

bett (960 m über Meereshöhe) sich erhebt und einen Durchmesser von ungefähr 7800 m hat. Leute aus *Clunia*, *Clunienses*, sind häufig in Inschriften genannt, hauptsächlich in Hispanien, außerdem zu Rom, zu Lambaesis in Nord-Afrika, in Britannien und (Soldaten) in Provinzen der unteren Donau. Diesen Belegen darf unsere Trierer Inschrift zugesellt werden.

Daß ein Reiter-Regiment bestimmt war, die Treverer zu überwachen, erklärt sich aus der bekannten Tatsache, daß die Treverer hervorragend tüchtige Reiter waren⁹.

Zum Schluß sei noch der Inschrift aus Mersch im heutigen Großherzogtum Luxemburg, im ehemaligen Treverer-Gebiet gedacht, da sie einen Mann nannte, der auch in „hispanischen“ Truppenteilen des römischen Heeres, und zwar als höherer Offizier gedient hatte. Er war Opferpriester (Flamen) des göttlichen Augustus und des Trierer Landesgottes Lenus Mars, vorher aber Befehlshaber in drei römischen Truppenteilen gewesen, die damals ihren Standort in Britannien hatten, so auch Praefectus cohortis (I) Hispanorum equitatae und Tribunus legionis VIII Hispaniae. Da diese nach Hispanien benannte Legion unter Hadrian vernichtet wurde, muß die Inschrift spätestens in die Zeit dieses Kaisers (117 ff.) fallen. Es war vielleicht die Bau- und Weihinschrift eines Tempels, der an der Stelle oder in der Nähe der Kirche von Mersch gestanden hatte, wo die Bruchstücke der Steininschrift gefunden sind (CIL XIII nr.4030, jetzt im Museum in der Stadt Luxemburg; vgl. Stein, Beamten- und Truppenkörper im römischen Deutschland, S.157; Ritterling, Art. „Legio“ in Paulys Real-Encyclopädie, N. B., Band XII,2, Sp. 1668f.; auch Trierer Zeitschrift I, 1926, S. 159 und V. 1930, S. 5f.)

⁹ Vgl. besonders Caesar, Bell. Gall. II 24,4: *Equites Treveri, quorum inter Gallos virtutis opinio est singularis*; V, 3, 1: *Haec civitas (Treverorum) longe plurimum totius Galliae equitatu valet*.

Ein Kapitell mit Künstlerinschrift und andere Beiträge zur Plastik des 12. Jahrhunderts in Trier.

Von Dr. Hans Eichler, Trier.

(Mit Tafel VI—X und 2 Abbildungen im Text.)

Das Bild der romanischen Monumentalplastik in Westdeutschland wäre viel klarer und in seinen Akzenten deutlicher, wenn die Bauplastik die ihr zukommende größere Beachtung erfahren hätte. So aber befand oder befindet sie sich im Verhältnis zu den Ausprägungen figuraler Skulptur noch auf einer Stufe minderer Wertung, die mit dem Ausdruck „dekorativ“ gekennzeichnet wird. Wie sehr auch der mittelalterliche Künstler in der Bauplastik einen wichtigen Bestandteil seines Schaffens sah, bezeugen eine ganze Reihe von Künstlerinschriften. Sie sind unterschiedlich an den einzelnen Baugliedern und dabei sehr häufig auch an Kapitellen angebracht. Aus dem „fecit“ oder „me fecit“ in Verbindung mit einem Namen darf man in diesen Fällen doch am ehesten auf die Tätigkeit des Künstlers selbst und nicht auf den Stifter oder den Auftraggeber schließen, wenngleich der Sprachgebrauch auch diese Deutung zuläßt. Aber selbst dann hätte das Objekt nicht an Bedeutsamkeit verloren, im Gegenteil. War es doch das Streben nach Ruhm, sei es nun des Stifters oder des Künstlers, das sich hier an sichtbarer Stelle äußern wollte und sich dazu sicherlich nicht die geringwertigste Form wählte.

Karl Simon hat zuletzt diese „Diesseitsstimmung in spätromanischer Zeit und

Kunst“ betont¹. Im 12. Jahrhundert häufen sich derartige Inschriften besonders. Sie sind eine wichtige Quelle für die von Simon vertretene Anschauung. Der Künstler tritt hier aus der Anonymität des mittelalterlichen Werkstattbetriebes heraus, und die bezeugte Eigenhändigkeit der Arbeit macht diese richtungweisend für die Erkenntnis der künstlerischen Absichten.

Einen Teil der mittelalterlichen Künstlerinschriften in verschiedenen Kunstzweigen hat Simon in dem vorher angeführten Aufsatz zusammengetragen. Alois Weisgerber hat ihnen unter kritischer Würdigung der Wortlaute noch andere hinzugefügt². Unter den Bauinschriften blieb bisher aber eine unbeachtet, die sich an einem figürlichen Kapitell im Landesmuseum zu Trier findet. Sie wird hier bekanntgemacht, und die Bauplastik selbst kann wichtige Aufschlüsse über Fragen der Trierer romanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts geben, die noch in vieler Hinsicht ungeklärt sind.

„ADAM FECIT ME“ lautet die Inschrift (Taf. VI, 1—4) an der quadratischen Deckplatte des Kalksteinkapitells³. An allen vier Seiten sind figürliche Darstellungen ausgemeißelt. Auf der Seite der Künstlerinschrift werden an den Ecken zwei Halbfiguren gezeigt, die nach rechts und links hin Gefäße ausgießen. Die großformig modellierten Köpfe mit strähnigen Haarwellen trennt eine umgekehrte fünfblättrige Palmette. Sie nimmt genau die Mitte dieser Kapitellfläche ein. Nach rechts hin folgt dann die Halbfigur eines geflügelten Löwen, der Schriftbänder in seinen Klauen hält. Seine Ohren sind klein und merkwürdig hoch über die Augen verschoben, zwischen ihnen wird die Mähne in drei dicken Wellen angedeutet. Hier trennt die Figur ein dreifach gelapptes fleischiges Blatt mit kräftiger Rippenbildung, das sich schräg von oben nach unten krümmt. Anschließend folgt ein Adler auf der nächsten Ecke. Der Platz zwischen den beiden Tieren wird hier von einem dreizackigen Blatt mit gratigen Rippen ausgefüllt, das unter dem Abakus hervorstößt. An der dann folgenden Kapitellseite sind Figur und Tier wieder durch dasselbe herzförmige Palmettengebilde geschieden wie auf der ersten Fläche. Ein halbrunder Wulst bildet den unteren Abschluß.

Die Deutung der Plastik wird durch Inschriften an der Kante der Deckplatte gegeben. Ihre Abfolge lautet: ·FISON·GEON·MARCUS·AVIS·MA·RIS·. Es handelt sich also um eine sinnbildliche Darstellung der Paradiesströme, die wie öfters in Parallele gesetzt ist zu den Evangelisten⁴. Die Namenbezeichnungen in Majuskeln werden jeweils um die Ecken herumgeführt. Zwischen die Namen GEON und FISON ist die Künstlerinschrift eingeklemmt, und da das ME an die Schräge der Deckplatte gesetzt ist, die beiden letzten Buchstaben des FECIT eng beieinander und dazu schief stehen, darf man schließen, daß die Inschrift erst nach der Fertigstellung der Arbeit eingefügt wurde. Das Kapitell muß der Schriftenordnung nach von allen Seiten gut sichtbar gewesen sein. Als Hauptschauseite möchte man diejenige mit der Künstlerinschrift annehmen. Sie ist zudem auch künstlerisch besonders eindrucksvoll.

¹ Simon, Karl: Diesseitsstimmung in spätromanischer Zeit und Kunst. Deutsche Vierteljahresschr. f. Literaturw. u. Geistesgesch. XII. Jg. 1934. S. 49ff.

² Weisgerber, Alois: Studien zu Nikolaus von Verdun. Diss. Bonn. 1933.

³ Inv. Nr. Rv. 33. H. 22,5 cm, Deckplatte: 27×27 cm, S. 2,8 cm; unterer Dm. 20,5 cm. Spuren alter Bemalung.

⁴ Dazu Molsdorf, Wilh.: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926, S. 161 u. 261 mit Hinweis auf Beispiele (Taufbecken zu Hildesheim, Deckel des Echternacher Evangeliiars u. a.).

Die Gleichsetzung von Evangelistenzeichen mit Sinnbildern der Paradiesströme war anscheinend keiner feststehenden Ordnung unterworfen⁵. Da Adler und Löwe durch die Inschriften eindeutig auf Johannes und Markus festgelegt sind, kann man Geon für Matthäus und Fison für Lukas in Anspruch nehmen oder auch umgekehrt⁶. Bemerkenswert ist aber, daß in diesem Fall anscheinend eine direkte Verknüpfung der symbolischen Darstellungen vorliegt, keine Verdoppelung.

Der Künstler hat im Umriß die Kelchform des Kapitells gewahrt. Seine Relieifarbeit gibt die figürlichen und vegetabilischen Formen nur wenig erhaben vor dem leicht konkav gebogenen Grund. Die Formen sind nirgends unterschritten, mit steiler Kante stehen sie von der Relieffläche an und machen den Eindruck praller Fülle. Trotzdem aber sind sie in den Übergängen so abgestuft, daß keine Zerklüftung und keine tiefen Schattenlöcher entstehen. Die Beziehung zur Grundfläche ist immer deutlich gewahrt, wie umgekehrt auch die höchsten Grate aller Formen in einer Ebene liegen. Die straff gespannte Auffassung der plastischen Arbeit ist auch auf eine bemerkenswerte Klarheit in der Darstellung der Einzelform bedacht. Man sieht kein krauses Durcheinanderwachsen, sondern eine bewußte Abgrenzung der Kompositionsteile und nur geringfügige und unwesentliche Überschneidungen. So rückt der in sich geschlossene Umriß einer Palmette lediglich als Zwischenglied in den Raum zwischen den Köpfen. Es ist im ganzen eine tektonische Auffassung, die die Formensprache hier bestimmt.

Über die Herkunft des Kapitells ist nichts Genaueres zu ermitteln. Es gehört zu dem alten Sammlungsbestand, der früher in der Porta Nigra bewahrt wurde. Zweifellos ist somit nur seine ursprüngliche Zugehörigkeit zu einem Trierer Bau⁷.

Bevor der Stellung dieser Bauplastik in dem weiteren Zusammenhang der romanischen Skulptur in Trier nachgegangen und damit die zeitliche Ansetzung erörtert wird, sollen zunächst noch andere unbekanntere Werke mit diesem in Verbindung gebracht werden. Die Frage, ob sie auch von derselben Künstlerhand geschaffen sind, darf dabei, weil sie niemals mit Sicherheit zu entscheiden ist, außer acht bleiben. Wesentlicher dürfte der Nachweis sein, daß die künstlerische Ausdruckshaltung des Meisters Adam, die sich an dem bezeichneten Kapitell einwandfrei dokumentiert, nicht isoliert dasteht, sondern noch in anderen Werken ihren Niederschlag gefunden hat. Damit wäre dann einmal ein Ansatz zu einer Gruppierung innerhalb der stilistisch recht unterschiedlichen Plastik des 12. Jahrhunderts in Trier gegeben.

⁵ Molsdorf, a. a. O. S. 161.

⁶ Für die Symbolik der Evangelistenzeichen und ihre Beziehung zu den Paradieseströmen gibt Stephan Weiszel: Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1894, S. 10 Anm. 2 einen wichtigen Hinweis durch eine Notiz in einer Evangelienhandschrift des Berliner Kupferstichkab. n. 74. Hier wird Geon mit Matthäus und Fison mit Johannes gleichgesetzt.

⁷ Künstlerinschriften des 12. Jahrh. von Bauten im Rheinland und Westfalen seien hier kurz zusammengestellt: PETRUS FECIT, in Mettlach an einem Kap., das mit Brustbildern von Mönchen (?) die Schriftbänder halten, skulpiert ist. (Raus, F. X.: Die altchristl. Inschriften der Rheinlande, II. Bd. Freiburg 1894, Nr. 331, S. 162.) Das Kap. ist in Mettlach nicht auffindbar. — ADELRICUS ME FECIT, an dem Danielrelief in der Wand der Annenkapelle im Dom zu Worms. Ebenda an einer Lifene des Ostchores am Julianarelief: OTTO ME FECIT und ALDEBRAHT MONETARIUS (als Stifter.) (Weigert-Hege: Die Kaiserdomen von Speyer, Mainz und Worms, Berlin 1933, S. 53.) — Am Kapitell der nordöstl. Säule der Krypta von St. Georg in Köln: HEREBRAT ME FECIT. (Kunstdenkm. d. Rheinprov. Bd. 6, 4. Abtlg. Die kirchl. Denkmäler der Stadt Köln, Düsseldorf 1916, S. 347.) — HERENFRIDUS ME FECIT, an der Deckplatte einer Arkadensäule in der Petrikirche zu Soest. (Lübke, W.: Die mittelalterl. Kunst in Westfalen, Leipzig 1853, S. 106.)

Ein in den Maßen und im Material vollkommen gleichartiges Kapitell (Taf. VII, 1), das ebenfalls vierseitig skulpiert ist, muß ohne Zweifel dem Inschriftkapitell zugeordnet werden⁸. Dargestellt sind hier vier Löwen, von denen jeder in die Schwanzquaste des anderen beißt. Die Körper sind jeweils in die Kapitellfläche gerückt, sodaß die Köpfe immer unter die Ecken der abgechrägten Deckplatte zu stehen kommen. Hinter dem Körper der Tiere wächst vom Fußring des Kapitells ein fünfzipfeliges Blatt mit kräftigen Rippen auf, das von der Schräge der Deckplatte auf den Rücken der Tiere niedersfällt. Der Stiel des Blattes ist mit Bohrlöchern versehen. Die Löwenköpfe, etwas größer als der an dem Inschriftkapitell, sind aber in derselben Art gemeißelt und auch von demselben bestienhaft wilden Ausdruck. Hervorzuheben ist, daß die nach außen stehenden Beine der Tiere a jour gearbeitet sind.

Der Gesamteindruck der Meißelarbeit unterscheidet sich jedoch sonst nicht von dem vorher wahrgenommenen, und für die Zusammengehörigkeit der beiden Stücke spricht auch die gleichartige technische Behandlung, die besonders deutlich an der Scharrierung der Deckplatte beobachtet werden kann.

In engem stilistischen Zusammenhang mit diesen beiden Kapitellen steht eine Säulentrommel aus Kalkstein, die mit einem Meerweibchen skulpiert ist (Taf. VII, 2). Auch sie gehört wie jene Kapitelle zu dem alten Bestand der Sammlung in der Porta Nigra, dessen Herkunft im einzelnen nicht festgestellt ist⁹. Das Stück gehörte wahrscheinlich zu einer Halbsäule, denn die hintere Seite ist unbearbeitet und zeigt noch Mörtelspuren. Der Schaft verdickt sich merklich nach oben, was offensichtlich durch die Haltung der Figur bedingt ist. Die Säule ist auffallend ungleichmäßig in ihrer Rundung und weist an ihrer unteren Kante eine Abschrägung auf, die aber nur einen Teil des Umfangs einnimmt. Zu diesem Säulen-

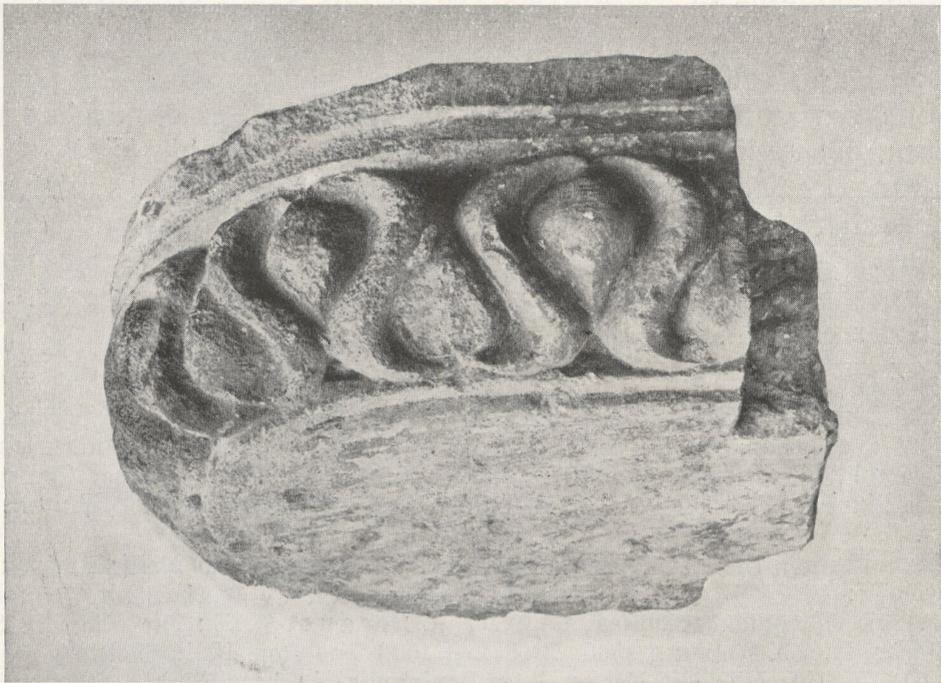


Abb. 1. Gefimsteil. (Landesmuseum Trier, ca. 1:6.)

⁸ Inv. Nr. Av. 36., H. 22,5 cm; Deckplatte 27×27 cm, H. 2,8 cm, unterer Dm. 21 cm. Spuren alter Bemalung.

⁹ Inv. Nr. Reg. b. 118. Im „Verzeichnis der in den verschiedenen Räumen der Porta Nigra zu Trier aufbewahrten antiken und mittelalterlichen Skulpturen etc.“ Trier, 1863, angeführt unter Nr. 131 („Meerweibchen, Renaissance“) H. der Säulentrommel 86 cm.

stück scheint ein Gesimssteil gehört zu haben, der mit wellig geführten wulstigen Blättern „rüschentartig“ verziert ist¹⁰ (Abb. 1). In den Mulden sitzen birnförmige Gebilde. An der Unterseite des Architekturstücks findet sich eine Wassernase eingearbeitet, während die Deckplatte oben durch einen einfachen Absatz gegliedert und nach dem Ornament hin abgechrägt ist. Der Werkstein ist derselbe wie der der Säule, der Einbindungszapfen ist genau im Rechteck zugehauen. Das Stück macht eigenartigerweise beiderseitig in einer Länge von 18 cm vom hinteren Rande gerechnet einen werkneuen Eindruck, während es sonst charakteristische Verwitterungsspuren zeigt und damit auf die Verwendung am Außenbau hinweist. Die Bearbeitungsweise von Säule und Gesimsstein ist dieselbe, auch die gleichartigen Mörtelspuren können für die Zusammengehörigkeit zeugen, nur wird man sich noch ein Säulenzwischenstück und ein Kapitell unter dem skulpierten Deckstein vorzustellen haben¹¹.

Die figurliche Meißelarbeit der Säule zeigt eine bemerkenswerte Strenge der Formgebung. Das Relief hebt sich nirgends langsam ansteigend aus dem Grund, sondern steigt von ihm nahezu senkrecht zu der oberen Relieffläche an. Die Modellierung des Körpers ist spärlich, der längliche Kopf wird durch wenige wie Einkerbungen wirkende Formen belebt. Der schmale leicht geöffnete Mund mit der nach unten sinkenden Oberlippe und die durch Bohrlöcher markierten Augen mit den ovalen Lidern, die in langen Wellen von niedriger Stirn zu beiden Seiten über die Schultern strähnig herabgleitenden Haare geben diesem Kopf einen eigenartig fesselnden suggestiven Ausdruck. Es sind feine Differenzierungen, durch die die an sich naheliegende Symmetrie der Figur umgangen ist, ohne doch die außergewöhnliche Geschlossenheit des Umrisses aufzuheben. Der sinnlich feine Zug, der den Oberkörper mit den langen weichen Linien der Haarsträhnen umrandet, bringt in die sonst streng komponierte Figur einen reizvoll kontrastierenden Akzent. So mag dieses Geschöpf aus der Welt der Fabel auf den Beschauer einen seltsam dämonischen Eindruck gemacht haben.

Diese stilistisch zusammengehörige Gruppe von Bauplastiken ist nun abzugrenzen gegen eine andere, die ihr zwar zeitlich nahesteht, sich jedoch in ihrem plastischen Wollen unterscheidet. Sie kann hier wiederum an ein ikonographisch merkwürdiges Kapitell angeschlossen werden.

Es ist ein Doppelkapitell aus Kalkstein und kommt aus demselben Bestand wie die vorgenannten Stücke¹² (Taf. VII, 3). An seinen Seiten sind sechs bärtige Männer dargestellt, die sich bei den Händen fassen. Die Körper verschwinden ganz in dem Reliefgrund, während die Köpfe vorgeschoben an den Ecken und in der Mitte des oberen Teiles des Kapitellblocks angeordnet sind. Zwischen je zweien spannen sich im unteren Teil Korbbogen, die auf kleinen Säulchen ruhen. Diese wiederum stehen auf den oben abgeflachten Fußringen des Kapitells. Die Bögen werden von einer mit Bohrlöchern versehenen Leiste gebildet, die mit Spitzblättern besetzt ist. Die Säulenschäfte sind in winkelligen Kerben oder schuppenartig ver-

¹⁰ Inv. Nr. Kv. 38., H. 19 cm, ganze L. 51 cm. Das Stück stammt ebenfalls aus dem Bestand der Porta-Nigra-Sammlung.

¹¹ Eine ähnliche Anordnung wie die hier vermutete findet sich später in der Ostapsis des Trierer Domes. Das auch in der Ornamentik verwandte Gesimsstück dient dort der Gewölbe-konstruktion. Siehe J r s c h, Nikolaus: Der Dom zu Trier, Düsseldorf 1931 (Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz. Hrsg. v. P. Clemen. Bd. XIII, 1.) Fig. 73.

¹² Inv. Nr. Kv. 35. H. 25 cm, Deckplatte 42×26 cm, H. 2,8 cm, unterer Dm. 20,5 cm. Spuren alter Bemalung. — H e t t n e r, Felix: Illustrierter Führer durch das Provinzialmuseum. Trier 1903, Nr. 132, S. 59.

ziert. Die Fläche über den Bögen wird durch zwei sich gegenüberstehende Blattgebilde ausgefüllt, die hinter den Ohren der Köpfe angefügt sind.

Eine Deutung dieser eigenartigen Darstellung, die, soweit ich sehe, auch sonst nirgends auftritt, ist mir nicht gelungen.

Das Nebeneinander von deutlich abgegrenzten Einzelformen wird durch die architektonische Gliederung stark betont. Im Vergleich mit der vorigen Gruppe lösen sich die Formen hier noch weniger von dem Reliefgrund, die Körper treten gar nicht hervor, die Gewandung wird durch eingekerbte Linien angedeutet und über ihr liegen ganz flach erhaben, mehr durch die Zeichnung hervorgehoben, Arme und Hände. Auffallend maskenhaft sind die Köpfe gebildet, auch hier mehr ein Einkerbten der Formen als ein Modellieren. Die Ohren sitzen hoch über den Augen, die unter einem kräftigen Wulst hervorquillen, der Mund wird in einem nach oben offenen Bogen gegeben. Die plastische Auffassung arbeitet stark mit linearen Mitteln, die Flächen werden umrissen und nur geringfügig gegeneinander abgesetzt, der blockhafte Eindruck der Skulptur bleibt das Wesentliche.



Abb. 2. Kapitell mit den vier Erzengeln. (Landesmuseum Trier.)

Diesem Kapitell ist ein anderes mit einem achteckigen unteren Wulst so verwandt, daß man dieselbe Hand für die Arbeit annehmen muß. Es ist mit den Halbfiguren von vier Engeln skulpiert, die sich durch ihre Attribute als die Erzengel deuten lassen¹³ (Abb. 2, Taf. VIII, 1). Ein Vergleich der Köpfe bestätigt sofort die Identität mit den vorher gekennzeichneten und das, was über die plastische Formensprache gesagt wurde, kann hier, durch das Fehlen der architektonischen Glieder begünstigt, in der Behandlung der Körper noch einmal wahrgenommen werden. In derselben Art sind die Gewänder durch Einkerbungen und kräftige Grate charakterisiert. Es ist eine homogene plastische Masse, die mit Zeichen versehen wird, nirgends wird Schatten von diesen Formen eingefangen.

Noch andere Skulpturfragmente gehören nun stilistisch mit diesen Kapitellen offensichtlich zusammen. Zunächst zwei Bruchstücke figürlicher Reliefs im Lan-

¹³ Inv. Nr. No. 34. H. 25 cm, Deckplatte 29×29 cm, S. 2,8 cm, unterer Dm. 22 cm, Kantenlänge 7 cm. Spuren alter Bemalung.

desmuseum, die aus Zurlauben stammen und bei dem Abbruch einer Gartenmauer in der Lindenstraße gefunden wurden. Das Material ist ebenfalls Jurakalk¹⁴ (Taf. VIII, 2). Die Gestalten stehen in flachen Nischen auf einer schräg ansteigenden Ebene. Es ist die Art der Chorschrankenplastik, wie sie mit den ehemaligen Schranken des Trierer Domes gut überliefert ist. In dem größeren Fragment wird man die Figur eines Apostels mit der Schriftrolle erkennen dürfen, das kleinere stellt sicher eine ganz ähnliche Figur dar, ist aber nicht näher bestimmbar. Der Bildhauer hat diese Gestalten nach der plastischen Seite hin wenig differenziert. Er setzt einen im Umriß vollkommen geschlossenen Block vor die Relieffläche. Wölbungen treten nur in verschwindend geringem Maße in Erscheinung, dafür hat aber die Linie die Funktion der Gliederung der Masse übernommen. In einer spröden, harten Art wird der Faltenzug des Gewandes durch lange, eckig sich stoßende Grate gekennzeichnet, in spitzwinkliger Führung deuten sie leicht die Wölbung der Beine an. Gebogene Linien sind nahezu ganz vermieden, lediglich der Gewandsaum über den Füßen zeigt ein paar spärliche ösenförmige Windungen. Zwischen den Linienzügen stehen mitunter größere Flächen. Nirgends wird der Blick um die Figur herumgeführt, er bleibt immer an der vorderen Schicht haften. In dieses Linienystem ist auch die Geste eingebunden, und es wird so ein Ausdruck starrer Monumentalität geschaffen. Es ist dieselbe stilistische Haltung, die auch die zuletzt behandelten Kapitelle bestimmt. Bei der Gruppe um das Inschriftkapitell dagegen treten bei aller Strenge des Formenausdrucks plastisch stärker sich sondernde Massen in Erscheinung.

Diesen vermutlichen Chorschrankenfragmenten des Landesmuseums sind stilistisch Schrankenteile zuzuordnen, die sich im Diözesanmuseum in Trier befinden. Hier scheint es sich sogar um eine Werkstatt Einheit zu handeln. Ihre Herkunft ist nicht ganz gesichert. Iršch möchte ihre Zugehörigkeit zu der Ausstattung des Ostchores im Dom in Erwägung ziehen¹⁵. Jedenfalls weist diese ganze Gruppe von Skulpturen auf eine recht umfangreiche plastische Produktion dieser Stilstufe in Trier hin.

Die Reliefs haben bisher nur im Inventarband des Doms in der Literatur Erwähnung gefunden. Durch Beschädigungen und durch Verwitterung sind die Skulpturen etwas unansehnlich geworden, sie gehören aber in diesem Zusammenhang mit zu den wichtigsten Dokumenten der Plastik des 12. Jahrhunderts in Trier, wenngleich ihre Qualität nicht die höchste ist (Taf. IX, 1; X, 1, 2). Dargestellt sind der thronende Christus, Petrus und ein anderer Heiliger, wahrscheinlich ein Apostel¹⁶. An der vollständig erhaltenen Figur des Heiligen mit der Schriftrolle ist bis in das Detail hinein dieselbe Formensprache wahrzunehmen wie an den bisher beschriebenen Werken dieser Gruppe. Der Figurenblock wird durch eingekerbte Linien differenziert, und die unterschiedlichen Höhenschichten des Reliefs setzen sich treppenförmig in scharfer Kante gegeneinander ab. Es fehlt dabei an gleitenden Übergängen. Die Figuren sind nicht in die genaue Mitte der Nischen gerückt und nicht überall steht das Relief in steiler Kante von der Grundfläche an. Man findet Teile, die noch in den Hintergrund hineingearbeitet sind, wie es am Kopf des Petrus besonders deutlich wird. Hier liegt ein Anklang an eine frühere Entwicklungsstufe vor, — sie ist etwa durch die

¹⁴ Inv. Nr. 16, 52a. H. 50 cm u. 16, 52b, H. ± 35 cm. Br. d. Nischenrahmens: 4 cm. — Trierer Jahresber. 1915. S. 11.

¹⁵ Iršch, Dom zu Trier, a. a. O. S. 185.

¹⁶ Die Maße sind folgende: Christus: H. + 48 cm, Br. 40 cm. Nischenrahmen stark abgearbeitet ± 4 cm breit. Petrus: H. 41 cm, Br. 40 cm, Br. d. Rahmens 4 cm. Apostel: H. 75 cm, Br. 40 cm, Rahmenbreite 4 cm.

Arkadenreliefs der Werdenener Abteikirche oder die Apostel in Brauweiler vertreten, — in der der Bildhauer den Reliefgrund als Raum betrachtet, aus dem der Körper herauswächst oder in den er hineingesenkt ist. Aber die künstlerische Absicht geht sonst dahin, eine klare Scheidung zwischen Raum und Gestalt vorzunehmen. Die Nischenordnung und das im allgemeinen steile Ansetzen der Reliefmasse auf dem Grund lassen das Bemühen des Künstlers erkennen, seine Gestalten zu einer räumlichen Wirkung zu bringen. Es gelingt ihm zunächst nur, Körperblock und Raum zu scheiden. Wenn er es wagt, den streng geschlossenen Umriss zu Gunsten der Eindringlichkeit der Gebärde zu durchbrechen, wie bei dem segnenden Christus, dann ertastet hier die Hand doch nicht den Raum, sie ruht noch mehr in der Grundfläche. Die allgemeine Charakterisierung der Köpfe in ihrem typisierten, dumpfen, etwas groben Ausdruck drängt gleichfalls noch nicht zu einer Beziehung nach außen hin¹⁷.

Wie anders ist dies alles nun bei den Westchorschranken des Domes, die ganz ähnliche Reliefs zeigen (Taf. IX, 2, 3). Es liegt nicht nur an dem Unterschied der Qualität, dieser ist gewiß zweifellos, auch eine andere Kunstgesinnung kommt hier zum Durchbruch. Aber mit dem Hinweis auf diese Westchorschranken wird es notwendig, die Erörterung der zeitlichen Stellung der besprochenen Plastik des 12. Jahrhunderts aufzunehmen.

Der Vergleich mit den nach Beenken¹⁸ in den 60er bis 70er Jahren, nach Lütthgen¹⁹ am Ende des Jahrhunderts, nach Irtsch²⁰ ungefähr im 8. Jahrzehnt entstandenen Westchorschranken läßt bei diesen eine stärkere Auflockerung des starren spröden Figurenblocks erkennen und eine Intensivierung der Beziehung zum Reliefraum wie auch zu dem gegenüber tretenden Beschauer. Es ist ein zögerndes Freimachen aus der Blockmasse, eine Aufnahme plastisch modellierender Werte eingetreten. Jedoch der vollzogene Schritt ist noch nicht allzu groß und leitet sich deutlich aus der vorangegangenen Anschauung her. Erst derjenige zu dem Tympanonrelief an dem früheren Portal zur Liebfrauenkirche im Dom ist weiter und entschiedener. Auf die Nähe der Beziehung zwischen den Reliefgruppen der beiden Schranken kann auch die den früheren Westchorschranken sehr verwandte Dekoration der Säulchen an dem Kapitell mit den sechs Männern hindeuten, wobei ferner noch anzumerken ist, daß ein gleichartiges Blatt wie das des Bogens am Kapitell auch das Abschlußgesims der Schranken ziert. Der breitere Raum gestattet hier allerdings, das Motiv noch einmal dazwischen anzubringen.

Die Gruppe der beschriebenen Schrankenreliefs und Kapitelte steht somit zeitlich zweifellos vor der Reliefplastik der Westchorschranken. Im Zuge dieser Überlegungen ist nun auch dem Kapitell mit der Künstlerinschrift und den ihm angegliederten Arbeiten ein entscheidender Platz zuzuweisen, wird doch daran der Durchbruch der neuen plastischen Auffassung durch die Hand des Künstlers selbst bestätigt. Die Tendenz zu einer modellierenden Behandlung der Oberfläche und zu einer mit plastischen Mitteln gliedernden Art tritt hier entschiedener hervor. An den Westchorschranken ist sie fortgeführt. Auf dem Wege dahin steht auch der Stil

¹⁷ Während der Drucklegung sind mir noch zwei andere durchaus zugehörige Chorschrankenreliefs bekannt geworden, die hier aber nicht mehr veröffentlicht werden konnten.

¹⁸ Beenken, Herm.: Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig 1924, S. 188 f.

¹⁹ Lütthgen, Eugen: Romanische Plastik in Deutschland, Bonn u. Leipzig 1923, S. 88 u. zu Taf. 67, S. 174. Datiert „nach 1190“ in die Zeit Erzbischofs Johann I. (1190–1212.)

²⁰ Irtsch, a. a. O. S. 191 neigt zu einer Entstehung unter Erzbischof Arnold I. (1169–1183) und sieht in den Schranken „einen weiteren Beweis von Verbindung deutscher Gedanken (Plastik) mit umgeformten französischen (Architektur, Ornamentik)“.

des Meerweibchenreliefs, an dem das neue Verhältnis von Fläche und Relief besonders deutlich wird.

Nach diesen Erörterungen erhält nun Beenkens²¹ Meinung, der in den Westchorschranken im Zuge allgemeiner Entwicklung der romanischen Plastik eine Weiterbildung der Stilstufe der Gustorfer Schranken sieht, eine bestimmtere Orientierung, und zugleich wird auch die von ihm vorgeschlagene Datierung überprüft werden müssen. Durch den Hinweis auf die frühe Gruppe der hier behandelten Plastik läßt sich die in den Westchorschranken vorliegende Kunstanschauung aus dem Trierer Kunstschaffen selbst entwickeln, und deshalb sind auch Vergleichsmomente hier am ehesten zu suchen. Kann nun die schwankende Datierung der früheren Westchorschranken fester verankert werden?

Die künstlerische Situation in Trier erfuhr um 1140 einen entscheidenden neuen Anstoß. Er wirkte sich erst um 1150 voll aus und wird charakterisiert durch die Verbindung mit lothringischen Kunstformen. Iršch hat diesem Verhältnis zu Lothringen eine eingehende Untersuchung gewidmet und dabei die Chronologie der Denkmäler aufgezeigt²². Daneben müssen aber noch andere Kräfte in Trier gewirkt haben. Der großartigste Beweis für ihre Tätigkeit ist das Neutorrelief, das um 1147 entstanden sein wird. Man könnte nun auch an den Chorschranken des Domes eine Einwirkung dieses an neuen Formen so schöpferischen Kunstgeistes erwarten, zumal der Ostchor des Domes, das Ivo- und das Alberograbmal besonders charakteristische Vertreter der neuen Anschauung an und im Dom selbst sind. Eine Beziehung zu dieser Kunstwelt mit ihrem üppigen Formenschatz und der reich modellierenden Meißelarbeit läßt sich aber weder bei den Westchorschranken noch bei den übrigen hier besprochenen Skulpturen wahrnehmen. Auch zu der Plastik des Neutorreliefs besteht keine Verbindung. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Ausdrucksformen macht das Bild der Plastik in Trier um die Mitte des 12. Jahrhunderts besonders farbig. Mit einem Mal setzte dann aber eine so nachdrückliche Einwirkung der trierisch-lothringischen Schaffenskräfte an den Bauten selbst und in der Bauplastik ein, — die Apsis von St. Simeon, der Westturm von St. Matthias, das Alberograbmal, die erste Bauperiode des Ostchores am Dom, — daß daneben andere Künstler an entscheidender Stelle anscheinend nicht mehr zu Worte kommen konnten.

Von der Bauplastik der Apsis von St. Simeon her läßt sich aber dennoch eine Brücke zu der Westchorschrankenplastik schlagen. Die Behauptung der Beziehungslosigkeit erfährt dadurch eine gewisse Modifikation. Um diese Apsis läuft unter der Zwerggalerie ein Bogenfries. Er wird aus volutenartig endigenden Blättern gebildet. Von der Mittelachse aus wenden sie sich gleichmäßig nach links und rechts in kräftiger plastischer Modellierung, ein unterer Abschluß fehlt. Dieses höchst eigenartige Motiv findet sich fast gleichartig als obere Bogeneinfassung bei den Westchorschranken. Die Blattrippe ist hier noch mit Bohrlöchern ornamentiert, das ganze zeigt, da für die Ansicht aus geringerer Entfernung berechnet, eine feinere Meißelarbeit. Die Relieفتهchnik gibt die Formen der figürlichen Plastik entsprechend mehr eingeschnitten in einem flachen Gegeneinander der Grate, kräftige Schatten sind vermieden. Die Verwendung dieser auffälligen Ornamentik hier und dort läßt nun eine genauere zeitliche Bestimmung der Westchorschranken zu. Sie gehören in die Zeit des Baues der Apsis von St. Simeon, die Iršch mit guten

²¹ Beenken, a. a. O. S. 188.

²² Iršch, Nikolaus: Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die Trierisch-lothringische Bautengruppe, Augsburg 1927, S. 139 ff. u. S. 192.

Gründen zwischen 1147 und 1153 aufgeführt denkt²³. Dabei ist noch zu fragen, ob hier das Motiv der Chorschranken bei dem Bau oder umgekehrt der Bogenfries des Baues für die Gestaltung der Schranken bestimmend gewesen ist. Das erstere scheint mir wahrscheinlicher. Läßt sich doch der plastische Stil der Schranken im Zusammenhang mit den vorher besprochenen skulpturalen Arbeiten ohne Zwang aus der Trierer Entwicklung heraus erklären und gerade dieses Motiv findet sonst in der trierisch-lothringischen Bauplastik keine Entsprechung²⁴. Jrsch weist mit Recht darauf hin, daß in diesem Bogenfries an St. Simeon eine spezifisch rheinische Schmuckform der Bauornamentik zur Geltung gebracht sei²⁵. Ein Künstler war hier am Werk, der mit dem Atelier der Chorschranken eng verbunden gewesen sein muß. Diese sind somit mindestens gleichzeitig mit der Apsis von St. Simeon, wahrscheinlich aber noch früher im 5. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts entstanden²⁶. Die Unterschiedlichkeit der Kapitellornamentik der Zwerggalerie der Simeonsapsis, wo deutlich Altes von Neuem beeindruckt neben ganz Neuem steht, deutet ebenfalls darauf hin, daß sich in dieser Bauhütte eine entscheidende Auseinandersetzung zweier Kunstanschauungen vollzog.

Vielleicht darf man sagen, daß die plastische Formsprache des Meisters Adam die herrschende in Trier war, als Erzbischof Albero einen Bildhauer von ungewöhnlicher Gestaltungskraft mit dem Auftrag für das Zwograbmal bedachte. Es war ein Aufeinanderprallen der Formkräfte von seltener Stärke. Der neue Meister trieb seinen Meißel leidenschaftlich in den Block hinein und holte mit reicher Phantasie kräftige Formen aus dem Stein hervor. Der einheimische aber fühlte sich mehr noch dem Überkommenen verpflichtet, er war traditionsgebundener. Nur behutsam ging er den auch von ihm erkannten neuen Weg und glaubte gleichfalls in den reicheren plastischen Werten seiner Arbeiten stolz und selbstbewußt einen neuen Ausdruck gefunden zu haben. Der Kunstgeist, der ihn beseeelte, bestimmte auch noch den Meister der Westchorschranken in seinem Schaffen. Aus der Gegenüberstellung dieser Gruppe von Skulpturen mit dem Zwograbmal folgt dann die stilistische Einordnung der anderen Gruppe von Kapitellen und der Chorschranken des Diözesanmuseums sowie der Fragmente des Landesmuseums in den Anfang der hier aufgezeigten Reihe. Sie dürften gegen 1140 entstanden sein.

Eine Gesamtdarstellung der Trierer Plastik des 12. Jahrhunderts, die hier angeknüpft werden könnte, würde über den Rahmen eines Aufsatzes hinausgehen. Sie müßte auch noch die weiteren kunstgeschichtlichen Zusammenhänge berücksichtigen. Das Problem der Rhein-Maaskunst hat hier ebensolche Bedeutung, vor allem im Hinblick auf die Goldschmiedeplastik, wie das Problem der trierisch-lothringischen Gestaltungsformen. Über das allgemein Verbindende der Stilstufen und die Abfolge des Entwicklungsganges hinaus, wären dann wohl von einer überblickenden Warte aus die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten und Eigenarten des Kunstschaffens im Trierer Raum und die sie inervierenden Kräfte zu deuten. Das soll einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben. Der Versuch der Zuordnung dieser zum Teil kaum bekannten Bildwerke kann dabei eine Vorarbeit sein.

²³ Jrsch: St. Matthias, a. a. O. S. 156 ff.

²⁴ Daß es sich hier um Abkömmlinge jener Hakenornamentik handelt, die an St. Matthias wahrgenommen wird, und die auch an der Porte du lion in Verdun vorkommt, will mir nicht einleuchten. (Siehe Jrsch: St. Matthias, a. a. O. S. 165.) An anderer Stelle (Inventar: Dom zu Trier S. 190) weist Jrsch selbst auf den pflanzlichen Charakter dieser Bauornamente hin.

²⁵ Jrsch: St. Matthias, a. a. O. S. 165.

²⁶ Thormählen setzt die Schranken ebenfalls in die Zeit des Erzbischofs Albero (1131 bis 1152.) (Der Ostchor des Trierer Domes. Diss. Freiburg 1913. Zit. n. Beenken, a. a. O. S. 188.)