb im Jahre (?) . . .

Mit dieser Aufzeichnung sind Herkunft, Stifter und Entstehungsjahr unseres Altarepitaphs geklärt.

Vorne rechts vor Maria kniet Niclaus Roltz von Kirchbrück, Vogt von St. Aldegund, zu dessen Tod 1601 seine zweite Ehefrau Gertrud geb. Keiser (vorne links mit dem aufgeschlagenen Gebetbuch) das Altarepitaph hat anfertigen und aufrichten lassen. Vor der Gestalt des hl. Johannes kniet die 1572 verstorbene erste Frau des Niclas Roltz, Catharina geb. Maas. Vor ihr die gleichnamige Tochter, die 1580 starb. Vor der zweiten Ehefrau kniet deren 1590 verstorbene kleine Nichte Anna Reiners, der ein Schild mit Namenszug und Hausmarke beigegeben ist. Die Schilde mit den Anfangsbuchstaben der Namen der Hauptpersonen und ihren Hausmarken sind an den Hauptpfeilern angebracht. Rechts oben ist der Schild des Vogts N(iklas) R(oltz); darunter der Schild wiederholt in Namenszug und Hausmarke den kleinen Schild der A(nna) R(einers). Links oben ist der Schild der ersten Ehefrau C(atharina) M(aas) angebracht, der wohl auch für ihre gleichnamige Tochter gedacht ist. Darunter, links unten, ist der Schild für die zweite Ehefrau G(ertrud) K(eiser).

Auf den Schilden des Niclas Roltz und der Anna Reiners kommen neben den Anfangsbuchstaben für Vor- und Zuname als gleiche Hausmarke ein gleich-

schenkeliges Kreuz vor. Links oben erkennt man als Hausmarke eine Weintraube und einen 8förmig kunstgerecht geschlungenen Schifferknoten. Vielleicht hat die Familie Maas das Winzer- und Schiffergewerbe oder Seilergewerbe betrieben. Unter dem M ist im gleichen Schild noch das doppelte gleichschenkelige Kreuz angebracht, wie es in der Hausmarke des Mannes unter dem R vorkommt. Der Schild der zweiten Ehefrau zeigt über den Anfangsbuchstaben der Namen ein liegendes Schwert – vielleicht hat die Familie Maas auch ein Vogtsamt bekleidet –; zwischen den Buchstaben ragt ein Winkel mit einem Mühleisen (?) zwischen den Schenkeln auf.

Zu unserem Altarepitaph liegt nur eine spätere und sehr allgemein gehaltene Nachricht von 1638 vor. In einem Verzeichnis der Einkünfte des Pfarrers Niederkorn aus Alf – St. Aldegund war Alf als Filiale inkorporiert – ist neben einem Margaretenaltar auch ein St. Annenaltar erwähnt. Damit kann nur unser Altarepitaph gemeint sein, weil sich kein anderer Altar in der Kirche befunden hat und die Annenfigur ja vorhanden ist. In dem erwähnten Verzeichnis liest man „... ist ein fundation eingestiftet von wolledlen Herrn seligster gedechtnus von hundert gultgulden...“ (Der St. Annenaltar ist eine Stiftung gestiftet von wohledlen Herren zu deren seligster Gedächtnis ausgestattet mit hundert Goldgulden; St. A. Koblenz 1 C Nr. 11 486).

Es bleibt nun noch, unser Altarepitaph in das Gesamtwerk des Bildhauers Hans Ruprecht Hoffmann einzuordnen. Seine Urheberschaft konnte nicht archivalisch nachgewiesen werden, wir müssen uns mit der entdeckten, originalen Künstlersignatur begnügen. Sie ist auf dem unteren Mittelstück des Rollwerkrahmens der Hauptschrifttafel angebracht. Die ein wenig linksgeneigten, ca. 3–4 cm hohen Großbuchstaben H · R · H in einer barock abgewandelten Antiquaschrift, sind in ihrem Duktus mit den Buchstaben der erhaltenen kleinen Inschrift oben so eng verwandt, daß sie von der gleichen Hand stammen müssen.

In der hier vorliegenden Form hat der Künstler auch andere Werke signiert⁹⁾. Vermutlich war die Signatur von einer späteren Übermalung mit Farbe zugedeckt.

Bisher hat erst ein Forscher unser Altarepitaph im Zusammenhang mit einer Neuentdeckung in Maring an der Mosel¹⁰⁾ vermutungsweise H. R. Hoffmann zugeschrieben (Abb. 67). Die vage Andeutung wurde von der ein Jahr später erschienenen großen Hoffmann-Monographie¹¹⁾ nicht aufgenommen; sicher geriet sie dadurch in Vergessenheit. Unser Altarepitaph ist in dieser Monographie nicht erwähnt. Dies spricht nicht gegen unser Altarepitaph. Abgesehen von der Signatur ist unser



Abbildung 66: Figur der hl. Anna Selbdritt

Altarepitaph in seinem architektonischen Aufbau mit dem Kreuzaltar in Maring und in seinem Figurenstil mit dem Marienaltar in der kath. Pfarrkirche in St. Gangolf/Trier¹²⁾ eng verwandt (Abb. 68). Diese beiden für H. R. Hoffmann gesicherten Werke erlauben es, unser Altarepitaph in das Gesamtwerk des Künstlers einzuordnen.

Seinem Typus nach gehört unser Altarepitaph zu einer Gruppe von Epitaphien, bei der der Verstorbene und mitunter seine Familienangehörigen in szenischem Zusammenhang dargestellt werden. Der ältere Typus zeigt lediglich einen Grabstein oder Sargdeckel mit der denkmalartig aufgerichteten Gestalt des Verstorbenen. Die Gedächtnismale in Verbindung mit dem Grab bilden eine andere Gruppe. Eines der frühesten Epitaphien unseres Typus ist das des Kurfürsten und Erzbischofs Uriel v. Gemmingen († 1514) an einem Langhauspfeiler des Mainzer Domes (Abb. 69). Hans Backoffen hat es geschaffen¹³⁾. Dieser einfache Typus wird im Verlaufe des 16. Jahrhunderts szenisch und architektonisch reicher. In mehreren Geschossen wird nun ein umfangreiches ikonographisches Programm entwickelt.

Unser Altarepitaph gehört nach Form und Inhalt dem einfachen Typus an. Durch die Zuordnung eines Altares, an dem Messen für das Seelenheil der Stifter gefeiert wurden, erhält es einen neuen Realitätswert. Sein architektonischer Aufbau und seine szenische Darstellung lassen sich auf das Mainzer Epitaph des Hans Backoffen zurückführen. Vermutlich wurde H. R. Hoffmann von diesem großen Werk direkt und indirekt beeinflusst. E. Strübing¹⁴⁾ hat nachgewiesen, daß unser Künstler eine Lehre bei Dietrich Schro, einem Schüler Backoffens, in Mainz und eine Gesellenzeit bei Johann von Trarbach durchgemacht hat. Selbst der niederländische Einfluß in den Werken Hoffmanns findet durch seine Mainzer Lehrzeit eine glaubhafte Erklärung. War doch unter den Robins Mainz ein Zentrum der Florisschule.

Ein indirekter Einfluß des Gemmingen-Epitaphs auf H. R. Hoffmann und die Trierer überhaupt ist durch das Altarepitaph des Erzbischofs und Kurfürsten Richard v. Greifenklau im Trierer Dom gegeben (Abb. 70). Einer der besten Schüler Backoffens hat es geschaffen¹⁵⁾. Es ist das erste unseres Typus in Trier; offensichtlich hat es auf Zeitgenossen und Nachkommen stark gewirkt. H. R. Hoffmann scheint aus der Kenntnis beider seinen Epitaphtyp entwickelt zu haben. Welche Modifikationen er dabei vornimmt, zeigt die Analyse des Kreuzaltars in Maring (Abb. 67). Dieser signierte (HRH) und 1601 datierte Altar ist im gleichen Jahr wie unser Altarepitaph geschaffen. Seine Stifter haben etwa die gleichen finanziellen Aufwendungen gemacht.

Der Rhythmus des dreigeschossigen Architekturaufbaues ist bei beiden Werken sehr ähnlich. Die Hauptteile sind unten durch kräftige Pfeiler mit Schilden gerahmt. Die Oberteile sind durch enger gestellte kleinere Pfeilerpaare schmaler gehalten. Den oberen Abschluß bilden Halbkreisbögen, hinter denen dreiseitige Giebel mit Vasen aufragen. Wiederum ist der Giebel bei unserem Altarepitaph architektonisch kraftvoller durchgebildet.

In den Vergleich kann auch noch der Figurenstil einbezogen werden. Hier wie dort ist der ikonographische Mittelpunkt die Kreuzigung bzw. der Augenblick unmittelbar nach dem Verscheiden Christi. Die Verbindung zwischen Altar und Epitaph forderte geradezu dieses Kreuzigungsbild als Mittelpunkt. Es war zudem geeignet, um die heilige Gruppe Bildnisfiguren der Verstorbenen zu gesellen und sie in der Trauer und Anbetung mit dieser zu verbinden.

Durch die Einbeziehung der Verstorbenen in die hl. Szene wird die Darstellung unseres Epitaphs für den Betrachter unmittelbarer und intimer. Im Gegensatz zum Maringer Epitaph mit seiner gleichmäßigen Anordnung der Figuren ist Komposition

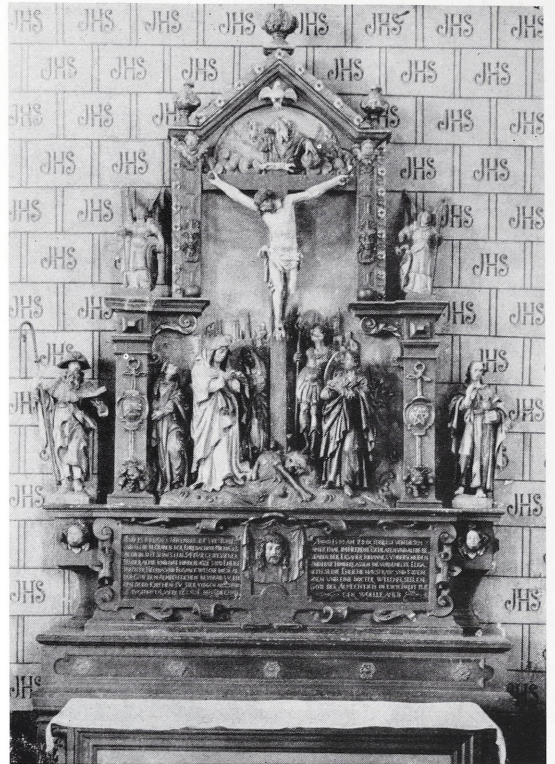


Abbildung 67: Kreuzaltar in Maring/Mosel

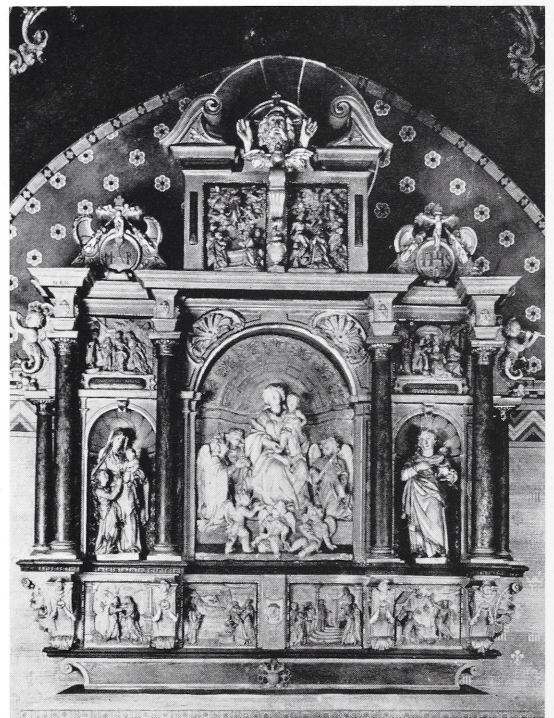


Abbildung 68: Marienaltar in St. Gangolf/Trier

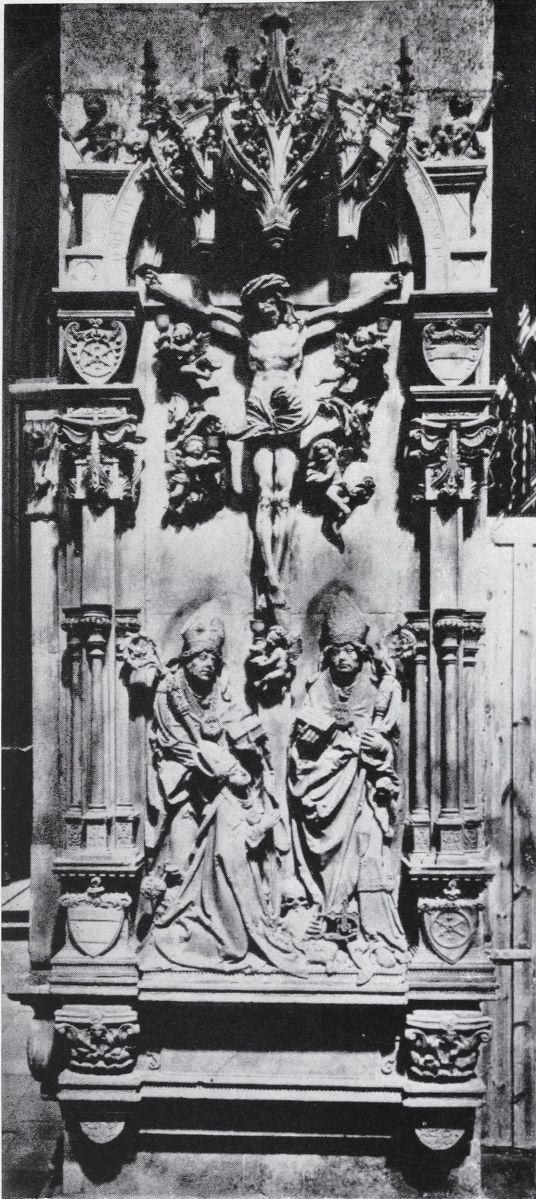


Abbildung 69: Gemmingen-Epitaph im Dom zu Mainz

und Akzentuierung der szenischen Darstellung unseres Epitaphs durchdachter. Der vertikalen Mittelachse, die figürlich durch Gott Vater–Corpus Christi–Magdalena–Catharina bestimmt ist, entspricht ein Diagonalkreuz Maria–Maria Magdalena–Catharina Maas–Gertrud Keiser und Johannes–Maria Magdalena–Nicolaus Roltz. Keine zerfahrene Linie bringt Unruhe in die Komposition. Auch der stilistische Vergleich erweist neben vielen Übereinstimmungen eine gewisse Überlegenheit unseres Altarepitaphs.

Als zweites Vergleichsstück führen wir den oben-erwähnten Marienaltar aus gelbem Sandstein mit roten Marmorsäulen an (Abb. 68). Er steht an der Stirnseite der kath. Pfarrkirche St. Gangolf in Trier¹⁶). Dieser Marienaltar ist nicht nur als Vergleichsstück wichtig, sondern innerhalb des Gesamtwerkes von Hoffmann von großer Bedeutung, weil für ihn die lückenlose, archivalisch belegte Ent-

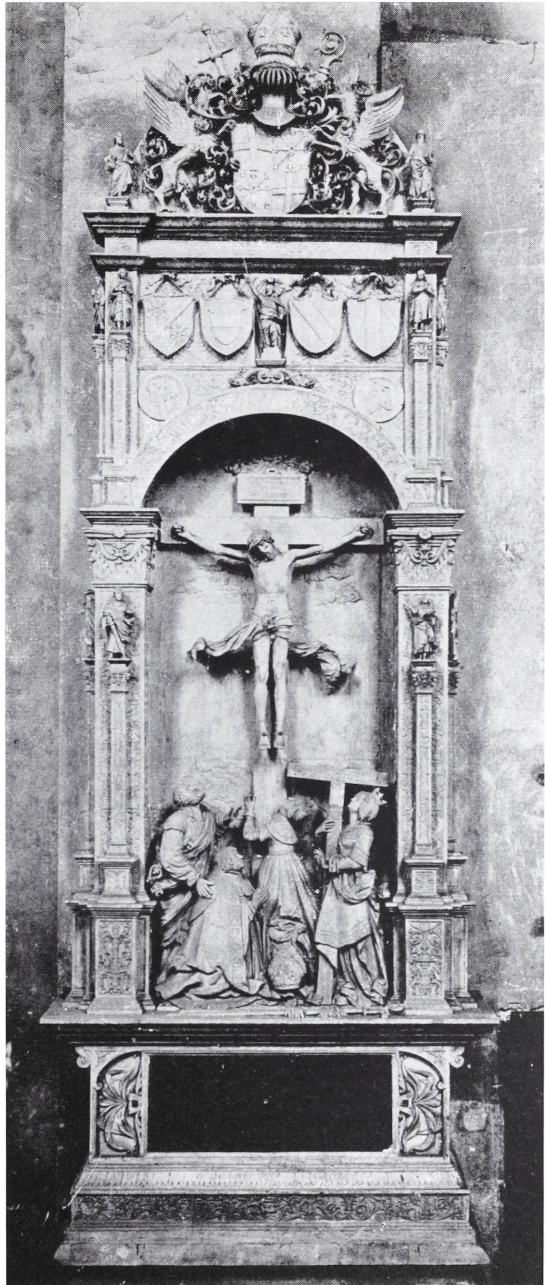


Abbildung 70: Greiffenklau-Epitaph im Dom zu Trier

stehungsgeschichte und eine eigenhändige Quittung vorliegen¹⁷).

Neben der Signatur ist das Entstehungsjahr 1603 vermerkt. Wenn wir diesen Marienaltar in St. Gangolf mit den bedeutendsten Werken H. R. Hoffmanns im Trierer Dom¹⁸) – Kanzel, Dreifaltigkeitsaltar, Johannesaltar und Grabaltar für EB. Johann v. Schonenburg (Abb. 71) – vergleichen, dann muß Balkes negatives Urteil über die künstlerische Qualität bestätigt werden: „Das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts bedeutet den Tiefstand der Trierer Werkstatt, die den Charakter eines Massenbetriebs angenommen zu haben scheint, hinter dem die Persönlichkeit Hoffmanns fast verschwindet.“ Doch muß man berücksichtigen, daß beim Marienaltar wie auch für den Kreuzaltar in Maring und unseren Grabaltar – gegenüber den Werken im Dom zu Trier – andere Auftragsverhältnisse zugrunde liegen. Hier ist eine Bürgersfamilie, dort der Erzbischof der Auftraggeber.

Offenbar haben auch die Ehrenämter und die Vergrößerung des Werkstattbetriebes das künstlerische Schaffen unseres Meisters behindert. Es ist tatsächlich schwer, bei den im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts entstandenen Werken den persönlichen Anteil H. R. Hoffmanns herauszufinden. In Wechselwirkung vielleicht mit den äußeren Umständen kommt es zu einem deutlichen Stilumbruch im Schaffen des Meisters¹⁹). Der zeichnerische Stil mit den Merkmalen der deutschen Renaissance und des niederländischen Florisstils wandelt sich zu einem mehr malerischen Stil barocker Prägung, der dennoch die latent immer vorhandenen Elemente des spätgotischen Backoffenstils noch erkennen läßt.

Wie groß ist der Anteil von Meister, Sohn und Gehilfen bei unserem Altarepitaph, das in der gleichen Zeit entstand wie der Marienaltar, bei dem der Anteil der Ausführenden auf Grund archivalischer Belege deutlich zu definieren ist? Gegenüber dem Kreuzaltar in Maring, an dem des Meisters Hand die Figuren Christi, Mariae, Jacobi und Johannes Ev. überarbeitete, scheint bei unserem Altarepitaph der Anteil des Meisters größer zu sein. Das kam schon beim Vergleich des Architekturaufbaues der beiden Werke zum Ausdruck. Auch erwies sich die szenische Darstellung, die Gruppierung der Figuren und die gesamte Komposition durchdachter, meisterlicher. Eigenhändig sind in unserem Altarepitaph die Figuren Gott Vaters, Christi und der Anna Selbdritt. Letztere ist gut mit der fast gleichzeitigen Figur des Johannes Ev. aus dem Grabaltar des EB. Johann v. Schonenburg im Trierer Dom zu vergleichen (Abb. 71). Gesichtsbildung, Kraft des Ausdrucks und Gewandbehandlung sind eng verwandt. Dagegen scheinen die Figuren Mariae, Johannes Ev., Mariae Magdalенаe und der Stifterfamilie unter starker Beteiligung des Sohnes Hein-

rich gearbeitet zu sein, wie der Vergleich zwischen unserer Maria und der Mutter Anna aus dem Marienaltar in St. Gangolf glauben läßt.

Unser Altarepitaph wirkte ehemals durch eine reiche Vergoldung und farbige Bemalung schöner und festlicher. Gerade die bildhauerischen Schöpfungen Hoffmanns und seiner Zeitgenossen bedürfen des Goldes und der Farbe. Ein eigentümliches Blau, Rot, Grün und Schwarz wurden als Hauptfarben angewendet.

Die Kunst der nachreformatorischen Zeit bis zum 30jährigen Krieg, in die auch die ersten Bemühungen der Gegenreformation fallen, ist bisher verhältnismäßig wenig beachtet und erforscht, zu dem vermögen die Kunstwerke dieser Zeit in unserer Heimat auf den ersten Blick nicht anzusprechen und zu befriedigen. Hier einem größeren Verstehen den Weg zu bereiten, ist Anliegen dieses Beitrags.

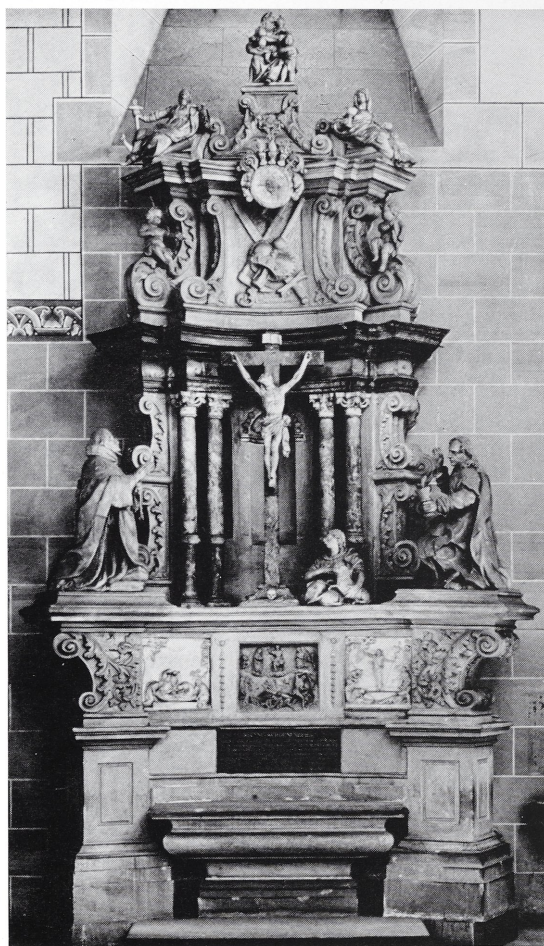


Abbildung 71:
Grabaltar des Johann von Schonenburg
im Dom zu Trier

- ¹⁾ Franz Balke, Über die Werke des kurtrierischen Bildhauers Hans Ruprecht Hoffmann (*1616), Trier 1916 (Phil. Diss. Bonn 1914) (= Balke, S.)
Bei der Schreibweise des Künstlernamens liegt die moderne Umschreibung zugrunde; der Meister selbst schrieb Hans Ruprich Hoffman.
- ²⁾ Das Gesamtwerk wurde von Balke erstmalig bekanntgemacht, danach erfolgten nur noch kleinere Nachträge, vgl. Thieme-Becker, 17. Bd., S. 259.
- ³⁾ Es ist eine typisch manieristische Art der Anbringung mit einer in Stein imitierten Eisenschraube, die im Erdreich des Golgathahügels(!) festgeschraubt ist.
- ⁴⁾ Wesgen heißt hier wohl Nichtchen, vgl. Karl Chr. Ludw. Schmidt, Westerwäldisches Idiotikon, Hadamar und Herborn 1800, S. 317 „Waas (a wie in Base) f. pl.—e, 1. des Vaters oder der Mutter Schwester. 2. jede Verwandte. Dim(inutiv) Wäesge.“
- ⁵⁾ Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, herg. von Paul Clemen, 9. Bd., II. Die Kunstdenkmäler der Landkreise Aachen und Eupen, bearbeitet von Heribert Reiners, Düsseldorf 1912, S. 237.
(Die Kunstdenkmälerinventare werden im folgenden mit Kdm. zitiert.)
- ⁶⁾ Kdm., 10. Bd., II. Kreis Eupen-Malmedy, Düsseldorf 1922, S. 129—130.
- ⁷⁾ Kdm., 19. Bd., III. Kreis Zell, Düsseldorf 1938, S. 34
- ⁸⁾ Paul Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, Düsseldorf 1886, S. 755.
- ⁹⁾ Angegeben bei Balke, a. a. O. bei der jeweiligen Beschreibung der Einzeldenkmäler.
- ¹⁰⁾ Hans Vogts, Ein bisher unbekanntes Werk Hans Ruprecht Hoffmanns: Der Kreuzaltar in Maring, in: Trierische Chronik, 11 (1915) S. 91 u. Anm. 1 — Dieser Hinweis kam mir erst im Verlauf von Studien zu diesem Beitrag zu Gesicht, nachdem ich bei der ersten Begegnung unser Altarpitaph einwandfrei als signiertes Werk des Meisters H. R. Hoffmann erkannt hatte.
- ¹¹⁾ Balke bemerkt dazu lediglich in Anm. 281) Sandstein, jetzt bunt angestrichen 280 x 220; Herr W. Deuser machte den Verfasser freundlichst auf den Altar aufmerksam, der neuerdings durch Vogts (unser Zitat) eine unverdient liebevolle Behandlung erfuhr; vgl. auch Balke, S. 66.
- ¹²⁾ Kdm., Stadt Trier Kirchen, S. 79 Abb. 63.
- ¹³⁾ Joh. Bernhardt, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen, Mainz o. J. (ca. 1935) dort ausführliche Literaturangaben; Rud. Kautzsch, Der Mainzer Dom und seine Denkmäler, Frankfurt 1925, S. 27—29; zum Gemmingen-Epitaph vgl. F. V. Arens, Der Mainzer Dom und das Dommuseum, 2. Aufl. Mainz 1941, S. 22/23 u. Abb. 42.
- ¹⁴⁾ E. Strübing, Johann von Trarbach, Frankfurter Phil. Diss. 1920 (ungedruckt) nach der Angabe von Thieme-Becker, 17. Bd., 1924, S. 258—259.
- ¹⁵⁾ Kdm. Trier Dom, S. 214—219, Taf. XII u. Abb. 145—147.
- ¹⁶⁾ Kdm., Stadt Trier Kirchen, S. 79 u. Abb. 63; Andreas Schüller, Ein vergessenes Werk des Steinmetzmeisters Hans Ruprich Hoffman in der Pfarrkirche St. Gangolf in Trier, in: Trierische Chronik, V (1909) S. 129—144 (= Schüller, Marienaltar).
- ¹⁷⁾ Schüller, Marienaltar S. 141/2.
- ¹⁸⁾ Balke, S. 11—63; Kdm., Trier Dom, S. 219—230.
- ¹⁹⁾ Vgl. dazu auch Balke, S. 98/99.