

Berichte

über die bei den Versammlungen des Vereins von Altertumsfreunden
im Rheinlande gehaltenen Vorträge.

(Vgl. B. J. 126, S. 105 ff.)

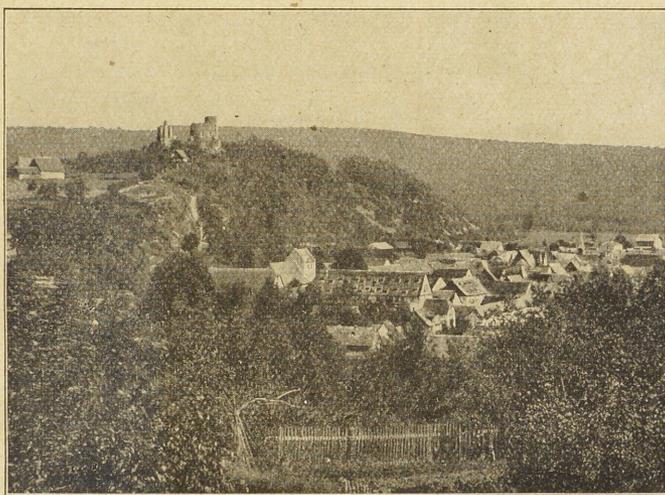
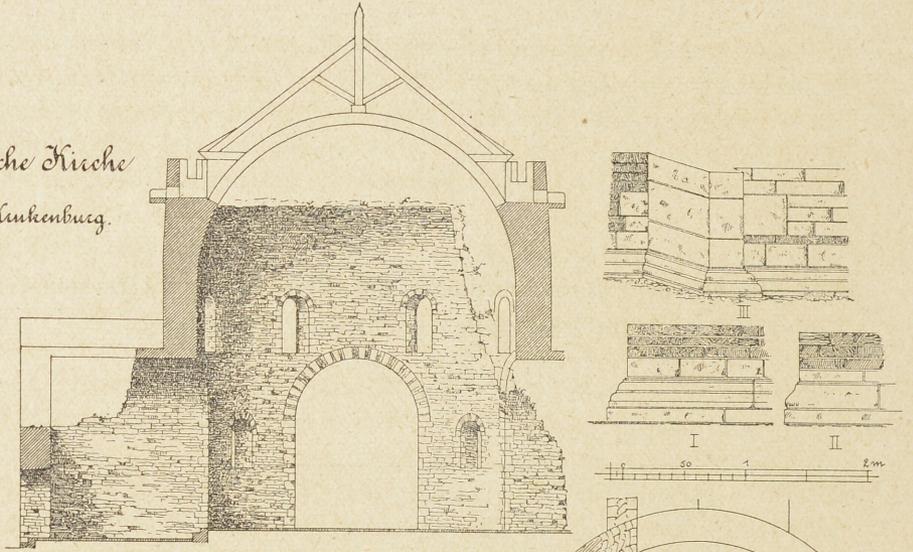


Abb. 1. Helmarshausen und Krukenburg. Ansicht von Nordosten.

Am 18. Nov. 1920 sprach Geh. Baurat Dr. Rud. Schultze über „Eine romanische Rundkirche im Wesergebiet, die Kapelle auf der Krukenburg bei Helmarshausen.“

Am Unterlaufe der Diemel, kurz bevor diese bei Karlshafen in die Weser einmündet, erhebt sich über der alten Stadt Helmarshausen (Abb. 1), der Stätte einer um 997 gegründeten Reichsabtei des Benediktinerordens, auf dem 60 m hohen Steilufer ein überaus merkwürdiger Kirchenbau, enthaltend einen runden kuppelgewölbten Mittelraum mit vier kreuzförmig angesetzten Flügeln. Das Gebäude ist umgeben von den malerischen Trümmern der Krukenburg, einem Wehrbau aus dem Beginne des 13. Jahrhunderts. Über das Stift Helmarshausen, die darüber stehende Kapelle und die Krukenburg besteht eine reichhaltige Literatur, welche zuletzt im Jahrbuch I der Denkmalpflege im Reg.-Bez. Cassel vom Bezirkskonservator Holtmeyer zusammengestellt ist. Die eigentliche Rundkirche haben vom Standpunkte des Baukünstlers

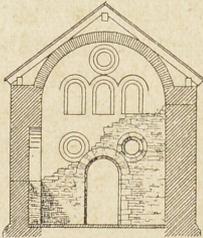
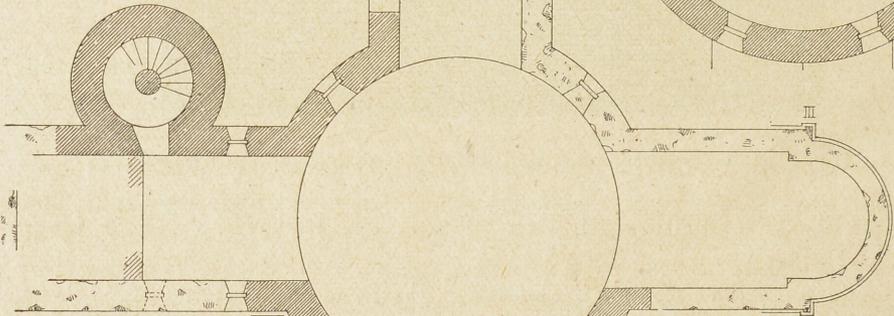
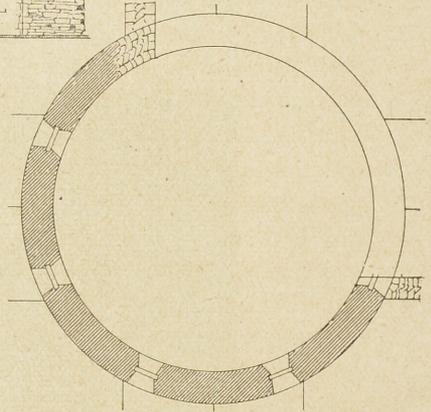
Romanische Kirche
auf der Hohenburg.



Querschnitt, Westansicht.



Westflügel, Nordseite.



Südflügel, Südseite.



Südflügel, Ostseite.

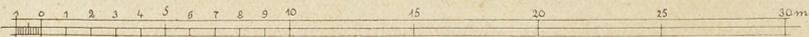


Abb. 2.

ausführlicher behandelt der rheinische Bauinspektor v o n L a s s a u l x 1835 im Archiv für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, neuerdings Geh. Regierungsrat Dr. H a r t u n g in der „Denkmalpflege“ 1920, S. 27 und der Bezirkskonservator H o l t m e y e r in obengenanntem Jahrbuch 1920. Der Vortragende hat bei Gelegenheit wiederholter längerer Aufenthalte am Orte eine Vermessung und Aufnahme der Rundkirche vorgenommen. Leider ist der Boden des ganzen Baues noch unter wüsten Schutthalden begraben, der Westbau entzieht sich vorläufig jeder sicheren Feststellung. Bei dem Mangel zuverlässiger urkundlicher Datierung des Kirchenbaues, dessen einstige Weihung an Johannes den Täufer festzustehen scheint, kann nur der örtliche Baubefund über die Bauzeit, die ursprüngliche Zweckbestimmung und die zum Vergleiche dienenden Werke Aufschluss geben.

Das Kirchengebäude (Abb. 2) ist nach den Haupthimmelsrichtungen gestellt; den Kern der Anlage bildet der 13 m weite R u n d b a u mit 1,35 m starken Aussenmauern, welcher durch ein über den Oberfenstern beginnendes, aus dünnen Sandsteinplatten mit reichlicher Mörtelverwendung hergestelltes Kuppelgewölbe überdeckt ist. Der innere Kreisumfang ist in acht fast gleiche Teile geteilt und dann viermal durch mit Quaderecken eingefasste Rundbögen für die Anfügung der vier Kreuzflügel durchbrochen. Der Innenraum wird durch zwei Reihen im Rundbogen geschlossener Fenster beleuchtet: unten vier kleinere, bei denen die Falze der eingemauerten Holzrahmen auf ein Drittel der Mauerstärke nach aussen sitzen, oben — versetzt gegen die unteren — acht grössere mit Rahmenschlitz in halber Mauerstärke. Die Fenstersohlbänke scheinen, wie an den überstehenden Endigungen der Rahmenschlitz ersichtlich ist, sämtlich um mehrere Schichten tief ausgebrochen zu sein, sie sind jetzt wagerecht abgeglichen. Der Rundbau ist im oberen Teile aussen schwach kegelförmig eingezogen, er besitzt kein Hauptgesims, sondern endet mit einem durch eine Brüstungsmauer geschützten Umgang. Dieser ist in den Teilen zwischen den Flügelanbauten jedesmal mit einem Ausguss für die Ableitung des Regenwassers ausgestattet, die Brüstung von einer Anzahl schartenartiger Einschnitte durchbrochen. Die Entwässerungsvorrichtungen beweisen, dass der Umgang stets offen unter freiem Himmel lag und dass das über der gewölbten Kuppel anzunehmende Kegeldach hinter die Aussenfront des Rundbaues zurücktrat. Das Steingefüge des oberen kegelförmigen Ringmauerteiles weicht allerdings von dem regelmässigeren Schichtenmauerwerk des die Oberfenster enthaltenden Ringes einigermassen ab, doch liessen sich an den durchgehenden Mauerabbrüchen keine Spuren späterer Veränderungen des Aufbaues bemerken, auch zeigt der Unterbau stellenweise ähnliche Teile eines weniger sorgfältigen Baugefüges. Wahrscheinlich hat die Einwölbung der Kuppel eine Arbeitsunterbrechung im Aufbau des obersten Teiles verursacht, der als Auflast des Gewölbes zuletzt fertiggestellt wurde. Jedenfalls hätte man aus statischen Gründen n a c h der Herstellung der Kuppel diesen oberen Teil nicht entfernen und erneuern können.

Die vier Flügelbauten sind verschiedenartig ausgebildet: Der Westflügel, über 12 m lang, ist über die Hälfte dieser Länge noch mit dem Rest eines aus Sandsteinplatten auf Bretterschalung hergestellten Tonnengewölbes überdeckt, welches von 1,20 m starken Seitenwänden getragen wird. In der Mitte des Raumes findet sich der Unterbau einer Teilungswand, doch ist deutlich erkennbar, dass sie nachträglich unter das durchgehende Gewölbe gesetzt wurde. Mehrere kleine Rundbogenfenster beleuchteten das Innere, zwei von ihnen sind noch erkennbar, ein drittes ist in der Aufnahme von Lassaulx angegeben. Nördlich an den Westflügel angelehnt, steht ein den Rest einer Wendelstiege enthaltender Treppenturm, der vom Innern durch eine Tür mit linksseitig abgeschrägter Laibung zugänglich ist. Der 6,30 m tiefe Südflügel trägt ebenfalls noch einen Teil des Tonnengewölbes, er enthält in der Kopfwand eine 1,29 m breite rundbogige Tür mit einfach schräger Laibung und seitlich über dieser ein kleines Kreisfenster von 50 cm Weite, dem an der anderen Seite ein gleiches entsprochen haben wird. Dilichs Zeichnung der Krukenburg von 1591 zeigt den Giebel in einer Ausbildung mit drei Oberfenstern und einem Kreisfenster darüber. Im übrigen lassen die am Äussern des Rundbaues sichtbaren Pfettenlöcher über dem West- und Südflügel keinen Zweifel darüber, dass die Seitenflügel mit Satteldächern gedeckt waren. Die Ostwand enthält den Rest einer mit Rundbogen überwölbten Wandnische von 1,70 m Breite und 0,50 m Tiefe. An dem nur in den Grundmauern erhaltenen Nordflügel ist erkennbar, dass er eine Tiefe von 6,84 m besass und eine Ausgangstür an der Kopfwand hatte.

Der mit einer hohen Schutthalde bedeckte, fast nur in den Umrisslinien zu bestimmende Chorflügel ist insofern abweichend von den drei anderen Flügeln ausgebildet, als seine Wandstärke nicht wie dort 1,20 m, sondern nur 0,85 m beträgt und seine innere Weite daher etwas grösser ist. Augenscheinlich war der Chorflügel also nicht mit einem Gewölbe, sondern mit einer Balkenlage gedeckt. Die Abbruchstellen der Ringmauer über dem Choransatz enthalten unter und über dem durchgebrochenen Oberfenster Balkenlöcher, letztere vielleicht von einem Ringanker zur Verspannung der Kuppel herrührend. Nimmt man die Oberkante der äusseren Sockelgesimse als ehemalige Fussbodenhöhe der Kirche an, so lag der Flurbelag des Chorflügels 0,45 m über dem des Kuppelraumes, der des Südflügels um ebensoviel tiefer. Keine Anzeichen, wie Fensteröffnungen oder dergl., deuten auf das Vorhandensein einer Krypta unter dem Chor.

In dem einfachen Bauegefüge der sonst aus hammerrecht bearbeiteten Platten von rotem Sandstein errichteten Kirche fallen als Eigentümlichkeiten die Quaderecken von hellem Sandstein am Einschnitt der Kreuzflügel in den Rundbau auf und der unregelmässige Wechsel von roten und weissen Keilsteinen an den Fensterbögen und den Stirnen der grossen inneren Gurtbögen. Nach Holtmeyer erinnern diese Besonderheiten an gleiches Vorkommen bei der Palastkapelle in Aachen und er neigt daher der Annahme einer Entstehung unserer Kapelle in karolingischer Zeit zu.

Die gleiche Ansicht vertritt Hartung, weil er im Grundplane, in der Ausführung des weitgespannten steinernen Kuppelbaues, in den vorerwähnten Eigentümlichkeiten und sonst noch einigen Einzelheiten oströmische Einflüsse zu erkennen glaubt, welche er in Deutschland nur bis zum Jahre 1000 reichend annimmt.

Dem gegenüber muss folgendes erwogen werden. Wie grossen Reiz es auch immer bieten mag bei deutschen Kirchenbauten nach einem orientalischen Ursprung zu suchen, so sollte man bei einem Gewölbebau, welcher der 14,4 m weiten Kuppel des Aachener Münsters so nahe steht, in erster Linie diesen ältesten und bedeutendsten Schöpfungsbau unseres Landes zum eingehenden Vergleichsstudium heranziehen. Denn nachweislich hängen fast alle grösseren romanischen Zentralbauten Deutschlands mit Aachen als ihrem Vorbilde mehr oder weniger eng zusammen. Bei der Kapelle auf der Krukenburg mussten ausserdem die quergestellten Tonnengewölbe nebst der Abstützung des Kuppelzylinders durch die Mauern der Kreuzflügel auf den Emporengrundriss der Aachener Pfalzkapelle hinweisen. Trägt man nun beide Grundrisse in gleichem Masstabe nebeneinander auf, so ergibt sich eine so grosse Ähnlichkeit in allen Abmessungen, dass die Krukenburger Kirche aus dem Aachener Grundplan geradezu herausgeschnitten erscheint unter Fortlassung der diagonalgestellten Gewölbefelder zwischen den Kreuzflügeln. Der eingeschriebene Kreis der Aachener Umfassungsmauern begrenzt die äusseren Ecken unseres Baues bis auf den wegen des nahen Steinbruchs ein wenig verkürzten Südflügel. Die Masse der Kreuzflügel gleichen daher nahezu den Gewölbejochen der Aachener Empore, die Mauerstärken zeigen eine kleine Verstärkung gegenüber den entsprechenden in Aachen. Weiter ergibt sich daraus Ursprung und Bauart des Treppenturms. Hierdurch ist klar erwiesen, woher der Baumeister der Krukenburger Kirche sein Vorbild nicht nur in den Einzelheiten, sondern als Ganzes genommen hat. In Bezug auf die Gediegenheit der konstruktiven Durchbildung hat er es jedoch nicht erreicht. Ist schon die Stützung des Rundbaues durch die acht als Strebe Pfeiler wirkenden, normal gerichteten Seitenmauern gegenüber den sechzehn zentral gestellten Gurtbögen keine Verbesserung, so kommt hinzu, dass die Versetzung der Oberfenster gegen die unteren Öffnungen sehr ungünstige Belastungsverhältnisse der weitgespannten Gurtbögen ergibt. Die von grosser Kühnheit zeugende Bauausführung hat in der Tat die Grenze der Standsicherheit des Werkes nahezu erreicht. Das bezeugen zwei die Südseite von der Wölbung bis zum Boden durchziehende Mauerrisse, welche u. a. an den Eckquadern des südlichen Gurtbogens deren Zerdrückung und Abspaltung verursacht haben.

Treten wir nunmehr dem Versuche einer Bestimmung der Erbauungszeit unserer Kirche näher, so verdienen zunächst die sehr spärlichen Kunstformen, welche sich an ihr finden, unsere volle Beachtung. Sie beschränken sich auf zwei verschiedenartige Sockelprofile am Rundbau

zu beiden Seiten des Südflügels und einen über dem Sockelprofil sich erhebenden, von Quadern gebildeten Lisenenvorsprung von 27 cm Breite und 7 cm Vorsprung am Chorhaupt. Die Gliederung des Sockels an der Südostseite und am Chor besteht aus zwei Viertelrundstäben mit doppelten oberen und zwischengesetztem einfachem Plättchen, an der Südwestseite aus einfachem Plättchen mit Karnies. Die Sockel heben sich mit den oben und unten sie begleitenden Quaderschichten als 50 cm breites Band, aus weissem Sandstein in sorgfältiger Meisselarbeit ausgeführt, lebhaft von den dunkelroten, nur hammerrecht zugehauenen oberen Bruchsteinschichten ab; das Äussere dieser letzteren war ersichtlich einst mit Putz bekleidet. Unsere Sockelprofile mit ihren Gliederungen von doppelten und einfachen Plättchen sind nun in der romanischen Kunst wohlbekannte Bildungen. Wir finden sie an den Bauteilen, welche aus dem ersten Jahrzehnt der Bautätigkeit in Maria Laach (von 1093 an) stammen, von A. Schippers als Kennzeichen frühromanischer Kunst hervorgehoben mit dem Hinweis auf gleiches Vorkommen in Hersfeld, St. Georg in Köln, Essen, St. Michael in Hildesheim, Ilsenburg, Quedlinburg u. a. Ferner hat sie Dr.-Ing. Hölscher (Drei Kaiserstifter in Goslar, Zeitschrift für das Bauwesen 1916) an den Goslarer Kirchen geradezu als Merkmale der Mitte des elften Jahrhunderts bezeichnet. Die Lisene am Chorhaupt hat Holtmeyer als Strebepfeiler gedeutet, doch kann sie bei 7 cm Vorsprung diesen Zweck nicht erfüllt haben. Wir besitzen aus der Frühzeit die Strebepfeiler am Aachener Münster von 30 cm Vorsprung, die merkwürdigen fünfeckigen am Ostchor von Maria Laach von 90 cm Ausladung, andere an den Kreuzgängen von Laach und Bonn. Unsere Lisene kann wohl nur als Trägerin für den Kragstein der Giebelwand angesehen werden und findet u. a. am Chor des Domes zu Hildesheim ihr Gegenstück. Hierbei sei noch erwähnt, dass der herausgezogene Chor mit abgesetzter Rundung sich in zahlreichen Wiederholungen in der niedersächsischen frühromanischen Baukunst wiederfindet, z. B. in Goslar, Braunschweig, Hildesheim, Hersfeld u. a., dass sich aber schwerlich ein Beispiel aus karolingischen Bauten beibringen lassen wird. Als besonderes Merkmal sehr frühen, vielleicht karolingischen Ursprungs wurde endlich der Farbenwechsel an den Fensterbögen und Gurtbögen genannt. Kenner rheinischer Baukunst (Rathgens, Maria im Capitol, A. Schippers, Maria Laach) sind übereinstimmend der Meinung, dass hieraus im allgemeinen keine Schlüsse für die Zeit eines Bauwerks zu ziehen sind, der Farbenwechsel findet sich an karolingischen Bauten und noch im ganzen zwölften Jahrhundert und darüber hinaus, nach Schippers erfreute er sich im elften Jahrhundert ganz besonderer Beliebtheit. Für das niedersächsische Kunstgebiet sei auf das Beispiel der St. Michaelskirche in Hildesheim verwiesen. Das Mauerwerk der Krukenburger Kirche ist nicht als Gusswerk in römischer Art, sondern in der während des ganzen Mittelalters in Deutschland geübten Technik einer äusseren und inneren Ver-

blendung geschichteter Werksteine mit eingeschlossenem Füllmauerwerk errichtet. Weisen somit alle diese Einzelheiten mit grösster Wahrscheinlichkeit auf das elfte Jahrhundert als Erbauungszeit der Krukenburger Kapelle hin, so kann uns nicht entgehen, dass die Baugesinnung gerade dieses Zeitalters dem grossen Aachener Vorbilde in hohem Masse zugeneigt war, ihm die vollste Aufmerksamkeit geschenkt und es mit Sorgfalt studiert hat. Die meisten der mehr oder weniger freien Nachbildungen oder Ableitungen von Aachen, entstammen dieser Zeit, es sei an Ottmarshcim, Essen, Wimpfen, Goslar, die Martinskirche in Bonn erinnert ¹⁾. Ihnen allen gesellt sich die Kirche auf der Krukenburg nicht als Fremdling zu, sondern als ein ebenbürtiges, höchst eigenartiges und besonderes Werk, ein Zeugnis der unglaublichen Vielseitigkeit und der Gedankenfülle unserer deutschen Frühkunst. Denn dieser müssen wir den Bau ausschliesslich zuweisen, auch wenn wir damit wieder um eine orientalische Herkunft ärmer werden.

Eine letzte Frage betrifft das Bauprogramm und den eigentlichen Zweck dieser merkwürdigen Bauanlage. Von der öfters ausgesprochenen Erklärung, dass es sich um eine Nachbildung der Grabeskirche handeln könne, wird man Abstand nehmen müssen, denn das Kennzeichen des Vorbildes: die das heilige Grab umgebende innere Säulenstellung fehlt unserem Werke. Ebenso ist die aus der Weihung an St. Johannes Baptista etwa zu folgernde Bestimmung als Taufkapelle als sehr unwahrscheinlich zu bezeichnen, denn der Zweck der Baptisterien war der: alle Teilnehmer an der sich im Mittelpunkte abspielenden kirchlichen Handlung hier zu vereinigen und zusammenzuhalten. Dagegen deuten die Anfügung der tiefen Kreuzflügel und des Langchores vielmehr auf die Absicht der Aufstellung mehrerer Altäre und somit auf allgemeinere kirchliche Zwecke. Die beherrschende Lage der Kapelle über dem Ort und Stift Helmarshausen deutet mit grösster Wahrscheinlichkeit auf ihre einstige Bestimmung als Kirchenburg hin. Der Bau tritt dadurch in Beziehung zu der bekannten Gruppe der als Wehrbauten errichteten Rundkirchen auf der Insel Bornholm ²⁾. Deren obere Umgänge mit ihren Speigattern, Zinnenscharten und den ehemals zurücktretenden Zeltdächern zeigen die gleichen Einrichtungen wie unser Rundbau auf der Krukenburg, auch die Grössen- und Höhenverhältnisse gleichen sich. Nur hat die wenig entwickelte Baukunst jener entlegenen Insel den Innenraum nicht so frei zu gestalten vermocht, wie die vor keiner technischen Schwierigkeit zurückschreckende Baukunst des elften Jahrhunderts im Herzen von Deutschland. Endlich ist nicht zu übersehen, dass das Vor-

1) Hierzu ist neuerdings noch die vom Verfasser in der Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Jahrgang 15, beschriebene ehemalige Rundkirche des Augustinerstifts zu Lonning im Maifelde gekommen.

2) Vgl. J. Laske, Die vier Rundkirchen auf Bornholm, Zeitschrift für das Bauwesen 1901, S. 481 ff.

bild der Aachen er Pfalzkapelle selbst in seiner geschlossenen, mit Turm-
vorbau ausgestatteten Form den Charakter eines Wehrbaues trägt und
ursprünglich wohl mit der Nebenabsicht, solchem Zwecke im Notfalle zu
dienen, errichtet war, wie wir aus einer Nachricht über die Zerstörung der
gleichartigen Diedenhofener Kapelle durch Otto I. wissen ¹⁾).

Unzweifelhaft bleiben noch weitere Rätsel dieses bedeutsamen und ein-
zigartigen Werkes deutscher Frühkunst in der Zukunft zu lösen. Die Vor-
bedingung für neue sichere Aufschlüsse wäre nun aber endlich der Entschluss,
die wüsten Schuttmassen, welche den Bau jetzt verunstalten und verdecken,
abzuräumen und in den nebengelegenen Steinbruch zu beseitigen. Vor fast
neunzig Jahren hat von Lassaulx diese Arbeit, welche er damals auf
zehn Taler Kosten schätzte, schon angeregt und dringend empfohlen. Jetzt
wäre es wirklich an der Zeit, dass die Bewohner dieser herrlichen Gaue der
Weser- und Diemellandschaft dem ehrwürdigen Denkmal ihrer Vorzeit und
ihrer Heimat diejenige Achtung und Fürsorge zuteil werden liessen,
in welcher andere Landesteile hinsichtlich ihrer Baudenkmäler ihnen längst
vorbildlich vorangegangen sind.

Bei der Winkelmannsfeier am 9. Dezember 1920 sprach Geheimrat
Winter über: Griechische Schildbilder und Schild-
zeichen.

Das Wichtigste und Ausführlichste, was wir über den griechischen
Schildschmuck erfahren, verdanken wir den beiden grössten Dichtern der
Griechen, Homer und Aeschylos. Die Beschreibung des Achillesschildes im
18. Gesang der Ilias führt uns ein Prachtstück ältester Schildausstattung
vor Augen. Diese ist rein dekorativ und nicht in Beziehung auf den Schild
selbst, auf seinen Gebrauch als Waffe oder auf seinen Träger gewählt. Die
ganze Schildfläche ist bedeckt mit Bildern, in denen die Natur und das
Leben, der gestirnte Himmel und das Meer und dazwischen Szenen von
Ackerbau und Viehzucht, Krieg, Hochzeit und eine Gerichtsverhandlung
dargestellt sind. Ganz anders ist die Dekoration, die wir aus dem Boten-
bericht in Aeschylos' Sieben gegen Theben (V. 374 ff.) kennen lernen, wo
die feindlichen Heerführer, ihr Aussehen und ihre Rüstung beschrieben
werden. Hier besteht der Schildschmuck nicht aus Bildern, in denen etwas
von Vorgängen und Begebenheiten erzählt oder veranschaulicht ist, sondern
aus einem einzelnen Gegenstand oder einer einzelnen Figur, und dieser
Schmuck hat sinnbildliche Bedeutung, er kennzeichnet den Schild als kriege-
risches Gebrauchsstück oder er kennzeichnet seinen Träger und wo er mit
besonderer Beziehung auf diesen gewählt ist, ist das, was er von ihm besagen
soll, durch eine Beischrift, ein Motto verdeutlicht und zu verstärktem Aus-
druck gebracht. Dieser Schmuck hat nicht so sehr dekorierende als er-

¹⁾ Pertz I. 618. *Capellam domini Ludowici pii imperatoris instar Aquensis inceptam, ne
perficeretur aut pro munimine haberetur, destruxit.*

klärende Funktion, er gibt sich nicht als Schildbild, sondern als Schildzeichen und ist als solches von dem Dichter mit dem Wort *σῆμα* bezeichnet.

Die aus Homer und Aeschylos zu entnehmende Tatsache, dass in der griechischen Frühzeit das Schildbild, in der Zeit nach den Perserkriegen das Schildzeichen die herrschende Schmuckausstattung war, findet durch Schriftstellerzeugnisse und namentlich durch die Denkmäler ihre Bestätigung. Aus dieser weiteren Überlieferung erhalten wir aber auch von der Entwicklung der beiden Dekorationsweisen und von der Art ihrer Behandlung genauere Kenntnis. Was wir davon erfahren, ist ein kleines, aber lehrreiches Stück aus dem grossen Ganzen der Entwicklungsgeschichte der griechischen Dekorationskunst. Eine entsprechende Abfolge der beiden Verzierungsarten, der beziehungslosen und der beziehungsvollen, ein Fortschreiten von der einen zur andern vermögen wir auf anderen Gebieten, so auf dem der Keramik, im Großen auf dem der Tempelskulptur zu verfolgen. Nirgends aber gewinnen wir ein so klares und durchsichtiges Entwicklungsbild, wie es in der Schilddekoration enthalten ist.

Von dem Aufkommen des Schildzeichens wissen wir durch Herodot. Er sagt an einer berühmten Stelle seines Geschichtswerkes (I, 171), dass drei zur griechischen Rüstung gehörige Dinge auf die Karer zurückgingen: der Helmbusch, der Bügelgriff und das *σημείον* an den Schilden. Danach ist das Schildzeichen zusammen mit dem Bügelschild in Aufnahme gekommen. Der mykenischen Zeit war der Gebrauch des Bügelschildes und damit also auch der Gebrauch des Schildzeichens noch fremd. Tatsächlich führt in dem freilich wenigen, was die erhaltenen Denkmäler von mykenischem Schildschmuck überliefern, nichts darauf, dass es anders gewesen wäre. Eine Zeit lang glaubte man Reste von mykenischen Schilden selbst zu besitzen. Ein goldener Löwenkopf aus einem der Schachtgräber von Mykenae sollte als Emblem von einem Schilde herrühren, der selbst, etwa aus Holz, zerfallen wäre, und ebenso meinte man den ebendaher stammenden silbernen Stierkopf erklären zu sollen. Damit wäre dann freilich der Gebrauch des Schildzeichens nach Analogie verwandter Darstellungen, namentlich des Stierkopfes, in griechischen Vasenbildern des 7. und 6. Jahrhunderts, wo die Bedeutung als Schildzeichen ausser Frage steht, auch für die mykenische Zeit schon belegt. Aber die Erklärung ist durch neuere kretische Funde hinfällig geworden, die den Nachweis ermöglicht haben, dass diese Köpfe zu grossen Rhyta, Trinkhörnern, als Ausgussendigungen gehört haben¹⁾. Nur Darstellungen auf Bildwerken bieten uns über die Ausstattung der mykenischen Schilde direkte Auskunft. Sie zeigen, am deutlichsten am Schilde des einen der Krieger in dem Bilde der Löwenjagd auf einer mykenischen Schwertklinge, Zusammenstellungen rundlicher Muster, geben aber damit nur Andeutungen, dass überhaupt Schmuck angebracht und dass er über die ganze grosse Schildfläche verteilt war, können indessen in

1) Karo, Arch. Jahrbuch XXVI 249.

dem winzigen Massstab, in dem sie gehalten sind, nichts über dessen genauere Ausführung geben. Man kann an lediglich ornamentale Verzierung denken. Auf solche ist aber der mykenische Schildschmuck gewiss nicht beschränkt gewesen. Dass man Bildverzierung an den Waffen geliebt hat, bezeugen die Schwertklingen aus den mykenischen Schachtgräbern. Den Schilden mit ihren so viel grösseren, zum Dekorieren so viel mehr auffordernden Flächen kann eine entsprechende Bildausstattung nicht gefehlt haben. Die Bilder auf den Schwertklingen sind dem Tierleben entnommen. Löwenjagd, springende Löwen, Katzen, die am Bache Enten nachstellen, sind dargestellt. So wenig wie hier, ist sonst in der mykenischen Dekoration die Darstellung dem Gerät, das sie schmückt, in der Wahl des Themas angepasst. Die Pflanzen- und Tierwelt ist geschildert und das Leben in der Mannigfaltigkeit seiner Äusserungen, im Frieden und Krieg. Für den Schmuck des Trinkbechers wurde mit derselben Freiheit eine Kriegs- oder eine Kultszene gewählt, wie für den Schmuck der Waffe ein Bild aus dem Tierleben. Der Bildner sah an dem Gerät nur die Fläche, die ihm zu beliebiger Schilderung Gelegenheit und Raum darbot.

Dieser Art ist ja nun auch die Dekoration am Schild des Achill. In die Darstellungen aus der Natur, aus dem Tier- und Menschenleben ist auch eine Kriegsszene eingefügt, nicht weil es eine Waffe zu dekorieren galt, sondern weil der Krieg zu dem hier entworfenen Gesamtbilde des Lebens als wichtiges und notwendiges Stück dazugehört. Für die Erfindung der bildreichen Komposition, die übrigens zu der Fülle, in der sie sich in der Dichtung als ein Ganzes darbietet, nachweisbarerweise erst durch nachträgliche Erweiterung einer ursprünglich knapperen und in dieser echt mykenischen Fassung erwachsen ist, ist weder der Gedanke an einen Schild und noch viel weniger der Gedanke gerade an Achill leitend gewesen.

In der Zeit, in der die Ilias zum Abschluss gelangt ist, waren die von Herodot den Karern zugeschriebenen mit Zeichen verzierten Bügelschilde bei den Griechen schon in Gebrauch gekommen. Die einzigen wirklich erhaltenen Schilde, die wir Funden von Kreta, von Cypern und aus etruskischen Gräbern verdanken, sind aus dieser Zeit. Es sind phoenikische oder, wie die kretischen Schilde, wenn sie auf der Insel selbst gefertigt sind, nach phoenikischen Vorbildern, unter dem Einfluss der in dieser Zeit das griechische Kunsthandwerk beherrschenden orientalischen Kunst entstandene Arbeiten. Die alte Bilddekoration, zu Ornament- und Tierstreifen versteinert, hat sich noch erhalten, was derart, bald mehr bald weniger, noch mitgeführt ist, erscheint aber belanglos und dient nur zur Begleitung des neuen Schmucks, der stark plastisch herausgearbeitet in Form eines Tierkopfes in der Mitte des Schildes steht, oder in ganzer Figur von der Mitte aus über die Schildfläche sich ausbreitet. Die Figuren verraten in Form und Bedeutung ihren orientalischen Ursprung. Dämonische Wesen in Menschen- und Tiergestalt, richten sie sich als Schreckbilder vom Schilde aus dem Feinde entgegen. Ein Schild dieser Art hat dem Dichter vorgelegen, von dem die zu den

jüngeren Partien der Ilias gehörige Beschreibung der Rüstung des Agamemnon im 11. Gesange herrührt. Der Panzer der Rüstung wird als Geschenk eines Kypriers Kinyras bezeichnet, ist also ein Stück aus phoenikischer Werkstatt und auch die Dekoration des Schildes trägt den von den kretischen Schildern her uns bekannten orientalisierenden Charakter: Zehn mit Buckeln aus Zinn und Kyanos besetzte Erzstreifen umziehen das Rund, auf dem Gorgo gebildet ist, wild blickend, umgeben von Deimos und Phobos, von Furcht und Schrecken.

Auch die Verzierung mit dem Tierkopf, für die die Schilde aus Kreta früheste Beispiele sind, ist in demselben Sinne aufgefasst worden. Dafür besitzen wir ein ausdrückliches Zeugnis. Unter den zahlreichen Bildern, die den Kypseloskasten, ein berühmtes Werk der altkorinthischen Kunstindustrie des 7. Jahrhunderts, schmückten, war eine Darstellung vom Kampf des Agamemnon und Koon über der Leiche des Iphidamas. Agamemnon führte, wie es in der Beschreibung des Kastens bei Pausanias heisst, auf dem Schilde als Zeichen einen Löwenkopf und dabei stand die Beischrift ‚Schreckbild‘. *Οὔτως μὲν φόβος ἐστὶ βροτῶν, ὃ δ' ἐχὼν Ἀγαμέμνων.* Im Anfang also hatte das Schildzeichen apotropäische Bedeutung, Es sollte den Feind schrecken, den Träger des Schildes schützen. So lange diese Bedeutung lebendig und herrschend blieb, war dem Zeichen etwas von persönlichem Ausdruck noch fremd. Sie verlor aber mit der Reinigung der religiösen Vorstellungen von dem dunklen Dämonenglauben ihre alte Kraft und je mehr sie sich abschwächte, um so mehr trat das persönliche Moment in der Ausführung der Schilddekoration hervor. Diese wurde nun so gewählt, dass sie von dem Besitzer des Schildes etwas aussagt. Was von derartigen redenden Zeichen aus Schriftstellerzeugnissen und Darstellungen von Schilden nachweisbar ist, hat Henry Chase in einem Artikel der Harvard studies in classical philology (XIII 1902) zusammengestellt. Namentlich die Vasenbilder liefern Material für das Sichdurchsetzen dieser Art von Dekoration im 6. Jahrhundert. Das Gorgoneion gehört ursprünglich zu den rein apotropäischen Zeichen. Aber wenn es auf zahlreichen Bildern der Athena oder wenn ihr, wie auf einer Vase des Amasis, die Eule als Schildzeichen gegeben ist, so erscheint die Absicht der persönlichen Beziehung in dieser Verwendung von Attributen der Göttin für ihr Schildzeichen ausgesprochen, wie sie wohl ebenso der häufigen Verwendung des Gorgoneion als Schildzeichen für Achill zu Grunde liegt, der damit als Schützling der Athena gekennzeichnet ist. Auch die anfänglich — nach dem vorhin erwähnten Zeugnis des Kypseloskastens — apotropäisch aufgefassten Tierköpfe erhalten neben der alten nicht völlig verschwindenden eine neue Bedeutung, die noch bestimmter hervortritt in der die abgekürzte Form mehr und mehr verdrängenden Darstellung der ganzen Gestalt des Tieres. In der Figur des Löwen, Panthers, Stieres wird nun der Mut, die Kraft, die Stärke des Trägers des Schildes zum Ausdruck gebracht, eine sinnbildliche Bezeichnung, in der wir vermutlich ein Nachwirken der homerischen Gleichnisse erkennen dürfen. Für

die Berechtigung einer derartigen Erklärung der Figuren als Symbolisierung persönlicher Eigenschaften liefert ein anderes merkwürdiges Zeichen, das der Triskele, einer Komposition von drei im Laufe bewegten menschlichen Beinen, den Beweis. Für dieses ist die Bedeutung überliefert in einem Grabepigramm der Anthologie (Anthol. Pal. 6, 126). Auf dem Grabstein war der Schild des Verstorbenen dargestellt, er trug als Zeichen ein Gorgoneion und die Triskele nud das hinzugesetzte Epigramm schloss mit den Worten

καὶ φεύγε τρισσοῖς τὸν ταχὺν ἄνδρα ποσὶν

Fliehe den schnellen Mann mit den 3 Beinen.

Als Sinnbild der Eigenschaft der Schnellfüssigkeit ist also das Zeichen gebraucht und ist es nach dem Ausweis der Vasen, auf denen es zuerst vorkommt, in archaischer Zeit erfunden worden.

Ausserlicher war die Beziehung des Zeichens, wenn sie in dem Namen gesucht wurde. Solche bildlichen Anspielungen sind uns aus jüngerer Zeit wohl bekannt. Auf einem dem 4. Jahrhundert angehörigen Grabstein eines Mannes namens Leon (Conze, Att. Grabreliefs n. 1318) ist abweichend von der üblichen Darstellung der Person des Verstorbenen das Bild eines Löwen angebracht. Aber ein gleiches Spielen mit dem Bild und dem Wort tritt auch in der älteren Zeit in den Schildzeichen schon auf. Auf einer frührotfigurigen Vase mit der Darstellung des Kampfes zwischen Herakles und Kyknos trägt Kyknos das seinem Namen entlehnte Bild eines Schwanes als Zeichen auf dem Schilde.

Auch die menschliche Figur begegnet unter den auf den Vasen erscheinenden Schildzeichen. Wenn ein Reiter oder ein Gerüsteter dargestellt ist, lässt sich an die Bezeichnung des Standes denken. Aber die Zeichen dieser Art können sehr Verschiedenartiges bedeutet haben. Davon erfahren wir aus den Schildbeschreibungen der Tragiker. Wenn bei Euripides in den Phoenissen (V. 1106) Parthenopaios ein Bild der den Eber erlegenden Atalante auf dem Schilde führt, so war damit auf die Abstammung des Helden hingedeutet, denn Parthenopeios ist der Sohn der Atalante. Und so mag der Schildschmuck auch zur Bezeichnung der Volkszugehörigkeit gebraucht sein, wie es die Euripidesscholien mit freilich zweifelhaftem Recht für Argos und die Hydra auf den Schilden des Hippomedon und Adrastos annehmen, die beide diese Zeichen als Argiver trügen.

Wichtigere Auskunft gibt Aeschylos. Die drei Zeichen auf den Schilden des Kapaneus, Eteokles und Polyneikes, ein Fackelträger, ein Krieger auf einer Sturmleiter und Dike einen gewappneten Mann geleitend unterscheiden sich dadurch von den übrigen, dass sie von dem Träger etwas auf die Zukunft Bezügliches aussagen, ein Unternehmen, eine vorgesezte Tat ankündigen. Und hier tritt nun zur Ergänzung des Emblems eine Beischrift, ein Motto hinzu: ‚Ich werde die Stadt verbrennen‘ zu dem Fackelträger, ‚Gott Ares selbst wirft mich nicht hinab‘ zu dem Krieger auf der Sturmleiter, ‚Ich bringe diesen Mann als Sieger heim in Stadt und Haus der Väter‘ zu der den Krieger geleitenden Dike auf dem Schild des Polyneikes.

Das Motto stellt an die Erfindung höhere Anforderungen als das Bildzeichen, für das sich ein traditioneller Typenschatz bequem zur Verwertung darbot. Mit ihm gelangt der persönliche Inhalt des Schildschmuckes erst zu vollem Ausdruck. Sein Gebrauch auf den griechischen Schilden wird nicht erst in der Zeit des Aeschylus aufgekommen sein. Jedenfalls ist das Motto an sich älter, die Überlieferung über die Sprüche der sieben Weisen zeigt, dass es im 6. Jahrhundert in voller Ausbildung und populär war. Vielleicht wird seine Anwendung auf die Schilddekoration in Zusammenhang damit zu denken sein. So durch das Motto vervollständigt, gewinnt der griechische Schildschmuck den Charakter des Wappens, entspricht er den Impresas oder Devisen der Zeit der Turnierspiele, der Dekoration, die die Heraldik des ausgehenden Mittelalters für die Ritterrüstung, insbesondere für das Wappenschild geschaffen hat. Die Impresa besteht in einem kleinen symbolischen Bildzeichen, das von einem kurzen Motto oder Spruch begleitet ist, der den Sinn des Bildes in gleichfalls symbolischer Form in Worte fasst. Sie ist zum Unterschiede vom Familienwappen eine private oder persönliche Devise. In den Bildzeichen der Impresas fehlt es nicht an mancherlei merkwürdigen Analogien zu denen der griechischen Schilde. Wie bei diesen sind phantastische Gestalten beliebt, menschliche Eigenschaften werden durch Tierfiguren versinnbildlicht, so der Mut durch den Löwen oder Adler, die Kraft durch den Stier, und die verschiedenartigsten Gegenstände aus dem Bereiche der Natur und des Lebens sind herangezogen, um etwas Bezeichnendes metaphorisch zum Ausdruck zu bringen.

Die Blüte der Impresakunst fällt in die Zeit der Renaissance. Deren Bildung spricht sich in den zahlreichen Reminiszenzen und Anklängen an die Antike aus, die die Sprüche enthalten, an deren Erfindung und Fassung mitzuwirken namhafte Gelehrte der Zeit nicht verschmäht haben. Aber es sind literarische Entlehnungen, zumeist aus römischer Poesie. An irgendwelche direkte Abhängigkeit von der griechischen Schilddekoration, an die Möglichkeit, das ausgehende Mittelalter könne, wie man gemeint hat, die griechische Sitte auf einem noch nicht klar gelegten Wege übernommen haben, ist schwerlich zu denken. Vielmehr wird die Wiederkehr der gleichen Erscheinung, so auffallend sie ist, aus dem Wesen der Aufgabe zu erklären sein. Nachdem man im Mittelalter einmal dazu übergegangen war, in dem Schmuck der Rüstung etwas von zwecklicher oder persönlicher Beziehung zum Ausdruck zu bringen, ihn kennzeichnend zu bilden, führte eine unter verwandten Bedingungen sich vollziehende Verfolgung der gleichen Aufgabe zu einer analogen Entwicklung des Schmuckmotivs.

Hat sie doch sogar zu einer völlig gleichartigen dichterischen Behandlung geführt, die in dem unter Shakespeares Namen gehenden Stücke Perikles, Fürst v. Tyros, vorliegt. Zu Ehren des Geburtstagsfestes seiner Tochter Thaisa, veranstaltet der König Simonides einen Triumph, ein Waffenspiel. Sechs Ritter in ihren Rüstungen, mit ihren Schilden ziehen zum Tur-

nier vor dem Zelte des Königs auf. Simonides wendet sich an Thaisa mit den Worten:

„Dein Ehrenamt ists, Tochter, im Embleme
Jedwedes Ritters seinen Preis zu würd'gen.“

Und nun folgt ganz wie bei Aeschylos in den Septem die Beschreibung des Schildschmucks, der auch hier aus einem figürlichen Zeichen und beigeschriebenen Motto besteht.

Diese Schildbeschreibung steht im englischen Drama der Shakespearezeit so wenig vereinzelt, wie die analoge des Aeschylos im griechischen Drama des 5. Jahrhunderts. In einem Ausatz des Jahrbuchs der deutschen Shakespearegesellschaft vom Jahre 1914, S. 9 ff., dessen Kenntnis ich einem freundlichen Hinweise meines Kollegen Dibelius verdanke, hat Friedrich Brie die Verwertung der Impresa zu dramatischen Zwecken in der englischen Bühnendichtung jener Zeit verfolgt und insbesondere auf Shakespeares in reichlichen Anspielungen auf Wappen, Embleme und Impresas sich kundgebendes Interesse an dieser damals allgemein verbreiteten Kunst hingewiesen. Die griechische Bühne hat sich das Motiv der Schildbeschreibung zum gleichen Zwecke prunkvoller Wirkung nicht weniger zu Nutze gemacht. Der Wiederholung der aeschyleischen Schildbeschreibung in den Phoenissen des Euripides (V. 1106 ff.) stehen in dessen Dramen andere ähnliche Einzelschilderungen zur Seite, so in dem Fragment des Meleager eine des Schildes des Telamon, der einen Adler als Zeichen hat. Am deutlichsten aber sprechen für die Beliebtheit des Motivs zwei Verse, mit denen Aristophanes in den Fröschen (V. 927) sich über seine Verwertung und pomphafte Behandlung im Drama der grossen Tragiker lustig macht:

*ἀλλ' ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάρρους ἢ π' ἀσπίδων ἐπόντας
γορπαέτους χαλκηλάτους καὶ ὄημαθ' ἰπτόκηρυμα.*

„Erzgetriebene Fabelwesen und hochtrabende Worte auf die Schilde aufgefugt.“

Eine Stelle, die namentlich auch durch das Zeugnis, das sie von dem Gebrauch des Motto gibt, das in den erhaltenen Beschreibungen bei Euripides fehlt, wertvoll ist.

Ein neuerer Shakespearefund zeigt den Dichter in noch engerer Beziehung zur Impresakunst, als sie aus seinen Dramen ersichtlich ist. Er ist im Jahre 1613 von dem Grafen Rutland mit der Lieferung eines Wahlspruchs für einen Turnierschild des Grafen betraut worden. Es stünde wohl nichts im Wege, auch die griechischen Dichter gelegentlich ähnlich an der Erfindung von Sprüchen für Schilde zeitgenössischer etwa hervorragender Persönlichkeiten sich betätigend zu denken. Jedenfalls dürfen wir ein öffentliches und allgemeines Interesse an diesen Dingen auch im damaligen Griechenland voraussetzen. An Gelegenheit zu ähnlicher Schaustellung, wie sie die Turniere boten, fehlte es nicht. Die boten die Agone der Festspiele, mit der beliebten Übung, der Hoplitodromie, dem Waffenlauf, bei dem die Bewerber um den Preis in voller Rüstung, mit dem Schild am Arm, auf-

traten, und der versammelten Menge, die dem Laufe mit Spannung folgte, der Einzelne vor allem an dem Schildzeichen kenntlich war, ebenso die festlichen Aufzüge, deren glänzendster, der des Panathenaeenfestes in Athen, in der Abteilung der Apobibazontes, der in Rüstung auf Gespannen Einherfahrenden und während der Fahrt das Spiel des Ab- und Aufspringens Agierenden ein besonders beliebtes Schauspiel bot, wie denn in dem Bilde des Panathenaeenzuges auf dem Parthenonfries der Darstellung dieses Spieles eine breite Fläche eingeräumt ist. Gerade dieser Teil des Frieses ist leider von Zerstörung stark betroffen und die ohne Zweifel einst in Malerei ausgeführte Dekoration der Schilde hat den Witterungseinflüssen nicht Stand gehalten. Mit den verblichenen Schildzeichen ist ein charakteristischer Zug der Darstellung verloren gegangen.

Aehnlich wie in der Zeit der Turniere war im Athen des 5. Jahrhunderts das Wappen Gegenstand allgemeiner Beachtung, forderte mit ihm zumal eine bekannte, beliebte oder berühmte Persönlichkeit, wenn sie im Wappenschmuck vor das Volk trat, Beifall oder wohl auch Kritik heraus. Davon wissen wir aus der Geschichte, die Plutarch von Alkibiades (16) erzählt, der sich mit einem goldenen Schilde zeigte, auf dem ein Bild des Eros mit dem Donnerkeil als Devise angebracht war, und damit öffentliches Ärgernis erregte. Ein Götterbild als Schildzeichen durfte man wohl einem Helden des Mythos andichten, wie Aeschylus es in den Septem dem Hyberbion mit dem Bilde des blitzschwingenden Zeus gab; dass ein Lebender solches Emblem wählte, war gegen die Sitte: *οὐδὲν ἐπίσημον τῶν πατρίων ἔχουσαν* heisst es bei Plutarch. Das Vorgehen des Alkibiades zeigt aber — und dadurch ist die Geschichte als Zeugnis wertvoll — wie weit man mit der rein persönlichen Fassung der Devise im einzelnen Fall auch in Griechenland gegangen ist.

In derselben Zeit sehen wir nun aber die griechische Kunst auch zu dem Schildbild und damit zur rein dekorativen Behandlung des Schildschmuckes zurückkehren. Der Schild der Athena Parthenos des Phidias trug in der Mitte das typische Emblem der Göttin, das Gorgoneion, das ganze grosse Rund ringsum aber war mit einem figurenreichen Bilde von Amazonenkämpfen ausgefüllt und selbst die Innenfläche war mit Bildwerk, mit einer Darstellung der Gigantomachie, bedeckt. Auch der Schild der Athena Promachos des Phidias war derartig, mit einem Kentaurenkampfbilde, dekoriert. Hier handelt es sich indessen um den Schild einer Göttin und wenn — nach einer Erklärung Loeschkes — in dem überreichen, in den Motiven altertümlichen Schmuck des Helmes der Parthenos ein absichtliches, durch homerische Reminiszenzen geleitetes und auf hieratische Wirkungen abzielendes Zurückgreifen des Künstlers auf mythische Tradition erkannt werden darf, so spricht sich dieselbe Tendenz in dem Wiederaufnehmen der alten, allen Griechen aus der Schildbeschreibung der Ilias vertrauten Art der Schilddekoration nur um so offenkundiger und um so deutlicher aus. Phidias ist aber nicht der einzige gewesen, der aus künstlerischen Absichten an die

berühmte homerische Schildbeschreibung wieder angeknüpft hat. Euripides hat in der Elektra einen Chorgesang benutzt, um eine Variation des Homerliedes von den Waffen des Achill zu geben. Die Schilderung der Rüstung (V. 459—469) gipfelt in der Beschreibung des Schildes, die knapper als die Dekoration des Homerschildes diese nicht in ihren einzelnen Bildszenen, aber in ihrem Charakter wiederholt.

Für die wirklichen Schilde dagegen ist, soweit die freilich nur kärgliche Ueberlieferung erkennen lässt, der heraldische Schmuck auch im späteren Altertum herrschend geblieben. Aber er ist mit dem Wechsel des Kriegswesens, wie es scheint, mehr und mehr zum militärischen Abzeichen geworden. Seine Blüte hat er in den Zeiten gehabt, in denen der Kriegsdienst nicht berufsmässig war, die nationalen Festspiele der Jugend zur gymnastischen und durch sie zur kriegerischen Ertüchtigung erzogen und der freie Bürger in der Waffe ein Stück Persönlichkeit mit sich trug.

Am 17. Januar 1921 sprach Museumsdirektor Prof. Dr. Lehner über „Haus und Hof der Pfahlbaukultur im Rheinland“. Der Vortrag ist in erweiterter Form in diesem Jahrbuch 127 S. 106 ff. abgedruckt.

Am 14. Februar 1921 sprach Direktorialassistent Dr. Oelmann „Zur Deutung des römischen Kerns im Trierer Dom“. Der Vortrag ist in diesem Jahrbuch 127 S. 130 ff. abgedruckt.

Am 14. März 1921 sprach Geheimrat Prof. Dr. Brinkmann über „Unterweltdarstellungen“.

Am 29. Mai 1921 unternahm der Verein einen Ausflug nach Mayen. Zunächst wurde unter Führung von Museumsdirektor Prof. Dr. Lehner die Ausgrabung des Provinzialmuseums auf dem Katzenberg besichtigt. Das Wesentliche hierüber ist aus der Beilage zu B. J. 126 S. 12 f. und aus den hier unten nachfolgenden Verwaltungsberichten des Provinzialmuseums zu ersehen. Dann wurde unter Führung des Vorstandes des Mayener Altertumsvereins das neuingerichtete Vereinsmuseum auf der Genovevaburg besichtigt. Vergl. darüber: Zeitschrift des rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, Jahrgang 15, 1922, S. 61 ff.

Am 12. Juni 1921 sprach Museumsdirektor Prof. Dr. Krüger aus Trier über den „Aufbau des Mausoleums von Halikarnass“. Der Vortrag ist in diesem Jahrbuch 127 S. 84 ff. abgedruckt.

Am 17. Juli 1921 sprach Reg.- u. Baurat Dr. Krencker aus Trier über „Vergessene Denkmäler im Trevererland“. Er berichtet darüber folgendes:

Vergessen nannte ich unter anderem auch das, was in entlegenen wissenschaftlichen Zeitschriften der Allgemeinheit unzugänglich vergraben liegt und bis heute die gebührende Beachtung nicht finden konnte, vergessen auch das, von dessen einstigem Aussehen die richtige Vorstellung fehlt, weil bisher der deutsche Architekt zu wenig sich mit der römischen Kunst auf deutschem Boden beschäftigt hat.

Folgende Denkmäler wurden besprochen: 1. Das Reiterdenkmal in Schweinschied (Kreis Meisenheim am Glan). Es ist inzwischen von mir in Heft 3 der Germania V, 1921, S. 106 ff., mit Beigabe einer Rekonstruktion veröffentlicht worden. Es ist das grösste Felsdenkmal aus römischer Zeit nördlich der Alpen und, obwohl die Hälfte und mehr abgewittert ist, heute noch eindrucksvoll. Das Grabdenkmal ist aus einem Felsen frei heraus gearbeitet, misst unten etwa 4×2 m im Querschnitt und hatte einst eine Höhe von etwa 8 Meter. Das Denkmal ist in den Beginn des 1. Jahrhunderts zu setzen, während die Reiterfigur in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts eingearbeitet sein wird. Durch eine Rekonstruktion vor allem des obern bisher so wenig beachteten mit Figuren geschmückten Stockwerkes, glaubte ich, den Wert des imposanten Denkmals am eindruckvollsten geben zu können.

2. Das Mithrasdenkmal zu Schwarzerden (Restkreis Baumholder). Im Gegensatz zu den vielfach lose gefundenen Mithrasreliefs, die unsere Museen zieren, haftet hier das Bild eingemeisselt in eine Felswand am alten Ort inmitten einer schönen Natur und hat dadurch seine besondere Weihe und Seltenheit. Das Relief bietet sachlich nichts Neues. Mithras mit phrygischer Mütze und wallendem Mantel bekleidet, schwingt sich auf den vorn zusammenbrechenden Stier, die Linke greift in die Nüstern des Tieres, die Rechte hat das Messer in die Schulter des Tieres gestossen. Unten: Skorpion, Schlange, Löwe, Kantharos. Rechts und links zwei Dado-phoren. Über dem Relief ein Bogen, der die Höhle des Gottes darstellt und oben, wie gleich geschildert wird, in der gewölbten Decke wiederklingt, rechts und links Sol und Luna, am Bogen oben noch zwei Köpfe von Windgöttern. Alte Balkenlöcher geben deutlich Form und Raum einer alten, vorgesetzt gewesenen kleinen Cella, von der eine Rekonstruktion gezeigt wurde. Über dem Relief lag, an der Mauer befestigt, allem Anschein ein hölzerner, dreieckiger Aediculaziergebel mit je einem Holzkonsol rechts und links. Über dem schmalen Mittelschiff — das lehren die Balkenlöcher — lag als Decke eine hölzerne Tonne, die den typischen Grottencharakter gab. Zwei schmale flachgedeckte Nebenschiffe bezeichnen den Platz für die Bänke der Adoranten. Besonders tief war die wohl aus Fachwerk gebaute Kapelle nicht. Dies Denkmal gehört zu den stimmungsvollsten des Rheinlandes und hat auf deutschem Boden eine ebenso stimmungsvolle christliche Parallele in dem

frühmittelalterlichen Relief an den Externsteinen bei Detmold (vgl. Keune in Pauly-Wissowas Real-Enzyklopädie, Suppl. III, S. 484, 9).

3. Die Grabkammer, sog. „Heidenkeller“, zu Nehren a. d. Mosel (Kreis Cochem). Das Mausoleum stand am Hang auf einer Höhe mit prachtvollem Ausblick auf eine Flusswindung am sogenannten „Coche-mer Krampen“. Der Oberbau ist verschwunden, die breitgelegte, $4,28 \times 2,83$ m messende, mit einer Tonne überwölbte Kammer ist erhalten. An der vorderen Breitseite ist der Eingang, daneben rechts eine Nische, die Rückwand, an der wohl die Sarkophage standen, ist gerade durchgeführt. Die Seitenwände enthalten je eine Nische und in der halbkreisförmigen Stirnwand je einen Lichtschlitz. Auf die Malereien an den Wänden und der Decke machte mich zuerst Herr Dr. Steiner aufmerksam; neu ist der Umstand, dass die Reste der Malerei es gestatten, die ganze ornamental gehaltene Ausmalung sicher zu ergänzen mit Ausnahme der Füllung eines kleinen Medaillons, das die Mitte der Decke einst zierte. Eine Rekonstruktion wurde gezeigt. Die senkrechten Teile der Längswände und die entsprechenden der Seitenwände sind durch eine Art dünnes Gitterwerk in Felder geteilt, über die oberen Teile der Gitter legen sich Tuchgehänge. Ein breiter roter Streifen trennt den unteren Teil von dem oberen. Im unteren liegen die mit roten Blumen und Blattstengel flott ausgemalten Nischen. Die oberen Stirnflächen der Seitenwände sind im Zusammenhang mit den Nischen und den Lichtschlitzen besonders eingeteilt, die Flächen enthalten Bandgehänge mit Schleifen und stilisierte Ranken und Rosetten. Oben in der Mitte der gewölbten Decke liegt ein achteckiges Medaillon, diesem entsprechend nach den 4 Richtungen an den Enden des Gewölbes je ein Halbmedaillon; untereinander und über die Ecken hinweg sind sie mit farbigen Streifen verbunden. Diese mehr kassettenartige Aufteilung wird durchdrungen von zwei konzentrischen, kreisförmigen, farbigen Streifen. Der äusserste reicht bis an den Kämpfer des Gewölbes. Zwischen diesen kreisförmigen Farbstreifen liegt ein durch aneinandergereihte Lorbeerbüsch gebildeter Kranz, der mit Bändern und sich kreuzenden Ranken durchschlungen ist. Zwischen dem Mittelmedaillon und den oberen Rundstreifen liegt eine ringsumlaufende Ranke. — Es ist der einzige Raum in Rheinland, der uns noch ein einheitliches Bild von römischer Wandmalerei eines ganzen Raumes bietet. Der Besucher wird an Ort und Stelle eine Enttäuschung erleben, denn nur durch genaue Beobachtung und Aufnahmen kann man sich ein Bild machen. Ich fände es sehr lehrreich, wenn in einem Museum in wirklicher Grösse diese Kammer mit ergänzter Wandmalerei und dem ganzen Inventar einer Grabkammer dargestellt würde, oder wenn wenigstens ein Modell im Maßstabe 1 : 5, wie es von der Grabkammer in Weyden im Bonner und Trierer Provinzialmuseum vorhanden ist, mit ergänzter Bemalung hergestellt würde. Dasselbe gilt von

4. der Grabkammer in Ehrang bei Trier, die Hettner 1899 aufgedeckt und untersucht hat, und die von Museumsassistent Ebertz, Trier, geometrisch-farbig aufgenommen worden ist (Abb. davon in Hettners

Illustriertem Führer durch das Provinzialmuseum Trier 1903, S. 95). Die räumliche Vorstellung solcher höchst charakteristischer Werke entspricht einem unbedingten Bedürfnis. Ich versuchte durch eine perspektivische Skizze auch diese Grabkammer, in der Marmorverkleidungen bunter Art an den Wänden dargestellt waren, zu veranschaulichen.

5. Das „Grutenhäuschen“ bei Igel, Abb. 1, gehörte zu den wirklich vergessenen und als römische Ruine noch nicht erkannten Bauwerken, bis zu einem gelegentlichen Besuch, den Dr. Oelmann und ich der

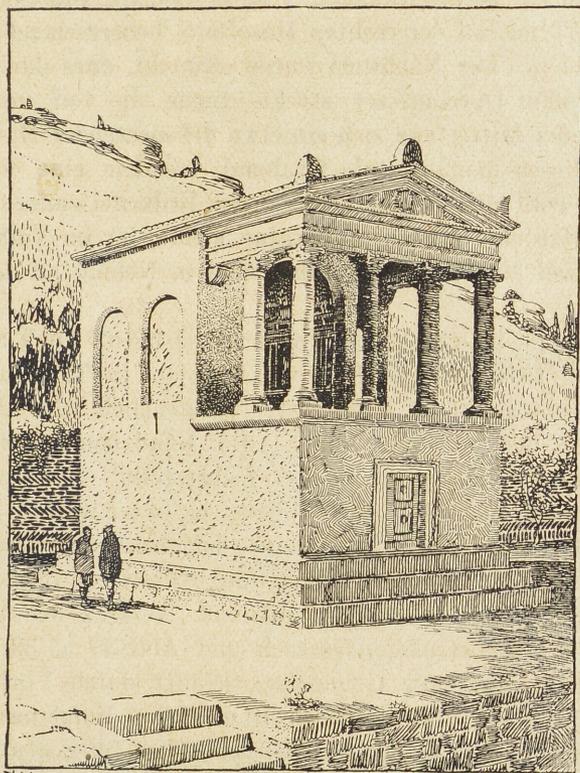


Abb. 1. Das Grutenhäuschen bei Igel.

Ruine im Jahre 1913 abstatteten. Aufnahmen und Beschreibung nebst einer Rekonstruktionsskizze finden sich in der „Germania“ VI, 1922, Heft 1, S. 8 ff.)¹⁾. Über einer gewölbten Grabkammer stehen noch die Reste einer einst überwölbten Cella bis zu deren Gewölbeansatz. Je zwei Flachnischen zieren die Aussenwände der Cella, dieser war einst eine Vorhalle vorgelagert. Unter der Vorhalle führt ein aussen und innen durch Türen abgeschlossener Vorflur zur Grabkammer. Die offene Cella musste einst hoch und frei gelegen haben, wie bei afrikanischen Mausoleen, denn die Anlage einer Treppe

1) Der Zinkstock zu Abb. 1 wurde von der Röm.-german. Kommission freundlichst geliehen.

zur Höhe erscheint bei der Geländegestaltung ausgeschlossen. Es ist ein für die Rheinlande bisher unbekannter Typus, das einzige Beispiel, bei dem erhebliche Reste des Oberbaues über einer Kammer noch erhalten sind. Welch ein eigenartiger Zufall, dass unweit der weltberühmten Igeler Säule eine in den Weinbergen liegende römische Ruine, die von der Strasse sichtbar ist, unerforscht bleiben konnte!

6. Das Rundgrab auf dem Petersberge bei Trier (sog. Franzenskneppchen). Im Jahre 1865 haben Ausgrabungen der Gesellschaft für nützliche Forschungen¹⁾ unter Leitung von Chr. W. Schmidt in dem die Stadt Trier auf der rechten Moselseite beherrschenden stattlichen Hügel stattgefunden. Der Nachweis wurde erbracht, dass darin eine Rundmauer von über 50 m Durchmesser steckt, gegen die von innen Erdbögen sich anlegen. In der Mitte fand sich ein etwa $\frac{4}{4}$ messender Mauerkern. Die Erinnerung an dieses monumentale Grabmal, bei dem eine einst sichtbare Ringmauer einen wohl mit Bäumen bestandenen Erdkegel einfasste²⁾, und das einst auf der Spitze eine Monumentalstatue zierte, ist im Volksbewusstsein geschwunden. Zwei ähnliche Rundgräber sind in Nennig an der Mosel vorhanden.

7. Der Tempel „am Herrenbrunnchen“ in Trier, Abb. 2 und 3. Im Jahre 1910 hat das Provinzialmuseum in Trier unter Leitung von Herrn Museumsdirektor Krüger³⁾, gelegentlich der Anlage eines Obstgartens auf der „Charlottenau“, die Fundamente eines 66,40 m langen und 22,80 m breiten Baues festgestellt. Sichere Deutungen waren bisher nicht gegeben. Wir haben es unzweifelhaft mit einem Tempel zu tun. Die Ruine ist heute wieder von Rasen bedeckt und liegt am südlichen Hang des Olewiger Baches gegenüber dem Amphitheater (siehe Stadtplan im angef. Aufsatz des Verf. Abb. 25, dort Abb. 37: ein Rekonstruktionsversuch und Abb. 38 u. 39: vorhandener Fundamentgrundriß, ergänzter Grundriss, Schnitt durch Vorhandenes und Ergänztes). Auf einem unteren, über 10 m tiefen Fundament muss eine Treppe ergänzt werden, die zu der eigentlichen höher gelegenen Terrasse hinaufführte, auf der der Zeit entsprechend ein Podiumtempel von 6—8 Säulen Front ergänzt werden muss. Die Lage und Gestaltung des Allerheiligsten ist im Fundamentplan gegeben, ebenso die Grösse der Cella und ihr vorderer Türabschluss. Schwieriger war die Erklärung der inneren Längs- und Quermauern zwischen der vorderen Terrassentreppe und der Cellafrontwand. Auch da ist kein Zweifel, dass die stärkste Querwand der Säulenfront und dem schweren Steingiebel zuzusprechen ist. Zwei kurz eingeschobene Längs-

1) Anm. Jahrb. d. Ges. f. nützl. Forsch. 1865/68, Tafel 111.

2) Vgl. Krencker, „Von den Römerbauten in Trier“, Abb. 4; Aufsatz im Bd. „Trier“ der Sammlung „Städtebau“, herausgegeben vom Dari-Verlag, Berlin.

3) Trier, Jahrb. IV, 1911, S. 20, 21 und VI, 1913, Taf. I Röm. Germ. Korrespondenzblatt III, 1910, I, S. 7.

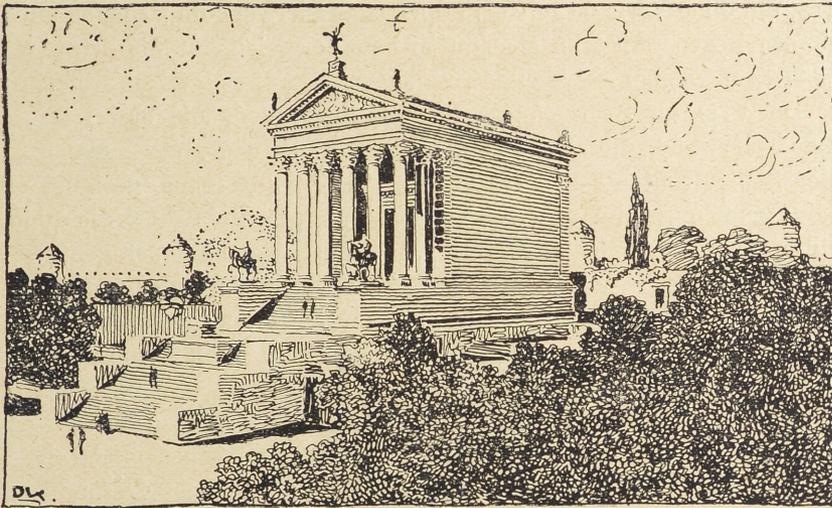


Abb. 2. Der Tempel am Herrenbrünnchen in Trier, Wiederherstellungsversuch. (Zinkstock aus „Städtebau“, Band Trier, Dari-Verlag, Berlin 1922 S. 36 Abb. 37.)

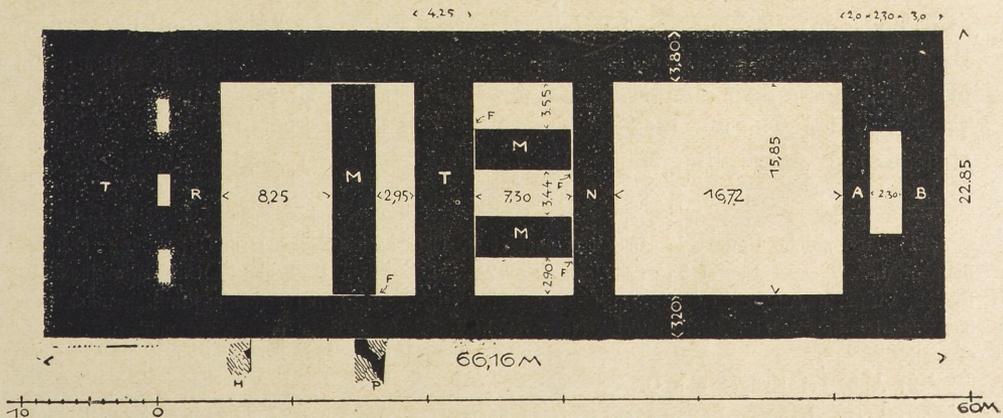
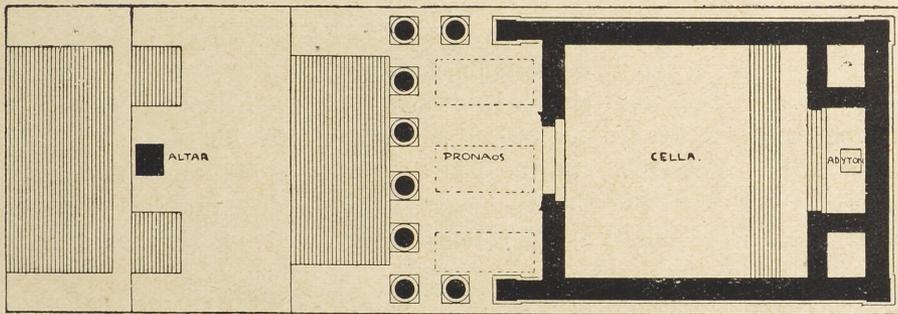


Abb. 3. Der Tempel am Herrenbrünnchen in Trier, Grundriss. (Zinkstock aus „Städtebau“, Band Trier, Dari-Verlag, Berlin 1922 S. 37 Abb. 39.)

mauern, die ohne Verband mit dem übrigen Mauerwerk im Pronaos unter dem Fussboden liegen, erklären sich durch den Vergleich mit ähnlichen Mauern, z. B. bei dem Tempel der Venus Pompejana in Pompei (Mau. Röm. Mittl. 15 1900, Taf. VII) als Stützmauern für den Fussboden, und eine letzte durchgehende Querwand, die auch keinen Verband mit den andern Mauern hatte, vor der Säulenfront als Stützmauer für die Podiumtreppe, geeignet ein Gewölbe aufzunehmen, auf dem die Treppenstufen lagen¹⁾. Ob die 10 m oberhalb der Ruine gefundenen Skulpturen²⁾ zu diesem Tempel gehören, muss aus verschiedenen, hier nicht näher anzuführenden Gründen bezweifelt werden. Sie scheinen mir eher zu einem Grabdenkmal zu gehören, was ich gelegentlich anderweitig auszuführen gedenke. Der Technik nach gehört der Bau ins 2. Jahrh., die Zeit des Amphitheaters. Im näheren Umkreis des Baues sind verschiedentlich Inschriften gefunden worden, die mit diesem Tempel in Beziehung stehen können, vor allem das Weihedenkmal der „dolarbrarii“ mit dem grossen Namensverzeichnis, das im Tempel stand, der, wie die Inschrift sagt, „von dem hochansehnlichen Rat der Treverer, stattlicher als vorher mitsamt seiner Umfriedigung wiederhergestellt worden war“³⁾. Wem der Tempel geweiht war, ist nicht nachgewiesen. Der Tempel lag dicht bei einer Quellenfassung.

8. Der Marstempel beim Balduinshäuschen bei Trier⁴⁾, Abb. 4, liegt ausserhalb der antiken Stadt auf der linken Moselseite am Ausgang eines lieblichen Tales. Schon Hettner und Seiffarth haben 1878 die aufgedeckten Fundamente für die eines Tempels erklärt. Zeitweilig wollte man auch eine römische Villa darin erkennen. Der Bau von Kasernen gab 1913/14, der von Notwohnungen 1920/21 dem Provinzial-Museum Gelegenheit, auch in erweitertem Umfang Einblick in das Gelände zu erhalten, die dabei erzielten Ergebnisse sind bedeutend. Es ergibt sich folgendes bauliches Bild: Die ältesten Reste sind die einer grossen 60 m breiten mit abwechselnd rechteckigen und runden Nischen versehenen Terrassenmauer. Halbsäulen zierten die Wandfläche zwischen den Nischen. Das dabei verwendete „opus reticulatum“ weist den Bau ins I. Jahrhundert n. Chr. Die einstige Bestimmung dieser Monumentalmauer ist noch nicht geklärt. Sie kann lediglich eine Zierabschlusswand einer Terrasse oder, was mir im Zusammenhang mit einer vorbeiführenden Römerstrasse und einer alten Heilquelle (dem „Heitborn“), wahrscheinlicher er-

1) Eine solche Bauart lernte ich seinerzeit in Djerrash (Gerasa) im Ostjordanland kennen bei dem Tempel Bet el Tei (Ansicht des Tempels in Djemal Pascha, Alte Denkmäler aus Syrien, Palästina und dem Ostjordanland. Berlin 1918, Taf. 83), bei dem eine ähnlich mächtige Terrassentreppe zur eigentlichen Tempelterrasse hoch führte. Diese Treppe lag z. T. auf einem Gewölbe.

2) Abb. bei Krüger a. a. O.

3) Vergl. Krüger, Röm.-Germ. Korrespondenzbl. I, 1908 und F. Cramer, Zum Eifeler Feuerlöschwesen in alter Zeit im Eifelvereinsbl. Juni 1920, S. 58.

4) Vergl. Trier. Jahrb. II, 1909, S. 14 und VII und VII, 1914/15, 1. Teil S. 11.

scheint, als Rückwand einer Brunnenanlage beabsichtigt gewesen sein. Nach Aufgabe dieses Bauwerks entsteht dort ein durch eine grosse Umfassungsmauer bezeichneter Tempelbezirk mit kleinen Heiligtümern. Drei sind bisher festgestellt, in einem derselben war im Dezember 1920 ein grosser Statuenfund. Vor dem Bezirk lag allem Anschein nach noch ein heiliger Hain, in

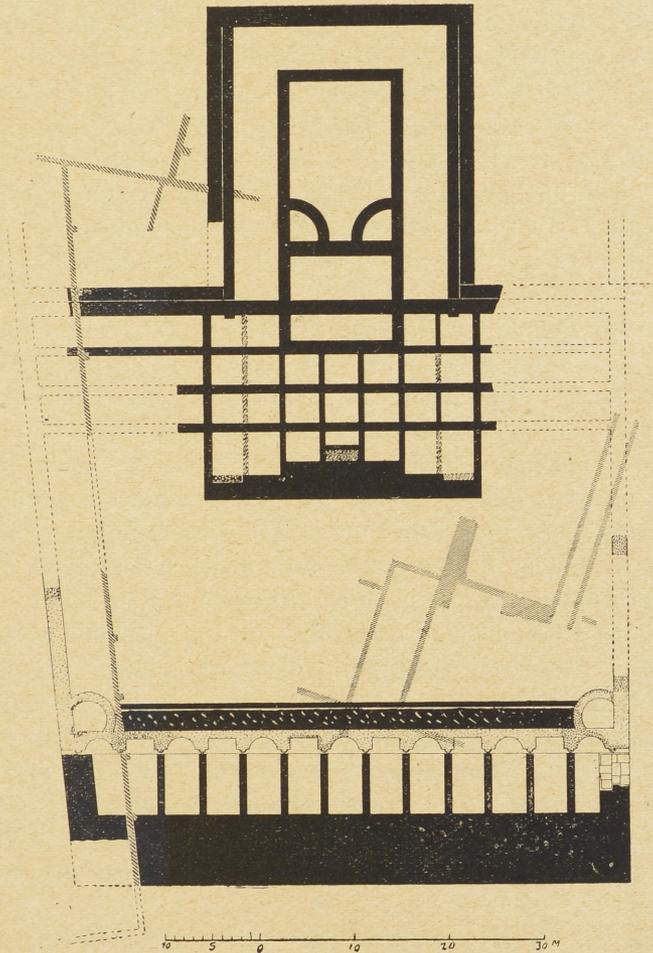


Abb. 4. Der Marstempel beim Balduinshäuschen bei Trier (Zinkstock aus „Städtebau“, Band Trier, Dari-Verlag, Berlin 1922 S. 38 Abb. 41.)

dem hufeisenförmige Sandsteinbänke mit Altären gefunden wurden. Seitlich des Tempelbezirks befand sich eine Ansiedlung. Die Weihungen galten vor allem dem Lenus Mars und der Göttin Ancamna. Es handelt sich um einen einheimischen Götterkult für die Stämme der Treverer, von denen zwei auch inschriftlich genannt werden. Der nördliche Teil dieses Tempelbezirks fällt dann im 3. Jahrhundert einer grosszügigen neuen Tempelanlage zum Opfer. Hier wie beim Tempel am Herrenbrunnchen waren am Berghang

Terrassenanlagen erforderlich. Die vorhandenen Fundamentreste (Abb. 41 im obenerwähnten Aufsatz des Verf.) bedeckten eine Fläche von etwa 60 m Breite und über 120 m Tiefe. In der Anlage kann man den eigentlichen Tempel mit seinen nächsten Vor- und Anbauten klar unterscheiden von dem Tempelhof und einem diesem vorgelagerten Querbau. Eine Rekonstruktion des Ganzen ist in Abb. 40 in oben angeführtem Aufsatz soweit gegeben, als ich sie aus den Fundamenten herauslesen zu können glaubte: eine etwa 60 m breite Freitreppe führte wohl ähnlich wie beim Baalbeker Heliopolitanum zunächst in eine Propyläenhalle, deren Wand die eigentlichen Türen zum Tempelhof enthalten haben mag. Rückseitig legte sich an diese Halle nach dem Hof zu allem Anschein nach wieder eine Säulenhalle an, die aber seitlich nicht um den Hof herumgeführt zu haben scheint. Der Hof bildet die erste Terrasse. Netzartig angelegte Fundamente vor dem Tempel verraten die zweite Terrasse am Ende des Hofes, die eigentliche Tempel-terrasse. Verdickungen im vorderen Mauerwerk derselben deuten uns die Stelle für die Treppe zur Tempelterrasse und den Altar an. Rechts und links von dem Tempel können an der Rückwand des Hofes Hallen angeschlossen haben. Die Erklärung der Fundamente des Tempels selber bot zunächst erhebliche Schwierigkeiten. Die Cella, etwa $11,0 \times 16,5$ m messend, ist klar. Ihre Fundamente liegen heute noch offen, die beiden gemauerten Bögen in den vorderen inneren Ecken des Raumes sind als Erdbögen zu erklären und blieben einst unter dem Fußboden der Cella liegen. Die etwa 5 m tiefe Vorhalle (Pronaos) hebt sich ebenfalls deutlich ab. Eine zweite stärkere, in einem Abstand von 4 m davor liegende Mauer lässt — wenn sie nicht dem Bau der Podiumtreppe diene! — auf ihr noch eine weitere vordere Säulenreihe, die Säulenfrontwand (4 Säulen) vermuten. Aus bestimmten hier nicht näher zu erläuternden Gründen nehme ich beim Pronaos seitlich Anten an zwischen den Antenköpfen Säulen, denen auf dem vordersten Fundament die eigentlichen Frontsäulen entsprechen. Die Tempeltreppe kann auf dem Netzmauerwerk der Terrasse ergänzt werden. Es sind Säulentrommeln aus weissem Marmor von etwa 70 cm Durchmesser gefunden worden, die für diese Front eines stadtrömisch gehaltenen prostylen Antentempels passen.

Bisher war die Frage noch ungeklärt, wie die den Tempel hinten und seitlich umziehenden z. T. schweren Fundamente zu erklären seien. Man konnte an ein einfaches Podium denken, man dachte auf ihm ebenso hohe Säulen ringsum ergänzen zu müssen, wie sie in der Front standen. Dabei stösst man aber auf unüberwindliche Hindernisse. Erst die Tatsache, dass bei früheren Grabungen kleinere Marmorsäulen (Durchmesser 28 cm) mit Kapitell und Epistyl in Sturzlage an zwei Stellen am Rand der Mauer gefunden wurden, gibt uns die Erklärung. Der Tempel hatte, im Gegensatz zu den hohen Frontsäulen einen niedrigen Säulengang, wie die typischen alten gallischen Tempel des Landes und stellt so eine Verbindung her zwischen letzteren und den stadtrömischen Tempeln. Um den Umgang

zu vervollständigen, müssen in den Anten Türen gedacht werden. Eine wesentliche Bestätigung dieser Entwicklung der gallischen Tempel bietet uns ein solcher in Cornelimünster bei Aachen, dessen Kenntnis ich Herrn Prof. Dr. M. Schmidt-Burgh, Aachen verdanke. Bei diesem erkennt man deutlich zu unterst einen typischen älteren gallischen Tempel mit viereckiger Cella und Umgang, und über ihm die Erweiterung und Neuanlage als Anten tempel, aber auch mit Umgang und einem durch die Anten hindurch anzunehmenden Durchgang. Für die Kenntnis und Anschauung des römischen Trier dürfte die Vorstellung dieser beiden geschilderten Tempel eine wesentliche Bereicherung bedeuten.¹⁾

1) Die Zinkstücke zu Abb. 2—4 sind vom Dari-Verlag Berlin-Halensee freundlichst geliehen worden.