

Überlegungen zum Trierer Egbertschrein

von

HILTRUD WESTERMANN-ANGERHAUSEN

Alois Thomas dankbar zugeeignet

Der Andreas-Tragaltar, das Hauptwerk aus der Goldschmiedewerkstatt Erzbischof Egberts, dessen Erhebung auf den Trierer Bischofsthron sich 1977 zum tausendsten Male jährte, gibt immer noch Rätsel auf. Obwohl die Stifterinschrift und typische Stilmerkmale das Werk für die Regierungszeit Egberts (977—993) sichern, sind die reich verzierten (Abb. 1) Schmalseiten des Reliquiars mit dem teppichartigen Schmuck aus goldenen Zierblechen vor rotem Glasgrund zwischen Perlenschnüren in der Literatur häufig als stilistisch fremd und „altertümlich“ bezeichnet worden¹. Sie entsprechen keineswegs der ruhigen, straffen Flächengliederung, die die Längsseiten des Schreines mit den großen Elfenbeinplatten oder den Deckel des Codex Aureus aus Echternach auszeichnen, der für Jantzen ein Exponent der neuen „ottonischen Klarheit und ausgewogenen Ordnung aller Elemente²“ war. Als „unottonisch“ an den Schmalseiten des Egbertschreins empfand man ihre Nähe zur karolingischen und fränkischen Schatzkunst.

Hajo Vierck hat daher in einer Untersuchung über Werke des merowingischen Goldschmieds und Bischofs Eligius die Binnenfelder der Schmalseiten des Egbertschreins als merowingische Spolien angesprochen³. Sie sind von den

¹ O. v. Falke — H. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Werke der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902 (Düsseldorf 1904) 5: „Man steht vor der schwer zu beantwortenden Frage, ob es denkbar ist, daß das altgermanische Zellenmosaik durch einen so langen Zeitraum unbemerkt, und ohne in Deutschland Denkmäler zu hinterlassen, weitergelebt hat, bis es anscheinend unvermittelt an den Trierer Werken so glänzend wieder zutage trat.“ — F. Witte, Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein I (Berlin 1932) 21... „Daß die Schmal- und Stirnseiten des Tragaltars nach wesentlich anderen, früheren Einstellungen gearbeitet sind: fast überladene Zudeckung der Fläche mit Ornament, Negierung des Hintergrundes...“ — F. Rademacher, Der Trierer Egbertschrein. Seine Beziehungen zur fränkisch-karolingischen Goldschmiedekunst, Trierer Zeitschr. 11, 1936, 160. — Kürzlich noch G. Grimme, Goldschmiedekunst im Mittelalter (Köln 1972) 28:... „daß auch karolingische, genauer fränkisch-merowingische Traditionen in ihrer Ornamentseitigkeit das Gesamtbild mitbestimmen.“

² H. Jantzen, Ottonische Kunst, RDE 89 (Hamburg 1963²) 135—136.

³ H. Vierck, Werke des Eligius, Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie, Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag (München 1974) 359 ff. Der schon seit einigen Jahren mit Hajo Vierck immer wieder aufgegriffenen Diskussion über seine These verdanke ich den Anstoß, mich mit offen gebliebenen Fragen zur Egbertwerkstatt wieder auseinanderzusetzen.

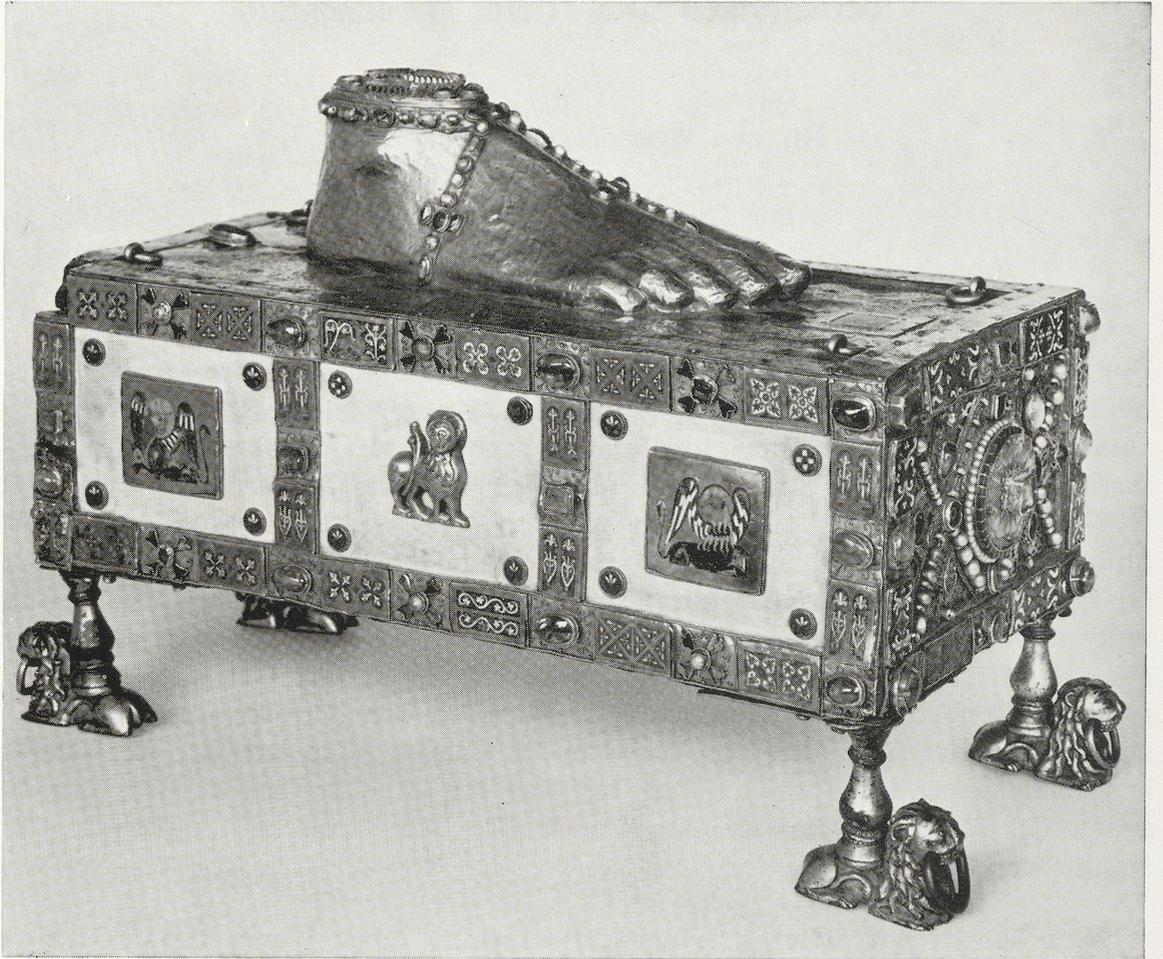


Abb. 1 Trier, Domschatz. Egbertschrein

für die Egbertwerkstatt typischen Bändern mit ihrem Wechsel von Emailplättchen und Edelsteinen gerahmt und durch gekreuzte oder bogenförmig übereinandergestellte Perlenschnüre gegliedert, die Felder aus rotem Glas mit daraufgelegten Evangelistensymbolen, Tieren und Pflanzen in goldenem opus interasile einfassen. Das Zentrum der Vorderseite ist vielfach verändert⁴, auf der Rückseite hat sich eine angelsächsische oder friesische Zierscheibe mit engzelligem Almandin cloisonné um eine justinianische Goldmünze erhalten⁵.

⁴ H. Westermann-Angerhausen, Die Goldschmiedearbeiten der Trierer Egbertwerkstatt, Beiheft der Trierer Zeitschr. 36, 1973, 32, Anm. 52 und 48. — Vierck, op cit., 362. Vierck beschreibt den Kranz aus Perlen um die Zierscheibe auf Grund einer Auskunft von mir als ottonisch. Das muß auf ein Mißverständnis zurückgehen. Schon der verzinkte Draht, auf den die Perlen aufgereiht sind, ist vor dem 19. Jahrhundert meines Wissens nicht möglich, zudem fehlen die Haltebügel aus Goldblech zwischen den Perlen, die auch eine andere Färbung aufweisen als die übrigen Perlen am Schrein.

⁵ Vgl. die Diskussion zur Datierung und Lokalisierung der Zierscheibe bei Vierck, op. cit., 359 mit ausführlicher Literatur, u. a. B. Arrhenius, Granatschmuck und Gemmen an nordischen Funden des frühen Mittelalters (Stockholm 1971) 171 f. — Viercks Vorschlag, in der Zierscheibe den ehemaligen Vierungsschmuck eines Gemmenkreuzes zu sehen, ist sehr ansprechend; ebenda, 361 und Abb. 16.

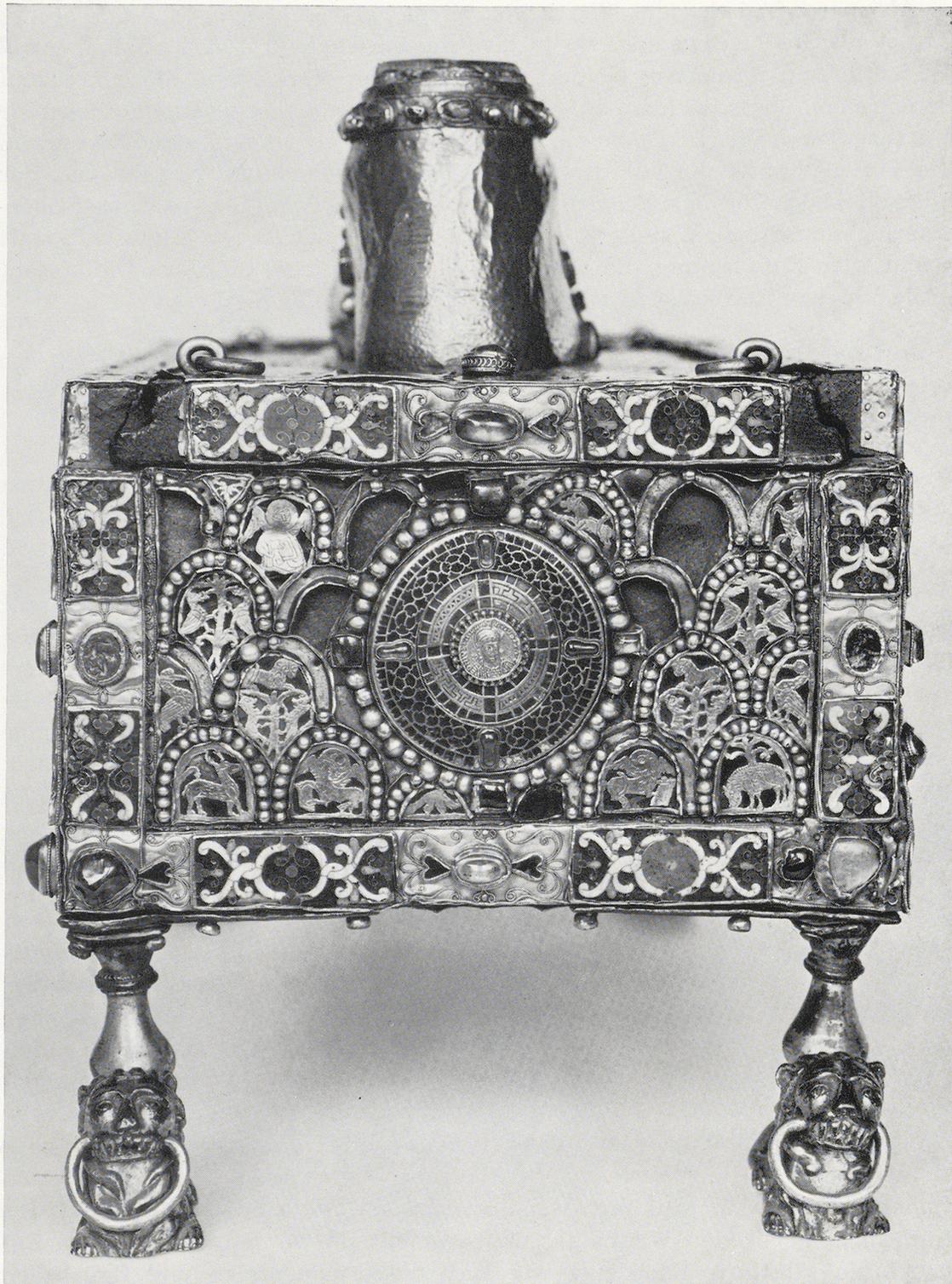


Abb. 2 Trier, Domschatz. Egbertschrein, Rückseite

Als merowingisch sieht Vierck vor allem das mit rotem Glas ausgefüllte Gerüst aus Goldblechwannen an, in dem die Perlenschnüre verlegt sind, sowie die Rauten aus tordiertem Golddraht, die auf der Vorderseite die gekreuzten Perlenreihen überschneiden, außerdem auf der gleichen Seite einige Edelsteine mit ihren nach Viercks Meinung in ottonischer Zeit veränderten Fassungen. Die Perlenschnüre, die auf der Vorderseite unregelmäßige Vielecke, auf der Rückseite bogenförmige Felder aus rotem Glas auf stark oxydierter Silberunterlage umschließen, stellt Vierck an das Ende einer in der Eligiuswerkstatt postulierten Entwicklung, die zu großflächigem Cloisonné hinführt. Dafür zieht er die „Spolien“ am Egbertschrein als entscheidende Zeugen heran⁶.

Auf dieser „merowingischen“ Schicht sieht Vierck in den Schmalseiten des Egbertschreins eine zweite, ottonische, der er vor allem die goldenen Tier- und Pflanzenbilder in opus interasile zurechnet.

Auf den ersten Blick wirkt diese These bestechend, scheint sie doch den „altertümlichen“ Stilcharakter der Schmalseiten des Egbertschreins zu erklären, die als wirkliche Fremdkörper, als Spolien, verständlicher wirken könnten.

Mögen auch die Perlschnurgerüste der Schmalseiten des Egbertschreins mit ihren roten Glaseinlagen in der von Vierck skizzierten stilistischen Entwicklung der Goldschmiedekunst um den heiligen Eligius im frühen 7. Jahrhundert einen sinnvollen Platz haben, so wirft doch die These, daß diese Bestandteile des Egbertschreins merowingische Spolien seien, mehrere Fragen auf. Einige davon sind technischer Art und sollen hier lediglich gestellt werden in dem Bewußtsein, daß ihre endgültige Klärung einer gründlichen Untersuchung des Egbertschreins vorbehalten bleiben muß. Andere Fragen betreffen die Wertung des ottonischen Kunstwerks selbst und sein Verhältnis zu den anderen Goldschmiedearbeiten und auch den Buchmalereien aus der Egbertzeit.

Vierck geht von der Beobachtung aus, daß auf der Rückseite des Egbertschreins um das Bogenfeld Goldblechstreifen mit einer Filigranranke sichtbar werden, die vom äußeren Rahmenband teilweise verdeckt sind. Er meint, daß „nach allen Regeln der Stratigraphie damit zu rechnen“⁷ sei, daß diese Randstreifen zusammen mit dem „merowingischen“ Wannengerüst für die Perlenschnüre und den roten Glasfüllungen gefertigt und durch die ottonischen Rahmenleisten verdeckt wurden, als auch das rote Glas seine Auflage aus goldenem opus interasile erhielt. Die goldenen Zierbleche zählt Vierck schon deshalb nicht zum ottonischen Bestand, weil ihre Ränder nicht verlötet sind, sondern von den „flüchtig umgebogenen Wannenfassungen gehalten“ werden. Da aber am Egbertschrein sämtliche Edelsteine wie auch die ornamentalen und figürlichen

⁶ Vierck, op. cit., 363 und passim.

⁷ Ebenda, 361 ff. Vierck hat nur die seitliche Begrenzung durch filigranierte Randstreifen gesehen, die aber auch unten vorhanden ist, wenn auch weiter verdeckt und verschmutzt. Ob ein solcher Streifen auch nach oben hin abschloß und durch die wiederholte Betätigung des zu dieser Seite aufgehenden Schiebedeckels beschädigt und verloren ist, könnte vielleicht eine technische Untersuchung klären.



Abb. 3 Trier, Domschatz. Egbertschrein, Vorderseite

Emails durch den umgebogenen oberen Fassungsrand gehalten werden⁸, ist nicht einzusehen, warum das opus interasile anders befestigt sein sollte, oder warum deshalb die Goldblechwannen für die Perlenschnüre älter als das opus interasile sein sollen.

Die für Viercks Argumentation wichtigen Randstreifen auf der gleichen Seite des Schreins zeigen eine Wellenranke mit wechselweise nach innen und nach außen eingerollten Trieben und Kolbenblüten an den nach innen gerichteten Abzweigungen. Diese sind in regelmäßigen Abständen durch Goldbügel verklammert. Stärke und Körnung des Filigrandrahtes sowie das Muster selbst entsprechen den Filigranranken, die auf den Rahmenborten der Schreinschmalseiten die Almandinherzen begleiten⁹. Die typische Bügelverklammerung der einzelnen Triebe findet sich ebenso am „Berliner Rahmen“ aus der Egbertwerkstatt¹⁰. Im Detail vergleichbares merowingisches Filigran erwähnt Vierck nicht. Durchgehende Filigranmuster wie hier finden sich auch erst später, etwa am Psalter Karls des Kahlen, während früher kleinteilige, untereinander nicht verbundene Filigranornamente auf der Fläche verteilt werden. Unterstellt man aber, daß die filigranierten Randstreifen ottonisch seien, dann gilt das auch, in Umkehrung von Viercks Beweisführung, für das mit den Streifen in einem Stück gearbeitete Gerüst für die Perlenschnüre. Eine mögliche Erklärung für diese Randstreifen wäre dann, daß sie bewußt auf Sicht gearbeitet waren und die gleiche Funktion hatten, wie die Begrenzung des Binnenfeldes auf der gegenüberliegenden Schreinseite durch gezwirnten Draht. Die schmale goldene Zone zwischen dem flimmernden, rotgoldenen Binnenfeld mit den plastisch hervortretenden Perlenschnüren bewirkt eine optische Zäsur und leitet gleichzeitig über zu den streng komponierten Rahmenbändern. Die Verschiebung aller Schmuckauflagen auf dem geschwundenen Holzkern des Kastens könnte die partielle Überschneidung der Filigranranken durch die Rahmenborten erklären.

— Bedenklich erscheint auch, daß auf dieser Seite des Schreins die cloisonierte Zierscheibe mit der Münze in einem von Goldbügeln gehaltenen Perlenkranz sitzt, der mitsamt seiner Wannenfassung Bestandteil des übrigen Bogenfeldes ist. Daraus kann man nur schließen, daß die nach Bruce-Mitfords Meinung angelsächsische Spolie zufällig millimetergenau in ein ausgespartes Rund der „merowingischen Spolie“ aus der Eligiuswerkstatt gepaßt hat. —

Für das Motiv der übereinandergestellten Bögen, die auch in der merowingischen Schatzkunst nicht häufig sind, zitiert Vierck den auch von mir angesprochenen Vorlagenkreis von Schrankenplatten, Sarkophagen und Architekturornamentik mit Schuppenmuster¹¹. Neben der Wirkung des erhabenen

⁸ Westermann-Angerhausen, op. cit., z. B. die Detailabb. 27 und 28.

⁹ Ebenda, Abb. 4; Detail mit gut sichtbarer Filigranranke Abb. 80; Filigranmuster auf den Rahmenborten Abb. 64.

¹⁰ Ebenda, Abb. 22; vgl. auch Katalog „Metall im Kunsthandwerk“, Kunstgewerbemuseum Schloß Köpenick (Berlin 1967) 87.

¹¹ Vierck, op. cit., 363.

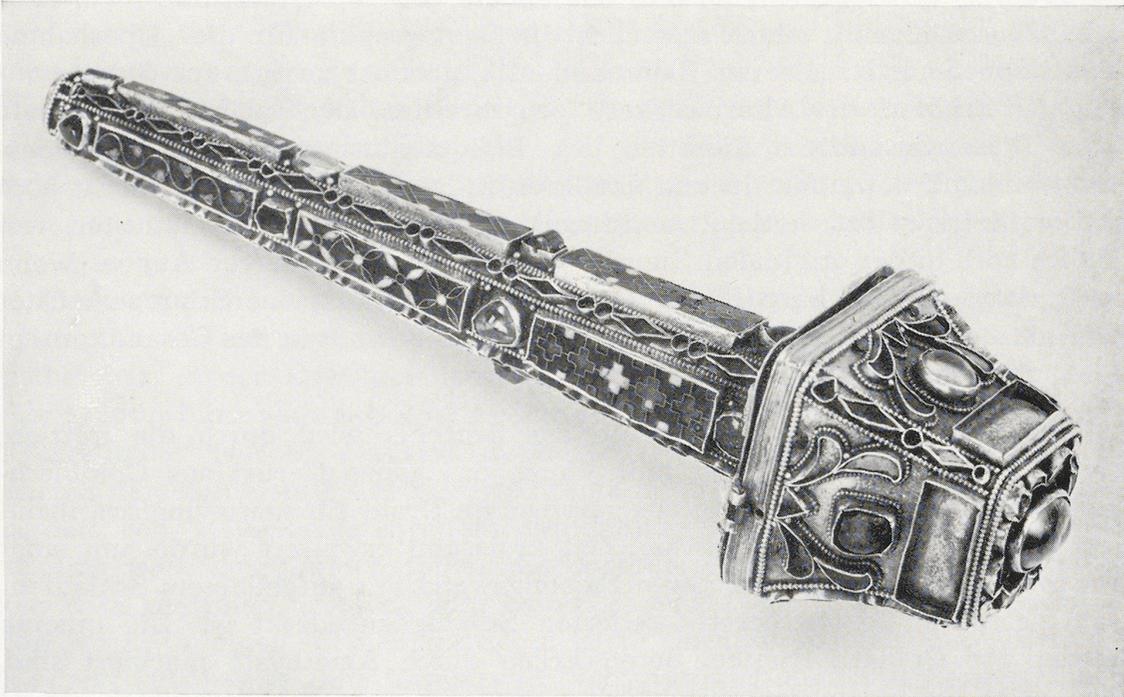


Abb. 4 Trier, Domschatz. Nagelreliquiar

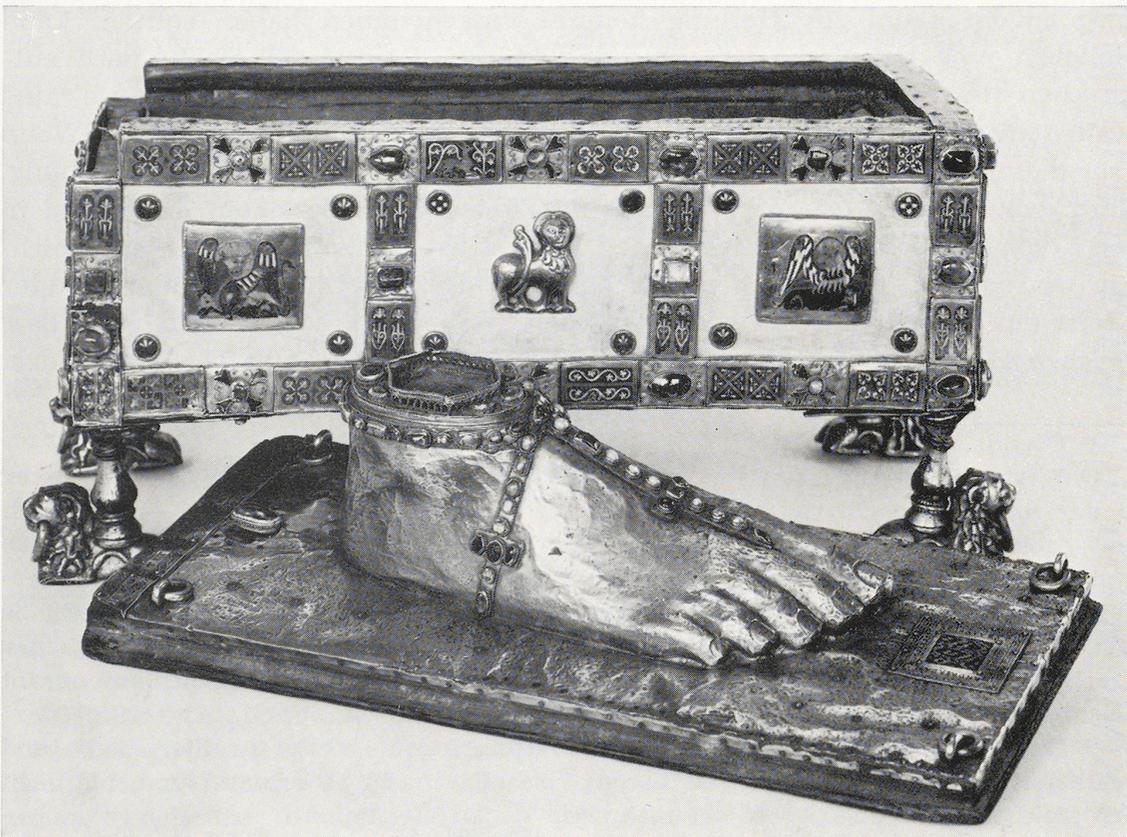


Abb. 5 Trier, Domschatz. Egbertschrein, Längsseite und Deckel

Musters vor verschattetem Grund, das an die hellen Perlenschnüre vor dem roten Glas erinnert¹², schien mir auch die Ikonographie für die „Übernahme des Schuppenmusters aus der Bauornamentik, genauer gesagt, aus dem monumentalen Schmuck des Altarbezirkes¹³“, zu sprechen. Der Egbertschrein ist ein Altar. Diese wesentliche Funktion des Reliquienkastens sollte in seinem Schmuck deutlich werden. In und um Trier, in St. Matthias und vielleicht noch im Dombezirk selbst, hatte man Schrankenplatten mit Schuppenmuster, womöglich noch in der originalen Zuordnung zum Altarbezirk, vor Augen. Wenn die Rückseite des Egbertschreins ottonisch ist, dann ist das Schuppenmuster mehr als ein beliebig herleitbares Motiv, sondern bewußt in das Gesamtkonzept des Andreas-Reliquiar-Tragaltars hineingearbeitet.

Der Befund auf der Vorderseite des Schreins wird durch die mittlere Scheibe verunklärt. Auch hier hält Vierck das ganze Gerüst aus Goldblechwannen mit seiner Begrenzung aus gezwirntem Draht für merowingisch, meint aber, daß die Mitte in ottonischer Zeit kreisrund erweitert wurde, um einer Zierscheibe Platz zu machen, deren Fassungswand mit aufgelötetem Schlaufendraht jetzt mit der barocken ziselierten Scheibe zugedeckt ist. Die inneren Spitzen der Golddrahtrauten, deren Ecken durch Amethyste markiert sind, seien beim Einsatz dieses Mittelstückes verdeckt worden¹⁴. Außerdem nimmt Vierck an, daß die Steinfassungen an den Ecken der Mittelraute, die ja im „merowingischen“ Verband sitzen, in ottonischer Zeit mit dem gleichen Schlaufendraht versehen wurden, der auch die mittlere Fassung ziert¹⁵. Warum die ottonischen Goldschmiede eine so komplizierte Ergänzungsmaßnahme, die optisch zudem kaum zur Geltung kommt, unternommen haben sollten, kann vielleicht eine technische Untersuchung klären. Dem Augenschein nach entsprechen die Schlaufendrahtfassungen im Binnenfeld der Vorderseite aufs beste den typgleichen Fassungen, die sonst am Schrein zu finden sind¹⁶. Wenn aber diese Fassungen ottonisch sind, so gilt dies wiederum für ihre Umgebung. Dazu gehören die sechs ursprünglich mit Amethysten besetzten Fassungen in den Ecken der Golddrahtrauten, deren Form sonst in der Egbertwerkstatt nicht nachweisbar ist. Sie bestehen aus einem Ring aufrecht aneinandergelöteter Kreise aus geperltem Draht¹⁷, die zwischen zwei waagerechten Reifen aus dem gleichen Draht auf der eigentlichen Fassungswand sitzen. Im 11. Jahrhundert

¹² Ebenda, 364.

¹³ Westermann-Angerhausen, op. cit., 119 ff.; H. Cüppers, Spätantike Chorschranken in der St.-Matthias-Kirche zu Trier, *Trierer Zeitschr.* 31, 1978, 177 ff. — Vgl. auch hier Anm. 47 u. Anm. 48.

¹⁴ Vierck, op. cit., 362: ... „Jedenfalls wurde ein Teil aus der Mitte der Platte herausgeschnitten, denn die Kordeldrahtbänder setzen sich unter dem Boden der Scheibe fort, um abrupt etwa in Höhe der Innenkante des Zellbandes zu enden...“ Meines Erachtens führen die Kordeldrahtbänder nur bis zum Rand der mit Schlaufendraht belegten mittleren Fassung. Vgl. Westermann-Angerhausen, op. cit., Abb. 28.

¹⁵ Ebenda. Die große Ähnlichkeit der Fassung für die verlorene Zierscheibe und der benachbarten Fassung für die Almandinscheibe macht es schwer, für beide nicht den gleichen Fertigungsprozeß anzunehmen.

¹⁶ Ebenda, 140.

¹⁷ Ebenda, Abb. 28.

kommt dieser Typus z. B. am Osnabrücker Kapitelskreuz, früher auch am Reichskreuz vor¹⁸. Viercks merowingische Beispiele von aufgelegten Filigrankreisen, etwa am Taschenbesatz des Beckumer Fürstengrabes oder an einer Fibel aus Harmignies, haben nicht mehr Beweiskraft als die nach der Egbertzeit liegenden ottonischen Beispiele, weil die Filigrankreise nicht auf regelrechten Fassungs-wänden sitzen, sondern im Zusammenhang mit den auch sonst locker auf der Fläche verteilten Filigranornamenten zu sehen sind¹⁹.

Überhaupt sind senkrechte, verzierte Kastenwände als Fassungen von Edelsteinen für die ottonische Goldschmiedekunst typischer als für die vorkarolingische Zeit, in der Edelsteinfassungen mit einer breiten, umlaufenden Kehle eher gebräuchlich waren. Solche Fassungen haben auch die Steine am Theuderigusreliquiar von St. Maurice d'Agaune, welches Vierck für das Linien-schema der Vorderseite des Egbertschreins heranzieht²⁰. In der Tat entspricht es den von kleinen Seitenrauten begleiteten Diagonalkreuzen des Egbertschreins weitgehend. Doch fallen die inneren Spitzen der Golddrahtrauten hier dem zentralen Schmuck zum Opfer. Ergänzte man die Rauten, so bliebe nur Platz für einen kleinen mittleren Stein, nicht größer als die Amethyste auf den Rautenecken. Eine formal und ikonographisch eindeutig ausgezeichnete Mitte, wie sie für den Egbertschrein ergänzt werden muß, ist aber für die Komposition des Theuderigusreliquiars ebenso typisch wie für die m. E. auch zeitlich näherliegenden Vorbilder aus dem Umkreis Karls des Kahlen, die Zierseite vor dem Markusevangelium im Codex Aureus aus St. Emmeram in Regensburg und der Deckel des Ellwanger Reliquienkästchens²¹. Die Anordnung der Amethyste am Egbertschrein entspricht nicht den Steinsetzungen am Theuderigusreliquiar, wohl aber den Planetenbüsten auf dem Deckel des karolingischen Kästchens und den Evangelistensymbolen in der Miniatur.

Es wäre auch zu diskutieren, ob man die perlengesäumten roten Glasfelder (vorausgesetzt, man zählt das opus interasile nicht zum „originalen“ Bestand) überhaupt als cloisonné bezeichnen sollte. Perlenschnüre als Felderteilung zwischen einzelnen „Glaszellen“ wie am Egbertschrein kommen an den zitierten Denkmälern des 7. Jahrhunderts nicht vor. Auch am Eligiuskelch, von dem wir nur noch eine Zeichnung besitzen, teilen die parallelen Perlenschnüre ja

¹⁸ H. Westermann-Angerhausen, Westfälische Goldkreuze und ihre Voraussetzungen in Rheinland und Niedersachsen, Rhein und Maas 2 (Köln 1973) 188 und Abb. 15.

¹⁹ Vierck, op. cit., 363 und Abb. 18, 6 und 11, 2.

²⁰ Ebenda, 363, Taf. 8, 1.

²¹ Westermann-Angerhausen, op. cit., 114 ff. Zwar fehlen auf der Miniatur aus dem Codex Aureus aus St. Emmeram und am Ellwanger Kästchen die die Diagonalkreuze begleitenden Rauten; sie haben aber am Egbertschrein durch die Fragmentierung, die ja meines Erachtens zum ottonischen Entwurf gehört, nur untergeordnete Bedeutung.

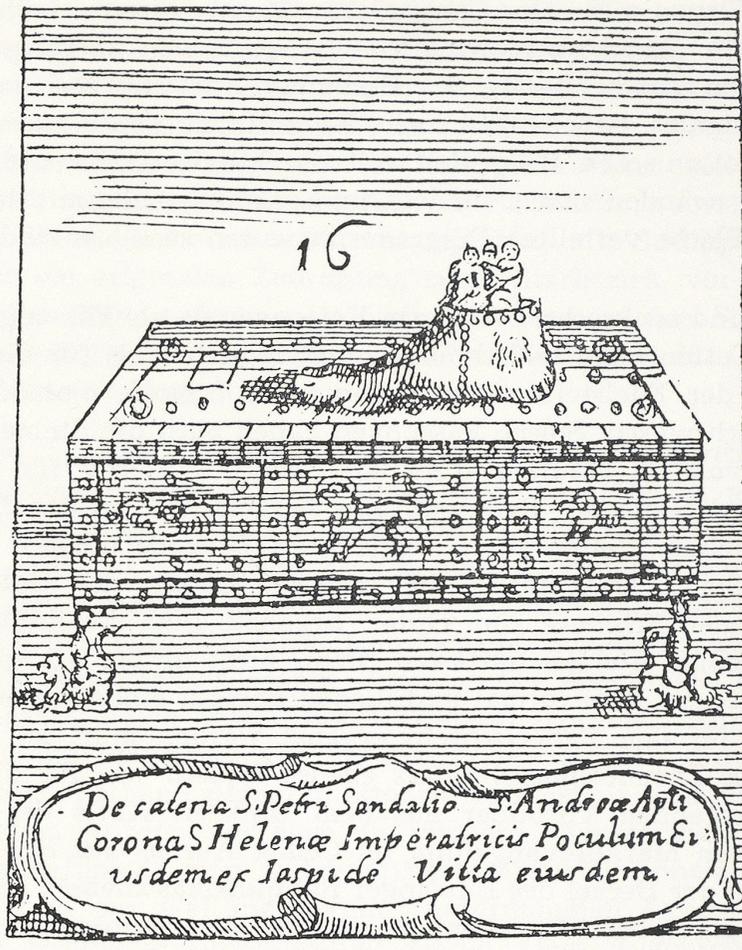


Abb. 6 Abbildung des Egbertschreins auf der Delineatio von 1655

nicht einzelne cloisons, sondern ganze cloisonné-Flächen²². Das beste Vergleichsbeispiel für farbige, wenn auch emaillierte, von Perlenschnüren gerahmte Felder scheint mir nach wie vor das Giselakreuz²³ zu sein, das eine ähnlich teppichartige Wirkung hat wie die Schmalseiten des Egbertschreins, und das kaum mit merowingischen Denkmälern in Zusammenhang gebracht werden kann.

Schließlich bleibt zu bedenken, daß die spolienhafte Verwendung ganzer „ensembles“ an einem mittelalterlichen Goldschmiedewerk sehr viel seltener vorkommt, als die Wiederverwendung älterer Einzelstücke. Das liegt vor allem

²² Vierck, op. cit., Abb. 1. Hinzu kommt, daß auch Vierck die typischen Wannern, in denen die Perlschnüre liegen, und die ja eine technische Besonderheit darstellen, an den Werken der Eligiuswerkstatt nicht in dieser Form nachweisen kann. Auch am Theuderigusreliquiar liegen die Perlen nicht aufgereiht, sondern jede für sich in das cloisonné eingebettet. Man wird sich damit abfinden müssen, daß die Perlenschnüre mit ihren Wannern am Egbertschrein eine zweckbestimmte Erfindung der Werkstatt waren.

²³ H. Fillitz, Das Mittelalter I, Propyläen Kunstgeschichte 5 (Berlin 1969) 165, XXVI. Das Giselakreuz ist um 1006 entstanden.

darán, daß solche „ensembles“ leichter zu Schaden kamen. Wenn die Schmalseiten des Egbertschreins als „merowingische Spolien“ mit derart kompletter Zellverglasung überlebt hätten, dann spräche das für einen intakten Träger der Zierfelder. Wenn diese aber an einem noch heilen Gegenstand saßen, dann bleibt unklar, warum sie auf ein ottonisches Werk verpflanzt wurden. — Typische Spolien sind vor allem antike geschnittene Steine. Kleinere Gemmen wurden am Egbertschrein mehrfach in die Rahmenbänder, in die Sandalenriemen auf dem goldenen Fuß und rund um die leere Sechseckfassung versetzt, die den Fuß bekrönt. Auch in dieser Fassung ist ja eine antike Spolie vermutet worden und sicherlich denkbar²⁴. Spolien sind ferner die cloisonné-Zierscheibe in der Rückseite und die auf dem Schiebedeckel als Altarstein dienende Millefioriplatte, die als Spolie sicher ähnlichen Rang und Wert hatte, wie die besonders geschätzten Altarsteine aus Porphy²⁵. Auch die goldenen Löwenreliefs auf den Mittelfeldern der Längsseiten stammen aus einem älteren Zusammenhang. Ein Vergleich mit den Löwenstützen des Schreins macht deutlich, daß sie nicht ottonisch sein können, sondern einer älteren Stilstufe angehören. Stilistisch sind sie zwei Löwendarstellungen aus insularen bzw. Echternacher Handschriften so eng verwandt, daß man sie in deren Umkreis entstanden denken möchte.

Die Form der Mähnenlocken, die gleichmäßig in eine Richtung, nämlich zum Rücken hin gewendet sind, entspricht dem mächtigen Markuslöwen im Evangeliar des heiligen Willibrord²⁶, hier wie dort verdecken die eingerollten Spitzen den Ansatz der darunterliegenden Locke. Die Locken der „imago leonis“ sind durch einen dünnen Strich in zwei ungleich lange Hälften, eine hellere und eine dunklere, geteilt. Am Leib und den Hinterbeinen sind die längeren, unten eingerollten Lockenhälften mit hellbrauner Farbe ausgemalt, bei der eigentlichen Mähne verhält es sich umgekehrt, so daß hier das intensive Gelb viel mehr zur Geltung kommt. Die Unterteilung der Zotteln an Hals und Brust der goldenen Löwen des Egbertschreins durch eine feingravierte Linie wirkt wie die Übersetzung der gemalten Form in die Metallkunst. Beim Löwensymbol auf der viertgeteilten Zierseite mit dem Christusmedaillon des Trierer Domschatzevangeliars²⁷, das in der Nachfolge des Willibrordevangeliars in Echternach entstand, läßt sich besonders gut der volutenartige Schwanz vergleichen. Auch die Fußbildung der goldenen Löwen, die durch eine weit nach hinten abgespreizte Krallen an Vogelklauen erinnert, findet sich am ähnlichsten in dieser Miniatur zugleich beim Markuslöwen und beim Johannesadler.

²⁴ N. Irsch, *der Dom zu Trier, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* 3, 1 (Düsseldorf 1931) Taf. 15 und Fig. 217; „... von dem großen Kleinod, das den Fuß krönte, zeugt nur mehr die rechteckige Fassung, 4,3 cm lang, 3,8 cm breit. Nach der Delineatio von 1655 war es eine Gruppe von drei Statuetten (Christus, Petrus, Andreas?); möglicherweise gibt aber die Delineatio die ins Senkrechte projizierte Obenansicht einer flachen antiken Kamee mit Figurenrelief“; ebenda, 332.

²⁵ U. Bracker-Wester, *Porphy aus Kölner Boden*, Katalog „Monumenta Annonis“ (Köln 1975) 124 ff.

²⁶ C. Nordenfalk, *Insulare Buchmalerei* (München 1977) 48 ff., Abb. 10.

²⁷ Ebenda, 88 ff.; N. Irsch (s. Anm. 24) 327, Fig. 214.

Der Körper der Löwen am Egbertschrein zeigt keine plastischen Zotteln, sondern ein durch kurze Punzlinien angedeutetes Fell. Die Konturen der Schenkel werden von zwei parallel gravierten Linien umfahren, deren Enden sich rundlich zusammenfügen. Wiederum wirkt dies im Vergleich mit dem Lukasstier der Miniatur wie eine Übersetzung ins andere Medium. Der „volutenartigen Zeichnung der Hüft- und Schultergelenke“ wie auch dem ruhigen Schreitmotiv begegnen wir wieder beim Löwensymbol des Johannes im Book of Durrow²⁸, das kurz vor dem Willibrordevangeliar entstand. Die ins Profil gewendeten Löwenköpfe der Markussymbole aus dem Willibrordevangeliar und dem Trierer Domschatzevangeliar sind aber ganz verschieden von den Gesichtern der goldenen Löwen am Egbertschrein. Der eiförmige Umriß des Gesichts, die ganz waagrecht gestellten Mandelaugen, zwischen denen die Nase in einer durchgehenden Linie mit den Brauen gezeichnet ist, vor allem aber die unverwechselbare Frisur mit der seitlich des „eingekerbten“ Mittelscheitels hochgebauchten Haarmasse, deren streng parallel geführte Strähnen durch feine Punzlinien angedeutet sind, entsprechen dem Matthäussymbol im Book of Durrow²⁹.

Die souveräne Verwendung von Spolien in einem fertigen Konzept, wie das gerade am Egbertschrein demonstriert wird, spräche keineswegs gegen Viercks These von den merowingischen Schmalseiten. Die oben angeführten Bedenken scheinen aber erheblich genug, um noch einmal zu prüfen, ob die „fremdartigen“ Schmalseiten des Egbertschreins nicht doch in der Trierer Egbertwerkstatt entstanden sein können, genauer, ob im Zusammenhang der früheren und der gleichzeitigen Vorbilder der Egbertwerkstatt nicht auch das goldene opus interasile auf roter Glasunterlage möglich ist.

Drei karolingische Quellen, die Buchmalerei der Ada-Gruppe, „Tours“ und der Kunstkreis Karls des Kahlen sind seinerzeit für den Motiv- und Formenschatz der Egbertwerkstatt dingfest gemacht worden³⁰. Dazu kam die Kenntnis der gleichzeitigen Trierer Buchmalerei unter der Ägide des Gregormeisters. Diese Quellen waren alle entweder in der Klosterbibliothek von St. Maximin oder über die enge Verbindung zwischen Maximin und dem von dort aus reformierten Emmeramskloster in Regensburg erreichbar. In Maximin lagen die Ada-Handschrift und eine touronische Bilderbibel³¹, und dort war der Sitz der Trierer Malerschule.

Ein Signum der Egbertwerkstatt sind die Schmuckbänder mit ihrem Wechsel von Emailplättchen mit Edelsteinen oder Perlen, wie sie den Buchdeckel des

²⁸ C. Nordenfalk (s. Anm. 26) 45, Abb. 7.

²⁹ Ebenda, 39, Abb. 4. Für die Deutung der Löwen als Christussymbole, H. Westermann-Angerhausen, op. cit. 121 ff., spricht eben auch das vom Mathaeussymbol übernommene Menschenantlitz. — C. Bentler, Die Entstehung des Altaraufsatzes (München 1978) 31, Abb. 37 ff. — Den Hinweis auf die Verwandtschaft der Löwen vom Egbertschrein verdanke ich Christian Beutler, Hamburg.

³⁰ H. Westermann-Angerhausen, op. cit., 52—98.

³¹ R. Laufner, Vom Bereich der Trierer Klosterbibliothek St. Maximin im Hochmittelalter, Armaria Treverensia, Beiträge zur Trierer Bibliotheksgeschichte (Trier 1960) 9 ff. — F. Mütterich, Die touronische Bibel von St. Maximin in Trier, Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag (Salzburg 1972) 44 ff.

Codex Aureus aus Echternach und die Kastenwände des Egbertschreins rahmen und gliedern³². Die unfigürlichen Muster der Emails auf diesen Bändern und auch am Schaft der Hülse für den Kreuzesnagel, der im Egbertschrein aufbewahrt wird, lassen sich vereinzelt an früheren oder gleichzeitigen Goldschmiedearbeiten nachweisen. Da aber sämtliche vorkommenden Muster in der in St. Maximin erreichbaren Buchmalerei versammelt sind, ist es sinnvoll anzunehmen, daß die Trierer Goldschmiede aus diesem Formenreservoir geschöpft haben. Gerade an Hand dieser Emailmuster läßt sich die stilistische Entwicklung innerhalb der Werkstatt gut deutlich machen. Während an den Längs- und Schmalseiten des Egbertschreins zwei verschiedene Motivkreise deutlich unterscheidbar bleiben, die einerseits der Ada-Handschrift, andererseits der ottonischen Trierer Buchmalerei entstammen, wurden in den Emails des später entstandenen Echternacher Buchdeckels Motive aus beiden Quellen zu neuen Mustern zusammengesetzt³³. Aus „Tours“ lassen sich die in lebhafter Bewegung geschilderten Tiere des opus interasile auf den Schmalseiten des Schreins ableiten³⁴. Neben den karolingischen Miniaturen ist der Einfluß des Gregor-meisters vor allem in den figürlichen Emails der Längsseiten zu erkennen. Die Schmelze der Evangelistensymbole auf den Elfenbeinplatten des Egbertschreins wie am Knauf des Petrusstabes wiederholen die Symboltypen des Strahowevangeliars und des Evangeliars der Ste. Chapelle³⁵.

Als dritte karolingische Quelle für die ottonischen Goldschmiede in Trier läßt sich der Kunstkreis Karls des Kahlen erschließen. Wiederum sind es einzelne Motive, die sich vereinzelt auch anderweitig nachweisen lassen, die aber insgesamt nur an Werken vorkommen, die mit Karl dem Kahlen in Verbindung gebracht werden. Der Typus der Evangelistensymbole vom Echternacher Buchdeckel, der Stil der getriebenen Goldreliefs in seinem äußeren Rahmen und die Rahmenform selbst verweisen zusammen auf das Werk, das für den von Otto III. und Theophanu an Echternach gestifteten Prunkdeckel offenbar Modellcharakter hatte, den Codex Aureus aus St. Emmeram in Regensburg³⁶. Das Emmeramskloster bewahrte die Weihegeschenke König Arnulfs von Kärnten aus dem Erbe Karls des Kahlen, unter anderem das Reiseziborium und den Codex Aureus. 975, also zwei Jahre vor dem Regierungsantritt Egberts in Trier, wird das Regensburger Kloster durch seinen neuen Abt Ramwold der Gorzer Reformbewegung angeschlossen. Ramwold kam aus St. Maximin, der „Schaltstelle“ der Gorzer Reform für die ottonische Reichskirche³⁷. Unter Ramwold sind der schadhaft gewordene Deckel des Codex Aureus und auch das Manuskript selbst Reparaturen unterzogen worden, die man offenbar für wichtig genug hielt, um sie durch ein repräsentatives Bildnis des Abtes auf einer vor-

³² H. Westermann-Angerhausen, op. cit., 72 ff.

³³ Ebenda, 65.

³⁴ Ebenda, 86 ff.

³⁵ Ebenda, 66 ff.

³⁶ Ebenda, 82 ff.

³⁷ K. Hallinger, Gorze-Cluny (Rom 1950) 114.

gebundenen Seite am Anfang der Handschrift zu dokumentieren³⁸. Die Auseinandersetzung mit den karolingischen Werken wurde in Regensburg ausschlaggebend für die Entwicklung von Buchmalerei und Goldschmiedekunst unter Heinrich II.³⁹ Der Echternacher Buchdeckel beweist, daß schon die Goldschmiede der Egbertzeit sich den Codex Aureus aus St. Emmeram zum Vorbild nahmen. Ramwold kam, wie das üblich war, nicht allein, sondern mit einer Reihe von Mönchen in das Emmeramskloster, die ihn bei der Einführung der neuen Klosterregel unterstützten. Gewöhnlich ging zumindest ein Teil dieser „Gründungsmannschaften“ nach getaner Arbeit ins Mutterkloster zurück. Mit ihnen wird auch die Kenntnis der karolingischen Kunstwerke aus Regensburg nach Trier gewandert sein.

Im Kunstkreis Karls des Kahlen finden sich auch alle jene Motive, die innerhalb der Egbertwerkstatt gleichzeitig als typisch und als besonders altertümlich gelten. Dazu zählen die beiden Almandinscheiben mit eingelegtem Goldring im Zentrum der Diagonalkreuze auf der Vorderseite des Egbertschreins. Genau solche Scheiben bilden auf dem Deckel vom Psalter Karls des Kahlen die Mitte von kreuzförmigen Edelsteinauflagen in einem teppichartigen Filigranmuster um das Elfenbeinrelief⁴⁰. Auch das Linienschema dieser Schreinseite, die beiden nebeneinandergesetzten Diagonalkreuze, die eine Mittelraute aussparen, erscheint, wie oben erwähnt, zweimal an Werken aus dem Umkreis Karls des Kahlen.

Schließlich findet sich am spätkarolingischen Buchdeckel auch jene Zierform, die in ottonischer Zeit schon ausgestorben ist und lediglich in der Egbertwerkstatt noch gepflegt wurde, die herz- und blattförmige Zelleinlage aus Almandinen oder farbigem Glas, die auch in karolingischer Zeit nicht mehr zum üblichen Repertoire der Goldschmiedekunst gehörte⁴¹. Ähnlich wie bei den Emailmustern, die ornamentale Details aus verschiedenen Buchmalereien adaptieren, zeigt sich in der Verwendung der Zelleinlagen in den Rahmenbändern des Codex Aureus aus Echternach und des Egbertschreins sowie an der Reliquienhülle für den Kreuzesnagel die ganze stilistische Eigenwilligkeit der Egbertwerkstatt. Die cloisons stehen nicht einzeln oder zu lockeren Gruppen

³⁸ G. Leidinger, *Der Codex Aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München 1—6* (München 1922—25) Textband 87 ff. — O. K. Werckmeister, *Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram, ein Werk des 9. Jahrhunderts*, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 332 (Straßburg — Baden-Baden 1963) 9.

³⁹ H. Fillitz (s. Anm. 23) 50.

⁴⁰ So auch schon Rademacher (s. Anm. 1) 161, der diesen Vergleich für bedeutender hält als den mit merowingischen Schmuckstücken, die ähnliche Schmuckscheiben tragen. — J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, *Die Kunst der Karolinger* (München 1969) 256, Abb. 231.

⁴¹ F. Rademacher (s. Anm. 1) 162. — O. K. Werckmeister (s. Anm. 38) 18. — Auf weitere vereinzelt Beispiele von winzigen Zelleinlagen in einem Muster aus in Goldblech getriebenen Tier- und Pflanzenformen, die durch einen „Saum“ aus Perldraht mit der Unterlage verbunden sind, hat Peter Lasko mich aufmerksam gemacht: Spolien auf der Rückseite des Petrusreliquiars in Minden und Schmuckfelder im Rahmen des Sion-Evangeliars im Victoria and Albert Museum, London. Vgl. P. Lasko, *Ars Sacra, The Pelican History of Art* (Harmondsworth 1972) 85.

zusammengefaßt zwischen stark plastischen Edelsteinauflagen wie am karolingischen Buchdeckel, sondern haben einen wohlberechneten Platz in einem strengen, mit Linien und Flächen rechnenden Dekorationssystem.

Das „künstlerisch edelste Werk der Egbertwerkstätte⁴²“, das Nagelreliquiar, wird wesentlich von der Wirkung der Zelleinlagen bestimmt. Die abgeschrägten Ecken des Kopfes und des Schaftes faßt eine Schnur aus Rauten und Kreisen zusammen, die in dieser Form nicht beim karolingischen Vorbild, wohl aber als Rahmen der Miniaturen im Codex Egberti vorkommt⁴³. Die trapezförmigen Flächen des Nagelkopfes sind durch florale Motive gegliedert, die wiederum eng mit den Zelleinlagen vom Außenrahmen des Codex Aureus aus St. Emmeram zusammengehen⁴⁴. Sie wirken jedoch besonders ottonisch durch die straffe Einfügung in das vorgegebene Feld. Die gleichzeitige Verwendung „historischer“ und zeitgemäßer handwerklicher Techniken, der Zelleinlagen und des Zellschmelzes, ist am Nagelreliquiar besonders glücklich. Die einheitliche Gesamtwirkung wird durch die Kombination heterogener Schmuckmittel nicht beeinträchtigt.

Der Egbertschrein hingegen wird so sehr durch den starken Kontrast zwischen Längs- und Schmalseiten bestimmt, daß man hier die Verwendung verschiedener Techniken als bewußt eingesetztes Stilmittel verstehen muß. Als Behältnis verschiedener und rangverschiedener Reliquien und als Altar, dessen Frontseiten einen besonderen Schmuck geradezu erforderten, war er Träger von vielschichtigen ikonographischen Aussagen⁴⁵, denen durchaus verschiedene künstlerische Wirkungsformen entsprochen haben können. Gerade am Egbertschrein, an dem mit verschiedenen Vorbildern und Motiven — das zeigen die Emails der Rahmenbänder — experimentiert wird, scheint das Nebeneinander der verschiedenen Schreinseiten verständlich.

Die strenge Gliederung der Längsseiten, die durch die Elfenbeinfarbe zu gleichsam klassischer Wirkung gesteigert wird, ist den Miniaturen des Codex Egberti mit den hellen Bildgründen und der berechneten Wirkung leerer Flächen⁴⁶ durchaus an die Seite zu stellen. Der kostbare, reiche Eindruck der Schmalseiten, die, geht man von der Stellung des Fußes aus, wohl die „Altarfronten“ des Schreins sind, entspricht hingegen den Eingangsbildern im gleichen Codex, wo Widmungsgedicht, Stifterbild und Evangelistenportraits vor purpurnen, goldgemusterten Gründen stehen⁴⁷. Wenn beide Ausdrucksmöglich-

⁴² N. Irsch (s. Anm. 24) 335.

⁴³ H. Westermann-Angerhausen, op. cit., 76.

⁴⁴ O. K. Werckmeister (s. Anm. 35) Abb. 12 e, 12 f. — Die seit Viercks Aufsatz akute Frage, ob die „Patene Karls des Kahlen“ merowingisch sei und somit als Vorbild aus dem Umkreis Karls des Kahlen für unsere Zwecke fortfällt (Vierck, op. cit., 337 ff.), kann in diesem Rahmen nicht diskutiert werden.

⁴⁵ H. Westermann-Angerhausen, op. cit., 125 ff., 135 ff.

⁴⁶ H. Jantzen (s. Anm. 2) 69.

⁴⁷ Codex Egberti, Trier, Stadtbibliothek, Ms. 24, fol. 1—8, dagegen z. B. fol. 10 v, 23 v, 31 r. — G. Haseloff — H. V. Sauerland, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus, Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier (Trier 1901) 65.

keiten in einem Werk der Trierer Buchmalerei möglich waren, so kann man das auch für die Goldschmiedewerkstatt annehmen, deren Verflechtung mit der Malerwerkstatt sich ja nicht nur auf einen gemeinsamen Fundus von Motiven beschränkte. Schon Haseloff⁴⁸ hat die farbige Wirkung der Schmalseiten des Egbertschreins den purpurgrundigen Miniaturen des Egbertpsalters und des Codex Egberti mit ihren Tierdarstellungen in „Goldgrisaille“ verglichen.

Mittelalterliche Beschreibungen von Kunstwerken beziehen sich meistens auf deren Aussage, selten auf die Form. Deshalb sollten wir jenem Brief Gerberts von Reims an den Trierer Erzbischof besonderes Gewicht beimessen, der ein konkretes Detail erwähnt. Im Sommer 987 schickt Gerbert Gold und Edelsteine nach Trier mit der Bitte, daraus ein Kreuz zu fertigen. Er schreibt: „Exiguam materiam nostram magnum ac celebre ingenium vestrum nobilitabit cum adjec-tione vitri tum compositione artificis elegantis⁴⁹.“ Daß Glas, ein in der ottonischen Schatzkunst weder gebräuchliches noch besonders hochgeschätztes Material, ausdrücklich genannt wird, wogegen Gold und Edelsteine als „exigua materia“, also geringfügig abqualifiziert werden, ist höchst bemerkenswert. Hätte sich die Verwendung von Glas in der Egbertwerkstatt nur auf die vergleichsweise kleinen Zelleinlagen in den Rahmenbändern beschränkt, so hätte Gerbert das vielleicht nicht der Erwähnung wert gefunden. Anders verhält es sich mit den in der ottonischen Schatzkunst einzigartigen glashinterlegten Schmalseiten des Egbertschreins. Rademacher interpretierte die Briefstelle sicher richtig, wenn er sie nicht nur auf die Zelleinlagen, sondern auch auf das opus interasile auf roter Glasunterlage bezog⁵⁰.

An anderer Stelle wurde begründet, warum der Egbertschrein nach dem auf 980 datierten Petrusstab und vor dem nach 983 oder auch 985 in Auftrag gegebenen Buchdeckel entstanden ist⁵¹. Schon sein Reliquieninhalt machte den Egbertschrein zu einem rühmenswürdigen Denkmal. Von seinem außergewöhnlichen Schmuck kann Gerbert im Sommer 987 durchaus gewußt haben.

Egbert hat seine Kirche in den ersten Jahren seiner Regierungszeit mit zwei Reliquiaren ausgestattet, die Denkmalcharakter haben. Sie vertreten durch ihre Form und durch ihren Schmuck den Anspruch auf Apostolizität der Trierer Kirche in einer Weise, die über die Intention der üblichen „redenden Reliquiare“ weit hinausgeht. Der Egbertschrein, der außer der Andreassandale und weiteren Reliquien einen Kreuzesnagel und Petrusreliquien enthält, ist durch die Weh-inschrift um den Altarstein und den goldenen Fuß eindeutig als Andreasdenkmal ausgewiesen. Es soll den Erstberufenen unter den Aposteln, den Bruder

⁴⁸ Ebenda, 112. Zur möglichen Herleitung des farbigen Gesamteindrucks wie auch des Motivs der übereinandergestellten Bögen oder Schuppen von byzantinischen Prachtstoffen vgl. P. Lasko (s. Anm. 41) 97 f.

⁴⁹ F. Weigel, Die Briefsammlung Gerberts von Reims. MGH, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit 2, 1966 134 ff.

⁵⁰ Zur sicherlich richtigen Deutung von „vitrum“ ausschließlich als Glas vgl. Rademacher (s. Anm. 1) 164.

⁵¹ H. Westermann-Angerhausen, op. cit., 100 ff.

Petri, unmittelbar vergegenwärtigen, während der Petrusstab als Herrschaftszeichen vor allem die ungebrochene apostolische Tradition des Trierer Bischofsstuhles bildhaft vor Augen führen soll⁵².

Unter die erhaltenen Reliquiare in Gestalt eines Fußes ist der goldene Fuß auf dem Andreas-Tragaltar nur bedingt einzuordnen. Die bei Braun⁵³ aufgezählten Stücke stammen fast alle aus gotischer Zeit. Sie sind wirkliche Reliquienbehältnisse, deren Form den Inhalt nicht nur vergegenwärtigt, sondern ihn auch durch Fenster oder Türchen sichtbar oder doch zumindest erreichbar macht. Der goldene Fuß auf dem Egbertschrein dagegen scheint lediglich einen hinweisenden Bezug zur Reliquie zu haben, wie Dagobert Frey in einer geistvollen Deutung darlegte: „Darauf (auf die Andreassandale) bezieht sich offenkundig die Darstellung des Fußes. An diesem sind die Sandalenriemen sachlich wiedergegeben, aber es fehlt die Sohle. Der nackte Fuß ruht unmittelbar auf der Altarplatte. Die Sohle der Sandale muß zu dem Fuß mit dem Riemenzeug hinzugedacht werden; erst die konkret vorhandene Sohle mit der bildlichen Darstellung des Fußes geben die Gesamtvorstellung des beschuhten Fußes des Heiligen . . ., das heißt, eine konkrete Realitätssphäre wird mit der bildhaften zur Einheit verbunden. Wesentlich ist dabei, daß diese Verbindung nicht real, anschaulich vollzogen wird, da die Sohle ja überhaupt nicht sichtbar ist. Die Bild-darstellung des Fußes ist nur ein Hinweis auf die reale Existenz der im Schrein verschlossenen Reliquie, die gerade durch die Notwendigkeit der Ergänzung in der Einbildung zur Vorstellung gelangt. Die Realität liegt nicht im Bild, sondern in der Reliquie, deren ideelle Bedeutung, nämlich ihr Teilhaben an der Leiblichkeit des Heiligen, ihr Repräsentieren seiner Existenz, durch das Bild versinnbildlicht wird⁵⁴.“

Dieser Erklärung für die Existenz des in der uns bekannten ottonischen Kunst beispiellosen Fußes ist die spätere Literatur weitgehend gefolgt⁵⁵. Gleichwohl ist zu fragen, ob der bei Frey zugrundeliegende Realitätsbegriff in dieser Weise für das späte 10. Jahrhundert gehandhabt werden kann. Wohl wissen wir, daß die reale Bildwirklichkeit der ideellen im Mittelalter vielfach gleichkommt, ja mit ihr austauschbar sein kann. Die Frage jedoch, ob die eine Bildwirklichkeit, zur anderen addiert, „in der Einbildung zur Vorstellung“ werden kann, trifft die Bedeutung des goldenen Fußes nicht ganz. Es scheint nämlich einiges dafür zu sprechen, daß im Fall des Andreas-Tragaltars die Realität sehr wohl im Bild selbst liegt, daß nicht nur die durch die Sandalenriemen implizierte Reliquie, sondern auch der Fuß selbst die Existenz des Apostels „durch das Bild versinnbildlicht“.

⁵² Ebenda, 136 ff.

⁵³ J. Braun, die Reliquiare des christlichen Kultus und ihre Entwicklung (Freiburg i. Br. 1940) 380 ff. — Der Holzkern unter der Goldblechauflage des Fußes auf dem Egbertschrein ist hohl und mit dem Schiebedeckel in einem Stück geschnitzt. Vgl. H. Westermann-Angerhausen, op. cit., 23 und Abb. 12, 31.

⁵⁴ D. Frey, Kunstwissenschaftliche Grundfragen (Wien 1946) 109.

⁵⁵ Zuletzt G. Grimme (s. Anm. 1) 28.

Darstellungen einzelner FüÙe kennen wir aus der Antike als Motivgaben und Male, die einen vielfältigen Sinn haben⁵⁶. Neben Weihegeschenken für die Heilung von Fußkrankheiten oder Votiven „pro itu et reditu“ gibt es auch Bilder einzelner FüÙe, die das Verweilen des Gläubigen im Heiligtum veranschaulichen sollen. Neben den in Rom noch verschiedentlich erhaltenen „großen FüÙen“, deren sicherlich religiöse Bedeutung nicht immer eindeutig fixiert werden kann, gibt es die Fußabdrücke von Christus, Engeln oder Heiligen an besonders geweihten Orten, etwa auf dem Ölberg in Jerusalem oder in der „Quo-Vadis“-Kapelle an der Via Appia vor Rom, die das Andenken an die legendäre Begegnung Christi mit Petrus bewahrt⁵⁷. Am bekanntesten sind die dem Sarapis geweihten FüÙe, die, oft mit einer BüÙte des Gottes bekrönt⁵⁸, in seine Heiligtümer gestiftet wurden. In seiner ursprünglichen Gestalt war der Andreasfuß solchen Denkmälern ähnlich, trug er doch nachweislich bis ins 17. Jahrhundert ein „Bildwerk“, wahrscheinlich einen antiken geschnittenen Stein mit drei kleinen menschlichen Gestalten⁵⁹. In der heidnischen wie auch in der christlichen Tradition drückt sich gleichermaßen die Vorstellung aus, daß die heilende oder heilbringende Wirkung des Gottes oder des begnadeten Menschen wesentlich mit der Berührung durch Hände oder FüÙe zu tun hat, ja, daß Hand oder Fuß die ganze Person vergegenwärtigen können. Das erhellt auch aus dem metaphorischen Sprachgebrauch, der ja erst die Voraussetzung für die bildlichen Denkmäler geschaffen hat⁶⁰.

Paulus zitiert im Römerbrief (10, 15) die Jesaias-Stelle über die, die das Wort Gottes verkündigen: „Wie lieblich sind auf den Bergen die FüÙe der Freudenboten, die da Frieden verkünden, Gutes predigen, Heil verkünden, die da sagen zu Zion, Dein Gott ist König“ (Jes 52, 7). Schon früh ist dies auf die Apostel bezogen worden. Am Ende des 2. Jahrhunderts schreibt Clemens von Alexandrien im „Erzieher“ über Maria Magdalena, die Christi FüÙe salbt und wäscht: 61, 3: „Deshalb ‚sind ihre Sünden vergeben‘. Dies kann aber ein Sinnbild der Lehre des Herrn und Seines Leidens sein; denn die mit wohlriechender Salbe bestrichenen FüÙe bedeuten sinnbildlich die göttliche Lehre, die ruhmvoll bis an die Enden der Erde dringt. ‚Denn es ging ihr Schall bis an die Enden der Erde.‘ Und wenn ich mit meiner Deutung nicht lästig zu sein scheine, so sind die gesalbten FüÙe des Herrn die Apostel, die entsprechend der Weissagung durch die wohlriechende Salbe den Heiligen Geist empfangen haben.“ 62, 1: „Die Apostel also, die den Erdkreis durchwanderten und das Evan-

⁵⁶ Zum Folgenden vgl. B. Kötting, „Fuß“, Reallexikon für Antike und Christentum 8 (Stuttgart 1972) 722 ff.; zu Motivgaben an Heilgötter und für eine glückliche Reise 729; zu „großen FüÙen“, die wohl zum Teil auch Dedikationen an Heilgötter waren, 730; — jeweils mit ausführlicher Literatur.

⁵⁷ M. Guarducci, Le impronte del „Quo Vadis“ e monumenti affini figurati ed epigrafici: Rendic. Pont. Acc. Romana di Archeologia 19, 1942/4, 305 ff.

⁵⁸ Ein gutes Beispiel in den Uffizien, E. 4. Jahrhundert. Vgl. G. A. Manuelli, Galleria degli Uffizi (Rom 1958) 180, Abb. 165.

⁵⁹ Vgl. Anm. 24.

⁶⁰ Zum metaphorischen Sprachgebrauch vgl. Kötting (s. Anm. 56) und W. Speyer. Die Segenskraft des göttlichen Fußes, Romanitas et Christianitas, Festschrift J. H. Waszink (Amsterdam-London 1973) 293 ff.

gelium verkündeten, werden sinnbildlich als die Füße Christi bezeichnet und über sie weissagt auch durch den Psalmensänger der Geist. ‚Laßt uns anbeten an dem Ort, wo Seine Füße standen‘, das heißt, wohin Seine Füße, die Apostel, kamen, durch die verkündigt Er bis an die Enden der Erde gelangte⁶¹.“

Die wörtliche Übertragung eines solchen Bildes in anschauliche Gestalt ist im 10. Jahrhundert stärker wirksam als die von Frey formulierte gedankliche Konstruktion, zumal die antike Tradition der „stellvertretenden“ Fußdarstellungen auf Grund der bis heute erhaltenen Denkmäler damals noch geläufig gewesen sein dürfte.

Frey ging davon aus, daß die Darstellung des bloßen, riemengeschmückten Fußes zusammen mit der hinzuzudenkenden Sandalensohle erst die „Gesamtvorstellung des beschuhten Fußes des Heiligen“ ergäbe. Das Obige könnte wahrscheinlich machen, daß es dem ottonischen Künstler — und dem Auftraggeber — um eine noch vollständigere „Gesamtvorstellung“ ging. Zur Reliquie als Unterpfand der Existenz des Heiligen tritt die Darstellung des Fußes als Vergegenwärtigung des Apostels und damit von Christus selbst⁶².

Die unterschiedliche Präsentation der Petrus- und Andreasreliquien durch ihre Behältnisse ist bedeutsam. Solcherart ausgestaltete Reliquiare stehen im Rang sakraler Insignien; sie waren ein „Ornat“⁶³, mit dem Egbert in zeichenhafter Weise seine Kirche schmückte, um deutlich zu machen, welchen Ansprüchen und Verpflichtungen sie genügen sollte. Der Trierer Bischof, der sich in besonderer Weise als Nachfolger und „Mitbürger der Apostel“⁶⁴ verstand, hat für seine Zeit die mächtige Wirksamkeit der Apostelfürsten sinnfällig dargestellt.

Das Stabreliquiar, das Herrschaftszeichen⁶⁵, zeigt die von Christus übertragene Macht an, die dem Petrus — dem Patron der Trierer Domkirche — ausdrücklich zugesprochen wurde: „Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreiches geben. Und was du auf Erden binden wirst, wird gebunden sein im Himmel, und was du auf Erden lösen wirst, wird gelöst sein im Himmel“ (Matheus 16, 19). Die Abfolge der Bilder auf dem Stab mit den Aposteln, Apostelschülern, Päpsten und Trierer Bischöfen steht für die ununterbrochene Verpflichtung zur Verkündigung.

Der Andreas-Tragaltar mit dem „Mal“ über den Kastenwänden, die die himmlische Herrlichkeit in Chiffren andeuten, ist eine noch eindringlichere Übersetzung des Missionsauftrages Christi an die Apostel und schließlich an die

⁶¹ Clemens von Alexandrien, *Der Erzieher*, Buch 2, Bibliothek der Kirchenväter, 2. Reihe, Bd. VIII (München 1934) Übers. O. Stählin.

⁶² In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß ein spätgotisches Domschatzinventar den goldenen Fuß auf dem Egbertschrein als „Fuß Christi“ nennt. Vgl. Braun (s. Anm. 53) 380.

⁶³ Zum Begriff „Ornat“ vgl. W. Messerer, *Der Bamberger Domschatz* (München 1952) 1 ff. — P. E. Schramm — F. Mutherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser* (München 1962) 31.

⁶⁴ Ein Begriff aus Ruotgers *„Vita Brunonis“*, vgl. H. Westermann-Angerhausen, *op. cit.*, 133.

⁶⁵ Zum Stabreliquiar als Herrschaftszeichen, ebenda, 132.

lange Reihe ihrer Nachfolger auf dem Trierer Bischofsthron. Im Jahrhundert Egberts, ja gerade in Trier bedeutete Mission nicht nur das Aussenden zu fremden Völkern, sondern auch Reform der bestehenden kirchlichen Gemeinschaften. Die Erneuerung des kirchlichen Lebens in der Trierer Diözese ist das, was der Schreiber der „*Translatio Celsi*“ aus dem Euchariuskloster um 1000 Egbert besonders nachrühmt. Zumindest von einem der drei nach Gorzer Regel reformierten Klöster⁶⁶ in Trier, St. Maximin, wissen wir, daß die Ausbreitung der Reformidee in die Klöster des Reiches zwischen Regensburg und Magdeburg wirklich noch „geheth hinaus in alle Welt“ bedeutete.

— Die enge Beziehung zwischen Mission und monastischem Reformgedanken bestimmt auch ein weiteres Denkmal aus der Trierer Egbertwerkstatt: Auf dem Deckel des Codex Aureus für Echternach stehen die Stifter, Otto III und die Kaiserin Theophanu, die friesischen und angelsächsischen Missionare und der Mönchsvater Benedikt unter Petrus mit den Schlüsseln und Maria-Ecclesia. —

Im Zusammenhang mit den kostbar geschmückten Aposteldenkmälern für den Trierer Domschatz muß man auch jene Quellen des 10. und 11. Jahrhunderts sehen, die erweisen, mit welchem Bewußtsein von Rechtmäßigkeit die Trierer Bischöfe immer wieder um den Primat für ihre Kirche gestritten haben⁶⁷. Der Vorsitz bei Synoden etwa, das Recht, deren Beschlüsse zu verkünden, der somit herausgehobene Status und die Möglichkeit zu größerer Einflußnahme konnten nicht nur aus realpolitischen Gründen erstrebenswert sein. Dem Nachfolger Petri auf dem Trierer Bischofsthron, dessen Bistum man quasi durch Petrus selbst, nämlich seine Schüler Eucharius, Valerius und Maternus, gegründet glaubte und dessen Kirche solche Reliquien besaß, gebührte notwendig ein Rang — und ein Schatz —, der all dessen würdig war.

⁶⁶ Sankt Maria ad Martyres wurde schon unter Egberts Vorgänger Theoderich reformiert, Egbert selbst reformierte St. Eucharius mit Mönchen aus St. Bavo in Gent, vgl. H. Schiel, *der Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier* (Basel 1960) 22 ff.

⁶⁷ H. Westermann-Angerhausen, *op. cit.*, 129 ff. — E. Ewig, *Kaiserliche und apostolische Tradition im mittelalterlichen Trier*, *Trierer Zeitschr.* 24/26, 1958/59, 147 ff.