

Bemerkungen zur Ikonographie der Deckenmalereien des Asam-Schülers Christoph Thomas Scheffler in der Trierer Paulinuskirche

von

LUZIE BRATNER

Die Deckenmalereien der ehemaligen Stiftskirche St. Paulin in Trier stellen eines der Hauptwerke Christoph Thomas Schefflers (1699-1756) dar¹. Er hat sie 1743 im Auftrag des Trierer Kurfürsten und Propstes von St. Paulin Franz Georg von Schönborn (1682-1756) ausgeführt². Diesem ist zu verdanken, daß an der Stelle, wo seit frühchristlicher Zeit über dem nördlichen Gräberfeld der Stadt bedeutende Bauten zur Verehrung des heiligen Paulinus und der Trierer Märtyrer errichtet worden waren, ein Kirchenneubau in Angriff genommen wurde³. Die kunsthistorischen Probleme zu diesem Bau werden in der Frage nach dem Baumeister sowie der Entschlüsselung des Programmes der Deckenmalereien deutlich. Doris Fischer hat sich zuletzt mit der sehr komplexen Baumeisterfrage auseinandergesetzt und die damit verbundenen Schwierigkeiten aufgezeigt⁴. Auf Grundlage von Quellen und Plänen ist keine Zuschreibung an einen bestimmten Architekten möglich. Fischer nimmt eine enge Zusammenarbeit verschiedener Architekten an, wobei wohl Johann Georg Seitz als Entwerfer in Frage kommt, Balthasar Neumann aber auf die Pläne beratend und korrigierend starken Einfluß genommen hat. Dazu kommt auch der vor Ort tätige Bauleiter Joseph Walter.

Die Deckenmalereien, die in Form von szenischen Darstellungen die historisch-legendären Ereignisse um die Kirchenpatrone, den heiligen Paulinus und die Trierer Märtyrer, wiedergeben⁵, lassen trotz monographischer Untersuchung noch viele Fragen offen⁶. Dies liegt nicht zuletzt daran, daß keinerlei schriftliches Konzept, das einem solchen Programm in der Regel zugrunde gelegen hat, erhalten ist. Weder ein Vertrag

¹ W. Braun, Christoph Thomas Scheffler, ein Asamschüler. Beiträge zu seinem malerischen Werk. Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte 1 (Stuttgart 1939).

² Die Datierung ist zusammen mit der Signatur rechts unten in der gemalten Rahmung des dritten Langhausbildes angegeben.

³ Zu den Vorgängerbauten und der Stiftsgeschichte vgl. F.-J. Heyen, Das Stift St. Paulin vor Trier. Germania sacra N. F. 6,1 (Berlin 1972). - Die romanische Kirche war 1674 gesprengt worden, und erst knapp sechzig Jahre später wurde ein Neubau beschlossen.

⁴ D. Fischer, Die St. Paulinuskirche in Trier. Studien zu Architektur, Bau- und Planungsgeschichte. Manuskripte zur Kunstwissenschaft 40 (Worms 1994).

⁵ Die Kirche ist "der heiligen Maria, der Königin der Märtyrer, dem heiligen Paulinus und allen Trierer Märtyrern" geweiht. Vgl. Heyen (Anm. 3) 74; 78. - Die Gottesmutter wird allerdings nicht in einem eigenen Bildzyklus in den Deckenmalereien, sondern in der Darstellung des Hochaltars geehrt. - Zur Ausstattung vgl. B. Lindemann, Ferdinand Tietz 1708-1777. Studien zu Werk, Stil und Ikonographie (Weißenhorn 1989) 133-152; 328-330.

⁶ H. Ehlert, Die Deckenfresken von St. Paulin in Trier. Quellen und Abhandlungen zur mittelhessischen Kirchengeschichte 52 (Mainz 1984). - Vgl. dazu F. Ronig, Die Deckenmalereien der Trierer Paulinuskirche. Kritische Anmerkungen zu einem neuen Buch. Kurtrierisches Jahrbuch 26, 1986, 99-110.

zwischen Auftraggeber und Künstler noch eine Einweihungspredigt sind überliefert, die über die vielschichtigen historischen und theologischen Bezüge Aufschluß geben könnten. Den einzigen direkten Hinweis bieten die inner- oder unterhalb der Szenen als Kommentar angebrachten Bibelzitate. Außerdem ist nicht bekannt, wer federführender Entwerfer dieses Programmes war, welcher Anteil dem Kapitulum, dem Auftraggeber Franz Georg von Schönborn und welcher dem Künstler zukommt. Eine endgültige Klärung der Bildinhalte ist letztlich nur auf theologischer Basis möglich, was hier nicht geleistet werden kann. Geht man aber von den Deckenmalereien selbst aus und stellt sie in den Zusammenhang des Schefflerschen Gesamtwerks, so ist es möglich, einige ikonographische Fragen zu klären. Dabei geht es vor allem um die Identifizierung von Einzelpersonen und die Benennung der Bildthemen. Aus diesem Grund werden hier nicht alle Bildfelder gleichgewichtig besprochen, es soll vielmehr auf die bisher strittigen oder kontroversen Punkte der Ikonographie eingegangen werden⁷.

In der bisher veröffentlichten Literatur haben sich ungenaue Beobachtungen oder vorschnelle Deutungen hartnäckig gehalten, was vielleicht auf schlechte Erkennbarkeit von Details vor der Restaurierung zurückzuführen ist. Die meisten Autoren stützen sich weitgehend auf Philipp Schmitt⁸, ohne ihn zu zitieren. Schmitt hat 1853 die erste umfangreiche Arbeit zur Paulinuskirche vorgelegt und darin eine z. T. sehr genaue Beschreibung der Deckenmalereien geliefert. Nikolaus Irsch hingegen, der die Bildinhalte als erster eingehender untersucht, betont die Beziehung jeder Szene zum Ort und weist auch auf ungeklärte Details hin⁹. Auf seine Ausführungen bezieht sich Wilhelm Braun in seiner monographischen Bearbeitung zu Schefflers Werk¹⁰. Einige weiterführende ikonographische Aspekte finden sich bei Theodor Kempf¹¹ und Ernst Steffny¹², die aber im Rahmen eines Kirchenführers nicht ausgeführt werden. Diese Fragen sind in der Abhandlung Holger Ehlerts¹³ so gut wie nicht berücksichtigt. Stattdessen beschäftigt er sich vorwiegend mit den gemalten Übergangszonen. Einen Versuch, die inhaltliche Bedeutung eines solchen Programmes zu skizzieren, hat Franz

⁷ Ebenso wurde auf eine ausführliche Beschreibung der Szenen und der Bildkompositionen oder gar die Behandlung von Stilfragen und Farbigkeit verzichtet. - Man könnte außerdem der Frage nachgehen, wie Scheffler, der, in Augsburg ansässig, vor allem im süddeutschen Raum tätig war, zu diesem Auftrag gelangte. Mögliche Verbindungen zwischen Künstler und Auftraggeber ergeben sich einerseits über die Familie der Schönborn und Balthasar Neumann, andererseits über Franz Georgs Vorgänger, den Erzbischof von Trier und Mainz, Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg. Franz Georg von Schönborn kann in seiner Eigenschaft als Propst von Ellwangen und Bischof von Worms die dort im Auftrag seines Vorgängers von Scheffler ausgeführten Malereien kennengelernt haben. Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg ist als Hochmeister des Deutschen Ordens außerdem der Auftraggeber für Schefflers Ausmalung des Mainzer Deutschordenshauses und als Bischof von Breslau für diejenige der Kreuzherrenkirche in Neiße/Schlesien. Die Ausmalung der Schönbornschen Grabkirche St. Cäcilia in Heusenstamm hingegen belegt die Zusammenarbeit Neumanns mit Scheffler.

⁸ Ph. Schmitt, Die Kirche des h. Paulinus bei Trier, ihre Geschichte und ihre Heiligthümer (Trier 1853) 315-321.

⁹ N. Irsch, Die Deckengemälde der Paulinuskirche in Trier. Trierische Heimat 8, Nr. 1/2, 1931/32. - Vgl. H. Bunjes/N. Irsch/G. Kentenich/F. Kutzbach/H. Lückner, Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier mit Ausnahme des Domes. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Hrsg. von P. Clemen. 13. Band. III. Abteilung: Die Kunstdenkmäler der Stadt Trier, Band III (Düsseldorf 1938) 325-361; bes. 345-349.

¹⁰ Braun (Anm. 1) 57-60.

¹¹ Th. Kempf, Das Heiligtum des Bischofs und Martyrers Paulinus in Trier (Trier 1958).

¹² E. Steffny, Die Kirche des hl. Paulinus in Trier (Trier 1976).

¹³ Vgl. Anm. 6.

Ronig sowohl in seiner Rezension zu Ehlert als auch in einer eigenen Studie, die sich mit der ikonographisch ungewöhnlichen Darstellung der Dreifaltigkeit beschäftigt, unternommen¹⁴.

Eine markante Grenze zwischen Wand- und Deckenzone wird durch reich profilierte Gesimsstücke zwischen den Fenstern gezogen. Außerdem besteht ein auffälliger Kontrast zwischen den hellen Wänden und den vielfarbigen Gewölbmalereien in ihrer dunklen, schweren Farbigkeit¹⁵. Die Deckenmalereien gliedern sich entsprechend der Raumstruktur in zwei Abschnitte. Getrennt werden sie durch den breiten Triumphbogen, der mit dem Wappen des Stifters in einer großen Stuckkartusche besetzt ist. Im Chorraum wird der Geistlichkeit Leben und Wirken des heiligen Paulinus vor Augen gehalten, während im Langhaus, dem Laienraum, die Legende der Trierer Märtyrer, des Thyrsus und seiner Gefährten der Thebäischen Legion, des Bürgermeisters Palmatius und der Ratsherren und unzähliger Trierer Christen thematisiert wird. Diese beiden Themenkreise müssen zwar sowohl zeitlich als auch historisch voneinander getrennt betrachtet werden, sind aber durch den gemeinsamen Ort der Grablege und Verehrung, der Paulinuskirche und ihren Vorgängerbauten, verbunden.

Paulinus war der sechste Bischof von Trier (seit 346/347) und nahm wie sein Lehrer und Vorgänger Maximinus gegen die Lehre des Arius Stellung¹⁶. Damit stand er auf der Seite des Athanasius, der für die Wesensgleichheit von Gottvater und Gottsohn eintrat, wie sie nach langen Kämpfen schließlich auch auf dem Konzil von Konstantinopel 381 durchgesetzt wurde. Als einziger Bischof verweigerte Paulinus auf der Synode von Arles 353 die Verurteilung des Athanasius und wurde deswegen nach Kleinasien verbannt. Dort ist er im Jahr 358 oder 359 gestorben. Sein Leichnam wurde noch im 4. Jahrhundert nach Trier überführt¹⁷. Der Heilige wird aufgrund seines entbehrungsreichen Lebens und seines Todes in der Verbannung als Märtyrer verehrt¹⁸.

¹⁴ Ronig (Anm. 6) und F. Ronig, Das Bild der Hl. Dreifaltigkeit im Zusammenhang der Deckenmalereien der Trierer Paulinuskirche. Kurtrierisches Jahrbuch 35, 1995, 245-266.

¹⁵ Bei der letzten Restaurierung der Trierer Deckenmalereien 1986-1988 wurden vor allem eine Reinigung vorgenommen und Risse geschlossen. Nicht erneuert wurden abgefallene Vergoldungen. Insgesamt scheinen die Deckenmalereien bis auf die rechte Nebenszene im vierten Langhausjoch gut erhalten zu sein. - Vgl. R. Dölling/R. Elenz, Die Restaurierungsarbeiten in der Kath. Pfarrkirche St. Paulin in Trier 1986-1988. Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz 42-43, 1987-1988, 228-235. Dölling, 231 weist auf den typischen restauratorischen Konflikt zwischen den unterschiedlich gut erhaltenen und natürlich nicht neu übermalten, sondern konservierten Deckengemälden und den neu gestrichenen Wänden sowie dem weitgehend neu gefaßten Stuck hin. Dennoch scheint eine große Annäherung an das ursprüngliche Farbkonzept geleistet zu sein.

¹⁶ Seine Lebensbeschreibung ist in zwei Viten überliefert, die in die 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts bzw. nach 1072 zu datieren sind. Vgl. Heyen (Anm. 3) 266-278. - Vgl. auch H. Pohlsander, Maximinus und Paulinus. Zwei Trierer Bischöfe im vierten Jahrhundert. Trierer Zeitschrift 59, 1996, 119-180.

¹⁷ Über den genauen Zeitpunkt und den Initiator der Überführung des Leichnams von Phrygien nach Trier und seiner Beisetzung in einer Marienkirche sind sich die Quellen uneins. Auch über das Aussehen und den Zeitpunkt der Errichtung des ersten Baues an der Stelle der Paulinuskirche herrscht Unklarheit. Vgl. Heyen (Anm. 3) 36-42.

¹⁸ Die Geschichte des heiligen Paulinus wurde im Mittelalter dahingehend dramatisiert, daß man in den "Gesta Treverorum" von einem Tod durch Enthauptung spricht. Dies führte schließlich dazu, daß der Sarg geöffnet wurde, um festzustellen, ob man im vollständigen Besitz der Reliquien war. Das Haupt wurde anschließend in einem eigenen Reliquiar verschlossen. - Vgl. F. Ronig, Eine mittelalterliche Interpretation des Christusmonogramms. Aus dem Bericht des Friedrich Schavard über die Öffnung der Paulinusgruft in Trier 1402. Kurtrierisches Jahrbuch 22, 1982, 23-33. - So wird Paulinus wie selbstverständlich mit dem Attribut des Schwertes dargestellt und seine vermeintliche Enthauptung in den Deckenmalereien gezeigt.

Die Legende der Trierer Märtyrer wurde erst im 11. Jahrhundert mit der Auffindung der Märtyrergräber in St. Paulin aus verschiedenen älteren Einzelnachrichten formuliert¹⁹. Sie berichtet von einem Blutbad, das an drei aufeinanderfolgenden Tagen im Jahre 286 unter den Christen stattgefunden haben soll, die sich weigerten, den heidnischen Göttern zu opfern. Den Befehl dazu erließ Rictiovarus, der Präfekt des Kaisers Maximianus, Mitkaiser Diokletians im Westen. Am ersten Tag wurden Thyrsus und seine Gefährten der Thebäischen Legion, die die Ermordung der Christen verweigerten, am zweiten Tag Palmatus, der Bürgermeister (consul) der Stadt mit seinen Ratsherren, am dritten schließlich unzählige Trierer Christen getötet. Dieses Gemetzel soll sich auf dem Marsfeld im Norden der Stadt, also dem Pauliner Feld, ereignet haben.

Die Darstellung sowohl des Paulinus als auch der Trierer Märtyrer hat in den Deckenmalereien Schefflers eine zuvor nicht gekannte und auch ohne Nachfolge gebliebene bildliche Ausformung erfahren.

Die Malereien sind überwiegend in Freskotechnik ausgeführt und in einigen Partien durch Seccomalerei ergänzt. Im Langhaus teilen sich die Deckengemälde in drei Bildfelder, die die durch die Gewölbeabschnitte vorgegebene Gliederung verschleifen. Das erste und das dritte querovale Bildfeld greifen nur wenig über die Jocheinteilung hinaus. Das mittlere, längsovale Bildfeld hingegen erstreckt sich über die beiden mittleren Joche²⁰. Gerahmt werden die einzelnen Bildfelder von großen, muschelartigen, gemalten, braun-goldenen Schollen, die den sanften Übergang bilden vom wirklichen Stuck zum gemalten Stuck und zu den Bildfeldern²¹. Die zwei Bildfelder im Chor entsprechen der Vorgabe durch die Gewölbeabschnitte und sind zusätzlich durch die mit ornamentaler Bemalung hervorgehobenen Gurtbögen voneinander getrennt. Zu dem Hauptbild, das mit einer gemalten Rahmenleiste versehen ist, treten kommentierende, monochrome Zwickelbilder.

Die Szene des ersten Langhausjoches bereitet in der Deutung am wenigsten Schwierigkeiten (*Abb. 1* und *2*)²². Sie zeigt in drastischer Weise das Martyrium der Trierer Christen, das sich in der gesamten Breitseite zu Füßen einer tempelartigen Phantasiearchitektur abspielt, in der ein Jupiterbild aufgestellt ist²³. Davor sitzt neben dem

¹⁹ F.-J. Heyen, Die Öffnung der Paulinusgruft in Trier im Jahre 1072 und die Trierer Märtyrerlegende. Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 16, 1964, 23-66 und Heyen (Anm. 3) 308-328.

²⁰ Ronig (Anm. 6) 104 weist darauf hin, daß die Zusammenziehung mehrerer Joche zu einem einzigen Bildfeld häufig bei Schefflers Lehrer C. D. Asam vorkommt, wie z. B. in Aldersbach, wo Schefflers Mitarbeit belegt ist.

²¹ Die größte Ähnlichkeit in Aufbau und Dekor der Rahmenzone zeigt die Schönbornsche Grabkirche in Heusenstamm.

²² Die Fresken werden hier in der Abfolge von Westen nach Osten besprochen, auch wenn dies nicht der inhaltlichen Abfolge entspricht. "Rechts" und "links" bezieht sich jeweils auf den Standpunkt des Betrachters. - Die umfangreichsten Abbildungen zeigt: E. Vierbuchen, Sankt Paulin, irdisch, himmlisch, herrlich! Eine Bilderpredigt (Trier 1994). Zum ersten Langhausjoch: 96-108.

²³ Von der im ersten Joch gezeigten Szene gibt es ein fast identisches, in Grisaille ausgeführtes und von Scheffler 1743 signiertes Ölgemälde. Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv. 1935.337, Öl auf Pergament, auf Leinwand übertragen, 49,5 x 98 cm. - Vgl. Braun (Anm. 1) Abb. 16; Abb. Ronig (Anm. 6) 103. Dabei handelt es sich wohl kaum um einen Entwurf zur Deckenmalerei, da die Übereinstimmungen im Detail zu groß sind und auch die Monochromie dagegen spricht. Es ist wohl erst nach Ausführung der Deckenmalereien angefertigt worden. Ronig (Anm. 6) 100 schlägt vor, es könne sich um den Entwurf zu einem Kupferstich handeln, auch wenn keine Umsetzung eines solchen Entwurfes für Scheffler bekannt ist. - Vgl. weitere Ölgrisailen Schefflers, Braun (Anm. 1) 82 f. Nr. 28, 29. - B. Bushart/B. Rupprecht (Hrsg.), Cosmas Damian Asam 1686-1739, Leben und Werk (München 1986) 90 Abb. 11; S. 337. - Da das Gemälde ein extremes Querformat aufweist, könnte es sich vielleicht auch um eine Supraporte oder ein Kabinettbild handeln. Die Deutung als Kupferstichentwurf scheint dennoch am wahrscheinlichsten.



Abb. 1 Trier, St. Paulin. Gesamtansicht der Deckenmalerei im ersten Langhausjoch.

rauchenden Opferaltar der römische Befehlshaber Rictiovarus. Auf einer Wolkenbahn schwebt ein Engel über dem Tempel herab. Im Hintergrund ist links die Mosel angegeben, die vom Blut der Leichen bis zur Neumagener Kapelle rotgefärbt ist. Auf der rechten Seite wird die Szene mit der Stadtansicht Triers des 18. Jahrhunderts als Historienbild interpretiert²⁴. So wird dem Betrachter trotz des zeitlichen Abstandes das Geschehen nahegebracht und auf die heilsgeschichtliche Bedeutung des Ortes hingewiesen, der durch die genaue topographische Angabe als historischer Ort gekennzeichnet ist. Der Blick auf die Stadt geht von Norden, d. h. vom Pauliner Feld aus, auf dem sich im Bild das Martyrium abspielt und sich die Kirche erhebt. Die gemalte Inschriftenkartusche kommentiert das Geschehen: "VIDI ANIMAS INTERFECTORUM PROPTER VERBUM DEI, ET PROPTER TESTIMONIUM, QUOD HABEBANT. Apocal: C: 6. V: 9." (Ich sah die Seelen derer, die hingeschlachtet worden waren um des Wortes Gottes und des Zeugnisses willen, das sie festhielten).

Uneinigkeit besteht bei der Deutung der Szene lediglich darin, welcher Tag des Martyriums gezeigt ist oder ob das dreitägige Geschehen in einem Bild zusammengefaßt ist.

Unter den Opfern sind einfach gekleidete Leute und auch vornehmer gewandete neben den schon ganz entblößten zu unterscheiden. Die Identifizierung der kostbarer gewandeten Christen als Ratsherren erscheint sehr unwahrscheinlich, da sie auf diese Weise nicht alle gemeinsam gezeigt wären und ihnen außerdem eine eigene Szene mit dem Schwur unter dem Palmkreuz im dritten Langhausbild gewidmet ist. Es wird sich vielmehr um eine allgemeine Kennzeichnung des gehobenen Standes handeln, um anzudeuten, daß Christen jeden Ranges neben Frauen und Kindern Opfer der Grausamkeiten sind. Unter den bereits Getöteten befinden sich keine Legionäre. Den Soldaten, die rechts im Hintergrund von einem Reiter angeführt aufziehen, stellt sich ein Offizier entgegen (*Abb. 2*). Er hält einen Befehlsstab und ein umgedrehtes, nicht gezogenes Schwert. Er weist hinter sich auf einen Wald von Lanzen, aus dem eine Fahne herausragt, die das Christusmonogramm (Chi-Rho) trägt und von einem Kreuz bekrönt ist - im Gegensatz zu der adlergeschmückten Fahne der heranziehenden Heerabteilung²⁵. Ein Legionär hält, wie viele der gemarterten Trierer, ein kleines Holzkreuz empor. Hier handelt es sich also um die christlichen Soldaten der Thebäischen Legion. Folglich kann ihr Anführer als Thyrsus gedeutet werden. Dies zeigt aber auch, daß eine Darstellung in der nach der Legende chronologisch "richtigen" Abfolge des Martyriums, nämlich erst der Thebäer, dann der Ratsherren und zuletzt der Trierer Bevölkerung, nicht beabsichtigt ist. Vielmehr wird das Martyrium der Trierer Christen in den Vordergrund der Szene gerückt, die Thebäer zumindest im Hintergrund angegeben. An einem jungen Christen, den ein orientalisches gewandeter Priester zum Altar zerzt, wird exemplarisch für die bereits getöteten Glaubensbrüder die Verweigerung des angeordneten Opfers durch das Emporhalten eines Kreuzes und das Umstoßen eines

²⁴ Zur Stadtansicht vgl. Irsch (Anm. 9) 4.

²⁵ Ehlert (Anm. 6) 45 f. interpretiert die Geste als Verweis auf das in der Mitte des Bildes von einem Jüngling emporgehaltene Kreuz, was ebenfalls möglich ist.



Abb. 2 Trier, St. Paulin. Detail der Deckenmalerei im ersten Langhausjoch.

Kohlebeckens gezeigt²⁶. Der Tempelarchitektur, in der die Idee eines Triumphbogens anklingt, ist im Mittelbild der Baldachinthron der Dreifaltigkeit entgegengesetzt²⁷.

Der herabschwebende Engel ist immer wieder als Michael, die über seiner Hand schwebende Scheibe als fahle oder erloschene Sonne bezeichnet worden²⁸. Darüber ist das Zitat "ET ABSTERGET DEUS OMNEM LACRYMAM AB OCULIS EORU. Apoc: C: 7. V: 17." (Und Gott wird jegliche Träne abwischen von ihren Augen) angegeben. Weshalb aber sollte die Sonne im Zusammenhang mit der Verheißung des Trostes und des siegreichen Engels erloschen sein? Weder bei Scheffler noch bei seinem Lehrer

²⁶ Der Befehl zur Tötung der Christen ist nochmals durch das von Steffny (Anm. 12) 20 als kaiserliches Edikt angesprochene Schriftstück, das rechts neben dem Tempel an einen Pfeilerstumpf geheftet ist, vor Augen geführt. Auch wenn kein Text darauf lesbar ist, erscheint diese Interpretation schlüssig, als Hinweis darauf, daß der Befehl von allerhöchster Stelle, vom Kaiser selber ausgeht.

²⁷ Vgl. Ronig (Anm. 6) 102 f.; 107, der auch auf die Ableitung des Bogenmotivs von C. D. Asam hinweist. Allerdings tritt die Polarität von Götzentron und Dreifaltigkeitsthron im Kirchenraum weniger hervor als bei Betrachtung von Fotografien.

²⁸ Abb. Vierbuchen (Anm. 22) 108. Diese Deutung geht auf Braun (Anm. 1) 58 zurück.

Cosmas Damian Asam findet sich eine vergleichbare Darstellung der Sonnenscheibe. Daher sollte man vielleicht vorsichtiger von einem Gestirn sprechen. Darüber hinaus ist der Engel nicht eindeutig als Michael gekennzeichnet, was aber bei Scheffler nicht ungewöhnlich ist. So fallen auch die beiden Michaelsdarstellungen in St. Paulin (im mittleren Langhausbild und im zweiten Chorjoch) sehr unterschiedlich aus. Hier ist die Engelsgestalt nur mit einem schmalen Panzerkorsett und einem Stabkreuz sowie der Scheibe mit der Inschrift versehen. Das zitierte Kapitel der Apokalypse spricht nicht ausdrücklich von Michael. Daher sollte man neutraler von einem Engel sprechen. Die Deutung als Michael ist nicht auszuschließen, aber vielleicht bezieht sich der Engel sogar auf ein bestimmtes Bildmotiv, das nur durch die literarische Vorlage eines Ikonologie- oder Emblembuches in seiner konkreten Bedeutung zu klären ist.

Auch das mittlere Langhausbild (*Abb. 3*), das Auferstehung und Verherrlichung der Trierer Märtyrer darstellt, weist durch seine Bildunterschrift einen klaren Bezug zur Apokalypse auf: "HI SUNT QUI VENERUNT DE TRIBULATIONE MAGNA ET LAVERUNT STOLAS SUAS IN SANGUINE AGNI. IDEO SUNT ANTE THRONUM DEI. Apoc. C: 7. V: 14 & 15." (Das sind die, die aus großer Drangsal gekommen sind, und die ihre Gewänder gewaschen haben im Blute des Lammes. Darum sind sie vor dem Throne Gottes)²⁹. Dennoch handelt es sich nicht um eine geläufige Darstellung der Apokalypse oder des Weltgerichts, sondern es werden einzelne Elemente daraus mit den lokalen Gegebenheiten verflochten. Gerade die Interpretation von Einzelfiguren dieser Szene hat bislang zu erheblichen Mißdeutungen geführt.

Das längselliptische, aus zwei Jochen zusammengezogene Bildfeld ist in drei Zonen geteilt: Die untere irdische Zone mit dem Pauliner Kreuz³⁰, die mittlere Zone mit zwei deutlich herausgehobenen Figuren und die obere himmlische Zone mit der Darstellung der Dreifaltigkeit unter einem großen Baldachinzelt. Vor dem göttlichen Thron liegt das apokalyptische Lamm, von links nähert sich die Muttergottes fürbittend. Die Längsachse wird auffallend durch zwei Kreuze, das Pauliner Kreuz und ein Holzkreuz, das Gottvater und Sohn vorweisen sowie die beiden Figuren, die fast isoliert in der Mitte des gesamten Bildfeldes stehen und einen großen Kronreif halten, betont. Von den Bildrändern bewegen sich auf Wolkenbahnen verschiedene Züge von Märtyrern auf die Mitte zu. Ihr Blick ist fast ausnahmslos zum Thron Gottes gerichtet. Die meisten von ihnen sind antikisch gewandt und haben außer Palmzweigen kaum spezifische Attribute. Auffällig ist dagegen die Verwendung des archäologisch exakten frühchristlichen Christusmonogrammes auf Feldzeichen und Fahnen³¹. Es scheint also wieder die Vielzahl der unbekanntenen Trierer Märtyrer im Vordergrund zu stehen, da mit einer Ausnahme niemand eine Uniform trägt. Aber auch innerhalb dieser großen Schar sind einige Gestalten hervorgehoben. Die Darstellung des Drachensturzes ist ganz an den rechten oberen Rand gedrängt und reicht, den gemalten Rahmen überschneidend, in den Gewölbezwickel hinein.

²⁹ Abb. Vierbuchen (Anm. 22) 110-125.

³⁰ S. Theisen, Das Säulenkreuz von St. Paulin in Trier. Kurtrierisches Jahrbuch 5, 1965, 30-45. - Heyen (Anm. 3) 58 f.

³¹ Es ist bereits im ersten und auch im dritten Langhausbild zu finden. Vgl. Ronig (Anm. 6) 102. - Ronig (Anm. 18). - Vielleicht ist nicht nur dieser Bericht bekannt gewesen. Möglich ist auch, daß der Sarkophag des Paulinus, dessen Beschlüge ebenfalls das Christusmonogramm zeigen, während der Gruftumgestaltung zu sehen war. Scheffler konnte von dieser in Trier gewonnenen Erkenntnis profitieren und verwendet das Chi-Rho später noch ein weiteres Mal bei der Darstellung der Schlacht an der Milvischen Brücke in der Jesuitenkirche in Landsberg a.L.



Abb. 3 Trier, St. Paulin. Gesamtansicht der Deckenmalerei im zweiten und dritten Langhausjoch.



Abb. 4 Trier, St. Paulin. Der Kurstaat führt die Märtyrer. Detail aus dem Mittelbild.

Zunächst wird durch das Pauliner Kreuz und die vier sogenannten Gerichtssteine, die sich noch heute vor der Paulinuskirche befinden und den Ort des Martyriums bezeichnen, der heilsgeschichtliche Bezug vor Augen geführt. Sowohl aus dem Pauliner Feld als auch aus einem Blutstrom auf der linken Seite steigen Märtyrer empor. Zwei Figuren am Bildrand sind durch ihre Position in der Querachse und ihre gleichzeitige Beziehung zum irdischen, vom Blut der Märtyrer getränkten Bereich hervorgehoben. Sie lagern auf dem Rahmen, über dem schwere, teppichartige Vorhänge gemalt sind: Links die nackte Rückenfigur eines schilfbekrönten Flußgottes, der ein Ruder hält und eine Vase, aus der er klares Wasser gießt, rechts eine Frau in grünem Gewand, die

ein Füllhorn, eine Kugel und eine Mauerkrone trägt. Aufgrund ihrer Attribute kann man sie als Personifikationen von Wasser und Erde, Oceanus und Terra bestimmen³². Darüber hinaus ist Terra dem Pauliner Feld, Oceanos dem blutroten Gewässer zugeordnet³³. Die Elemente Wasser und Erde erhalten auf diese Weise ihre Fülle und Fruchtbarkeit durch das Blut der Märtyrer.

Von unten links kommt ein Zug, an dessen Spitze rechts hinter dem Pauliner Kreuz ein kostbar gekleideter Mann kniet (Abb. 4). Obwohl er auf dem Ratsherrenbild im vierten Joch weder mit identischer Physiognomie noch Kleidung wiederholt wird, ist aufgrund des vergleichbar aufwendigen Phantasiekostüms eine Deutung als Bürgermeister Palmatius möglich³⁴.

Der links oberhalb des Blutstromes gezeigte römische Offizier ist der einzige im gesamten Mittelbild, der deutlich als Römer hervorgehoben ist und frei schwebt, im Gegensatz zu den übrigen Märtyrern, die auf Wolken getragen werden. Eine Deutung

³² Irsch (Anm. 9) 4.

³³ Bei dem roten Strom ist außerdem ein formaler Bezug zu der rotgefärbten Mosel aus dem ersten Bild gegeben. Dennoch ist nicht nur der vom Blut der Märtyrer gefärbte Fluß gemeint, es wird ebenso auf das Blut des Lammes angespielt, in dem sie ihre Gewänder weiß gewaschen haben.

³⁴ Steffny (Anm. 12) 22.

als Kaiser ist auszuschließen, es wird sich vielmehr um Thyrsus handeln³⁵. Für eine solche Interpretation spricht, daß die Figur eine Märtyrerpalme hält. Außerdem trägt sie die gleiche Uniform mit einer blauen und roten Helmfeder wie die im ersten Langhausbild als Thyrsus gedeutete Person. Unklar bleibt aber, weshalb Thyrsus in der Nähe eines Papstes gezeigt wird, der einen von links oben kommenden Märtyrerzug anführt und weshalb nicht eine deutlichere Hervorhebung der beiden "Anführer", des Bürgermeisters Palmatus und des Heerführers Thyrsus, beabsichtigt gewesen ist.

Links vom Kreuz erscheint im Hintergrund eine bärtige und barhäuptige Gestalt, die ein Pluviale trägt, das sie aber nicht unbedingt als Bischof auszeichnet. In ihr den heiligen Paulinus zu sehen³⁶, scheint aufgrund desselben Kopftypus, den Scheffler in den Szenen des Chores verwendet, plausibel. Es verwundert aber, daß er einen Chormantel statt eines Palliums trägt, das in anderen Szenen zu seiner Kennzeichnung gewählt ist. Unter den Märtyrern gibt es allerdings laut Überlieferung auch keinen Geistlichen, auf den Bezug genommen werden könnte. An dieser Stelle hätte Scheffler also eine Vermischung der voneinander unabhängigen Themenkreise vorgenommen, um alle in der Paulinuskirche verehrten Heiligen im zentralen Mittelbild zu vereinen³⁷.

Rechts oberhalb des Kreuzes fällt die Figur eines weißgewandeten Jünglings auf, der in der rechten Hand in emphatischer Weise eine Muschel emporstreckt, aus der Blut genau senkrecht auf das Kreuz niedertropft (*Abb. 4*). Dieser Märtyrer bezeichnet nicht nur die Stelle seines Martyriums³⁸, sondern erscheint vielmehr als Stellvertreter für die ganze Märtyrerschar. Er ist nicht nur durch sein weißes Gewand unmittelbar zu der Bildunterschrift in Bezug gesetzt, sondern stellt auch die Beziehung zum Blut des Lammes in der oberen Bildzone her. Er hat sein Gewand im Blut des Lammes reingewaschen. In der Emblemik steht das ihm zugeordnete Attribut der Perlmuschel für die reine Seele, die die göttliche Gnade empfängt³⁹. Die Muschel wird wie ein kostbarer Schatz emporgehalten und erinnert damit auch an das Gleichnis vom Himmelreich⁴⁰.

Eine zentrale Gestalt stellt die etwas weiter oben von rechts kommende weibliche Person in einem roten hermelinverbrämten Mantel dar (*Abb. 4*). Sie führt einen weiteren Märtyrerzug an, und durch ihr Emporschauen zu den beiden Gestalten der Mittelachse markiert sie einen Wendepunkt in der Bewegungsrichtung. Ihre Gewandung ist mit Pectorale und Kurhut näher ausgezeichnet. Ein mit einer reichen Tunika bekleideter Jüngling und ein bärtiger Mann mit Tonsur in einem kuttenähnlichen

³⁵ Gegen diese Deutung Schmitts (Anm. 8) 320, die Steffny (Anm. 12) 22 aufgreift, hat sich bereits Irsch (Anm. 9) 4 gewandt. Ehlert (Anm. 6) 51 f., der allerdings die Gestik des Römers mißverstehet, bezeichnet ihn als Thyrsus.

³⁶ Steffny (Anm. 12) 22.

³⁷ Vielleicht hat sich der Maler sogar selbst in die Schar eingereiht. Steffny (Anm. 12) 24 sieht in dem "demütig und mit bittender Geste" am unteren linken Rand knienden Mann ein Selbstbildnis Schefflers. Man müßte es mit weiteren, von Braun (Anm. 1) 11 als Selbstbildnis beschriebenen Darstellungen vergleichen. Vielleicht könnte auch derjenige, der aus dem Bild schaut, als Selbstporträt aufzufassen sein. - Außerdem fällt in der Gruppe hinter dem Pauliner Kreuz eine Frau in blauem Kleid mit Kind auf, die bereits im ersten Langhausbild gezeigt ist.

³⁸ Schmitt (Anm. 8) 320.

³⁹ A. Henkel/A. Schöne (Hrsg.), *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildlichkeit des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Stuttgart 1967) 732 f.

⁴⁰ Mt 13, 45-46. Ein Kaufmann verkauft alles, um eine kostbare Perle zu erwerben. In der Muschel befindet sich hier anstelle der Perle das kostbare Blut des Lammes.



Abb. 5 Landsberg a. L., Heilig-Kreuz-Kirche. Die heilige Helena. Detail aus dem Deckenbild des Langhauses von Scheffler, 1754.

Gewand folgen an ihrer Hand. Zu ihren Füßen schweben Putten heran, die das kurtrierische Wappen, das rote Kreuz auf silbernem Grund, und die Insignien von Erzbisum und Kurstaat tragen, nämlich Bischofsstab, Vortragekreuz, Pallium, Schwert, Hermelinmantel und Zepter. Hinter ihr wird außerdem eine Standarte mit dem kurtrierischen Wappen, bekrönt vom Chi-Rho und einer Schwurhand in der Art des konstantinischen Labarums emporgehalten. Diese Frauengestalt wurde wiederholt als indirekte Ehrung des Stifters oder gar als heilige Helena gedeutet, die Konstantin oder die Namenspatrone des Stifters an der Hand führen soll⁴¹. Aber es weisen keinerlei Attribute oder sonstige Merkmale auf Helena. Vergleicht man die Darstellung Helenas und Konstantins, die Scheffler in der Heilig-Kreuz-Kirche in Landsberg am Lech gibt - auch wenn es sich dort um konkrete historische Szenen handelt -, wird klar, daß es sich nicht um die Darstellung dieser Heiligen handeln kann⁴². Konstantin ist in Landsberg als bärtiger Mann in der Schlacht an der Milvischen Brücke gezeigt

⁴¹ So Steffny (Anm. 12) 22, Ehlert (Anm. 6) 49, bzw. Schmitt (Anm. 8) 320 und Braun (Anm. 1) 58.

⁴² H. Bauer/B. Rupprecht, Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Band 1: Die Landkreise Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim-Schongau (München 1976) 132-141; 135 Abb. B; 136 Abb. C. - Konstantin und Helena hat Scheffler ebenfalls in der Kreuzherrenkirche in Neißة/Schlesien dargestellt. - Schließlich müßte man fragen, weshalb in Trier die vermeintliche Helena in zeitgenössischem, Konstantin aber in antikischem Kostüm dargestellt wäre und weshalb er eine Märtyrerpalme halten sollte.

und trägt eine prächtige Rüstung. Helena (Abb. 5) tritt in der Szene der Kreuzesprobe als Kaiserin auf: Über ein Brokatgewand hat sie einen Purpurmantel mit einer Pelerrine aus Hermelin gelegt. Vor allem aber trägt sie auf dem Kopf eine goldene Krone, hält ein Zepter in der Hand und hat eine Kette, kein Brustkreuz, umgehängt. Die Darstellung Schefflers der Kunigunde in Todtenweis (Abb. 6), bei der es sich ebenfalls um eine historische und als Heilige verehrte Kaiserin handelt, fällt ähnlich aus. Die Trierer Figur hingegen hat am ehesten Ähnlichkeit mit der Personifikation des "Heiligen Römischen Reiches" im ehemaligen Saal des Mainzer Deutschordenshauses, die ein rotes hermelingefüttertes Gewand und die Attribute des Heiligen Römischen Reiches besitzt⁴³. Zudem ist die weibliche Gestalt in Trier ebenfalls durch ihre Tracht unmißverständlich gekennzeichnet: Kurhut, Pectorale und Hermelinmantel sowie die von den Putten getragenen kurfürstlichen und erzbischöflichen Insignien, unter denen das kurtrierische Wappen besonders hervorgehoben ist, kennzeichnen sie eindeutig als Personifikation des Kurstaates. Man kann sogar von einer Verherrlichung des Kurstaates sprechen, der sich rühmen kann, diese glorreiche Schar von Märtyrern anzuführen ("Sancta Treveris")⁴⁴. Eine direkte Ehrung des Kurfürsten Franz Georg wird dagegen durch die häufige Anbringung seines Wappens in der Kirche geleistet. Bei den Männern, die von der "Sancta Treveris" an der Hand geführt werden, muß es sich um zwei der unzähligen Trierer Märtyrer handeln. Sie sind nicht durch Attribute oder Physiognomie als spezifische Heilige faßbar. Sie unterscheiden sich auch nicht wesentlich von denjenigen, die hinter ihnen folgen. Neben dem Mönch an der Hand des Kurstaates folgen weitere durch Tonsur kenntlich gemachte Kleriker, wenn dies auch nicht der Überlieferung der Legende entspricht, die unter den zahllosen Trierer Opfern nicht eigens die Geistlichkeit hervorhebt.



Abb. 6 Todtenweis, Pfarrkirche St. Ulrich und Afra. Feuerprobe der heiligen Kunigunde. Detail aus dem Deckenbild von Scheffler, 1737.

⁴³ Die 1736-1737 von Scheffler ausgeführten Malereien zur "Verherrlichung der Deutschritter-Tugenden" im Hauptsaal des Mainzer Deutschordenshauses wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört. - E. Neeb, Die Symbolik des Deckengemäldes im Hauptsaal des Deutschhauses zu Mainz. In: Aus Dom und Diözese Mainz, Festgabe für Prof. Georg Lenhart (Mainz 1939) 209-215; 211 Abb. - Abb. vgl. H. Reber, Erstveröffentlichung der ehemaligen Deckengemälde im Deutschhaus. In: Die erste Adresse des Landes Rheinland-Pfalz, Geschichte des Deutschhauses in Mainz (Mainz 1990) 236-239.

⁴⁴ F. Hirschmann, Civitas Sancta. In: H. Anton/A. Haverkamp (Hrsg.), Trier im Mittelalter = 2000 Jahre Trier 2 (Trier 1996) 399-402.



Abb. 7 Trier, St. Paulin. Mittelgruppe des Mittelbildes.

überdimensionalen, kostbar verzierten Kronreifs halten⁴⁵. Angesichts der auffallend konkreten Attribute und der prominenten Position, die diese Figuren innerhalb der Komposition einnehmen, bleibt eine solche Deutung unbefriedigend. Sie müssen eine wichtige inhaltliche Bedeutung für die gesamte Darstellung besitzen. Die rechte Person, die in einen Sternenmantel gehüllt ist, steht aufrecht und hält in der rechten Hand den Kronreif. Sie trägt als Siegesattribute einen Lorbeerkranz und hat über die Schulter einen Palmzweig gelegt. Außerdem ist sie mit der lodernnden Flamme über ihrer linken Hand als Lichtbringerin ausgezeichnet, die den Sieg des Lichtes über die Finsternis verkündet. Darüber hinaus ist ihr ein Himmelsglobus als Attribut beigegeben⁴⁶. Eine allegorische Gestalt mit exakt den gleichen Attributen hat Scheffler mindestens ein weiteres Mal dargestellt, nämlich in der Schönbornkirche in Heusenstamm, deren Malereien 1741, also vor St. Paulin, entstanden sind. In dem nordöstlichen der in Grisaille ausgeführten Zwickelbilder ist eine solche weibliche Gestalt auf einem Himmelsglobus sitzend gezeigt (Abb. 8)⁴⁷. Über ihrem Palmzweig züngelt eine weitere Flamme. Diese Darstellung einer weiblichen lorbeerbekränzten Gestalt, die auf einem Himmelsglobus sitzt und einen Palmzweig und eine Flamme in den Händen hält, entspricht in Haltung und Attributen einer allegorischen Gestalt, die Cesare Ripa in

Im Zentrum des Bildes, im Schnittpunkt von Längs- und Querachse stehen zwei Gestalten (Abb. 7), die bisher durchgängig als Engel bezeichnet worden sind, auch wenn der rechten die Flügel fehlen. Sie verklammern die obere mit der unteren Bildzone und stellen eine Verbindung zu dem linken Märtyrerzug her. Daher werden sie als Mittler zwischen dem Thron Gottes und der Erde aufgefaßt, die dem Trierer Land Segen schenken und über die Märtyrer die Krone des ewigen Lebens in Form eines großen, fast

⁴⁵ Schmitt (Anm. 8) 320, der auch versucht, die Flamme zu erklären als Kraft des Segens, der von dem herunterströmenden Blut des Lammes ausgeht.

⁴⁶ Der Himmelsglobus mit der gleichen Sternenkonstellation, der von Ehlert (Anm. 6) 51 vollkommen übersehen wurde, kommt zusammen mit dem Sternenmantel auch im Hauptsaal des Mainzer Deutschordenshauses, allerdings in anderem Zusammenhang vor. Vgl. Reber (Anm. 43) 245 f. Die Personifikation, die zwar die gleichen Attribute hat, aber als alte Frau gezeigt ist, stellt die Ewigkeit dar. Zusammen mit Janus, Chronos und Geschichtsschreibung symbolisiert sie die Geschichte. Vgl. F. Arens, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mainzer Deutschordenshauses. Mainzer Zeitschrift 56/57, 1961/62, 96 f.

⁴⁷ Der Erhaltungszustand der Malereien ist relativ schlecht. Vgl. Braun (Anm. 1) 52-55.



Abb. 8 Heusenstamm, St. Cäcilia und Barbara. Die ewige Glückseligkeit. Nordöstliches Zwickelbild von Scheffler, 1741.

FELICITÉ ÉTERNELLE.



Abb. 9 Jacques de Bie, Félicité éternelle. Kupferstich in Cesare Ripas Iconologie, Lille 1643.

seiner "Iconologia" beschreibt (Abb. 9)⁴⁸. Es ist die Allegorie der ewigen Glückseligkeit, der "felicità eterna". Lorbeerkrone und Palmzweig zeigen laut der Erklärung Ripas, daß man nur durch Not und Bedrängnis die Glückseligkeit des Himmels erreichen könne, was mit den Worten des heiligen Paulus "Non coronabitur nisi, qui legitime certaverit" (Es wird nur der gekrönt werden, wer rechtmäßig gestritten hat) untermauert wird. Die brennende Flamme zeige die Liebe Gottes und das Hochschauen das Streben nach Versenkung in ihn, worin sich die Glückseligkeit vollende ("beatitudine e felicità"). Das Sternenzelt schließlich deute darauf hin, daß man sich ihrer nur im Himmel erfreuen kann und daß sie nicht dem schnellen Lauf der Sterne und dem Wechsel der Zeiten unterworfen ist.

Da Scheffler erwiesenermaßen noch von Ripas "Iconologia" Gebrauch gemacht hat⁴⁹, erscheint die Deutung der Trierer Figur im Sternenmantel auch bei leichter Abwandlung der Vorlage als Personifikation der "ewigen Glückseligkeit" zwingend. Sie erwartet die Märtyrer nach bestandem Kampf mit der Krone des ewigen Lebens.

⁴⁸ C. Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione* (Rom 1603, Nachdruck Hildesheim/New York 1970) 154 f. - Eine Illustration dieser Figur findet sich z. B. in einer französischen Ausgabe der *Iconologia*: C. Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus, sont représentées sous diverses figures. Gravées en cuivre par Jacques de Bie et moralement expliquées par J. Baudoin* (Paris 1643, Nachdruck Lille 1989) 66; 68 f. - In der in der Mitte des 18. Jahrhunderts verlegten Ausgabe Johann Georg Hertels, *Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae Allerley Künsten und Wissenschaften dienlicher Sinnbildern und Gedanken* (Augsburg o. J.), ist die Personifikation ausgelassen.

⁴⁹ So in Heusenstamm, aber auch im Mainzer Deutschordenshaus, vgl. Arens (Anm. 46) 91-102.

Die linke, geflügelte und schwebende Gestalt ist in einen goldgelben Mantel gehüllt und entspricht tatsächlich dem Schefflerschen Engelstypus. Er ist aber der einzige, der innerhalb der gesamten Deckenmalerei einen Strahlennimbus besitzt. Er hält in der rechten Hand eine Lilie und eine blaue Kugel und wendet sich dem Papst zu, der an der Spitze des Märtyrerzuges kniet, der von links oben kommt. Die Handhaltung spricht dagegen, daß der Engel diese Gegenstände dem Papst reichen würde. Mit der anderen, nach hinten gestreckten Hand greift er, vielleicht um ihn zu übernehmen, in den Kronreif. Die Deutung dieser Gestalt und ihrer Beziehung zu dem Papst bleibt nach wie vor schwierig. Wegen der Attribute könnte es sich vielleicht ebenfalls um eine allegorische Gestalt handeln⁵⁰.

Hinter dem Papst hält ein Putto den silbernen und goldenen Schlüssel des päpstlichen Wappens überkreuzt, die Binde- und Lösegewalt symbolisieren. Daneben weisen ihn sein Ornat und das päpstliche Kreuz deutlich als Papst aus, ohne daß eine bestimmte Persönlichkeit dargestellt wäre. Die hinter ihm stehende kuppelbekrönte Rotunde wird fast einhellig als Symbol für die Kirche gedeutet, was auch mit Schefflers gleichnamiger Allegorie im Saal des Mainzer Deutschordenshauses zusammengeht⁵¹. In Trier wie in Mainz finden sich die gleichen päpstlichen Attribute. Der Papst und der Kuppelbau versinnbildlichen die universale Kirche, die der Teilkirche des Trierer Kurstaates und Erzbistums gegenübergestellt ist. Der Ruhm der Trierer Märtyrer strahlt auf die gesamte Kirche aus. Der Engel wendet sich dem Papst zu, um eine Botschaft zu verkünden, die dieser ehrerbietig aufnimmt. Die Lilie greift als Symbol der Reinheit noch einmal das Motiv der weißgewaschenen Gewänder der Märtyrer auf und hebt die Märtyrer als Teil der Kirche hervor. Zusammen mit dem Hoheitszeichen der Kugel wird auf die Teilhabe an der Herrschaft des Lammes hingewiesen. Der Engel könnte dem Papst als Stellvertreter der ganzen Kirche die Krone des ewigen Lebens weiterreichen, die die Personifikation der "ewigen Glückseligkeit" bereithält⁵².

Die Dreifaltigkeit thront in Form dreier anthropomorpher Wesen als Bekrönung der ganzen Szene unter einer zeltartigen Baldachinkuppel auf einem großen Stufenpodest, das mit einem kostbaren Stoff ausgelegt ist. Gottvater hält zusammen mit Christus, der als Kind gezeigt ist, ein Holzkreuz. Der Heilige Geist, ein weißhaariger geflügelter Greis in der Mitte, der in grau-weißer Farbe gemalt fast durchsichtig erscheint, breitet in mächtiger Geste die Arme und Flügel über beiden aus. Sein Haupt umgeben sieben Flammen, die Gaben des Heiligen Geistes. Diese außergewöhnliche Trinitätsdarstellung ist durch weitere, in diesem Zusammenhang nicht geläufige Motive ergänzt: Zur Rechten des Thrones befindet sich die fürbittende Gottesmutter, die mit der Mondsichel unter ihren Füßen und dem Kranz von zwölf Sternen um ihr Haupt zugleich als apokalyptisches Weib aufgefaßt ist. Sie wendet ihren Blick nach

⁵⁰ Bei Ripa kommen diese Attribute in anderem Zusammenhang vor. Bei der himmlischen Schönheit ("bellezza/beauté céleste") handelt es sich allerdings eindeutig um eine weibliche Gestalt, die zudem mit weiteren Attributen versehen ist. Vgl. Ripa 1603 (Anm. 48) 40 f. und Ripa 1643 (Anm. 48) 28-30. Wahrscheinlicher ist, daß es sich in Trier tatsächlich um einen Engel handelt.

⁵¹ Vgl. Neeb (Anm. 43) 210. - Abb. bei Reber (Anm. 43) 238. Darüber hinaus schwingt eine Deutung als Himmelstor mit. Vgl. Ronig (Anm. 6) 106.

⁵² Auf diese Weise würde sich vielleicht auch die Diskrepanz zwischen den beiden Figuren erklären, von denen eine steht, die andere schwebt, beide aber den Kronreif halten. Zudem erhebt sich die Frage, weshalb dieser derartig groß dargestellt ist.

unten und weist die Märtyrer auf den Thron der Dreifaltigkeit. Mit der anderen Hand rafft sie den Stoff des Podestes, wo in der Mittelachse des Bildes das von einem Strahlenkranz umgebene apokalyptische Lamm liegt. Sein Blut, das in einem dicken Strahl aus dem Herzen fließt, sammelt sich in einer großen Mulde und läuft über die Ränder. Darunter stehen die beiden Figuren mit dem Kronreif. Das Motiv des Blutes, das vergossen wird, wird in derselben Achse von dem Märtyrer mit der Muschel aufgegriffen, es tropft auf das Pauliner Kreuz, das dem Kreuz des Erlösers gegenübersteht. In den Zusammenhang des apokalyptischen Weibes gehört der Drachensturz. Zugleich bildet er mit dem Sturz der Gefährten des Drachen, unter denen man möglicherweise Rictiovarus erkennen kann⁵³, auch einen Gegenpol zu dem Emporschweben des Thyrsus. Der Jesusknabe ist ebenfalls apokalyptisch aufzufassen als das Kind des Weibes, das zum Thron entrückt ist, andererseits veranschaulicht er mit dem Kreuz in der Mitte des Thrones die Rolle Christi im göttlichen Heilsplan⁵⁴.

Die Trinität in ihrer besonderen Ausformung stellt also nicht ein isoliertes "Repräsentationsbild" dar, sondern ist im Zusammenhang der Heilsgeschichte mit Elementen der Apokalypse und der Trierer Märtyrerlegende vielschichtig verknüpft⁵⁵. Dies zeigt Ronig in seiner Untersuchung zur Dreifaltigkeit⁵⁶. Er stellt heraus, inwieweit ikonographisches und die theologische Ausdeutung auf Scheffler selber zurückgehen bzw. in Absprache mit seinen theologischen Beratern formuliert wurden. So ist die Trinitätsdarstellung ein für Scheffler nicht ungewöhnliches Motiv, das aber in Trier in Verknüpfung mit dem Martyrium auf dem Pauliner Feld weiterentwickelt ist. Verschiedene Motive sind miteinander verschränkt und in einen neuen Zusammenhang gestellt, so daß eine neue, eigene, auf die lokalen Begebenheiten bezogene Ikonographie entstanden ist.

Im Zentrum des Deckenbildes des vierten Langhausjoches steht Christus am Kreuz, das ungewöhnlicherweise aus einer weitaufgefächerten Palme herauswächst und von einem großen Strahlenkranz hinterfangen wird (*Abb. 10 und 11*)⁵⁷. Zum dritten Mal erscheint ein Kreuz in der Mittelachse der Malereien des Langhauses und stellt dadurch eine enge Verknüpfung zum Mittelbild her. Unter dem Palmkreuz liegt das aufgeschlagene Evangelium "VERBA VITAE AETERNAE. Joan: C: 6.V: 69." (Worte des ewigen Lebens), auf das die klar als Ratsherren gekennzeichnete Mittelgruppe einen

⁵³ Steffny (Anm. 12) 24.

⁵⁴ Zur Darlegung der theologischen Bezugspunkte und deren Lesbarkeit vgl. Ronig (Anm. 6) 106 f. - Vgl. auch das Altarblatt der Marienkapelle in der Jesuitenkirche in Landsberg am Lech, das Scheffler 1755 ausgeführt hat: Maria als apokalyptisches Weib präsentiert den Jesusknaben, der den Schaft eines Kreuzes umklammert. Der in der oberen Bildzone thronende Gottvater mit der Heiliggeisttaube vor der Brust reicht das Kreuz zu ihm herunter und deutet mit seinem Zepter darauf. Der obere Teil des Kreuzes lehnt an einer neben Gottvater liegenden Weltkugel.

⁵⁵ Daher ist das Bildthema kaum unter einem Begriff zu fassen. Vgl. RDK I (1937) Sp. 751-781 (W. Neuß), wo das Mittelbild, Abb. 25, als Illustration unter dem Stichwort "Apokalypse" als "Verherrlichung des Martyriums in Anlehnung an die apokalyptische Vision" abgebildet wird. - Der Deutung Irschs (Anm. 9) 4 als Weltgericht ist zu widersprechen.

⁵⁶ Ronig (Anm. 14) untersucht die Herkunft einzelner Motive im unmittelbaren Umfeld Schefflers und zeigt auf, wie vielfältig er sie abwandelt. Außerdem verweist Ronig auf mittelalterliche Traditionsstränge. Die anthropomorphe Darstellung des Heiligen Geistes findet sich öfter bei Scheffler: Trinitätsdarstellung auf dem Hochaltar in Aulzhausen (1739); Zwickelgrisailen in der Marienkapelle in Haunstetten (1742). Vgl. Ronig (Anm. 14) Abb. 1; 2 (beide seitenverkehrt).

⁵⁷ Abb. Vierbuchen (Anm. 22) 90-94.

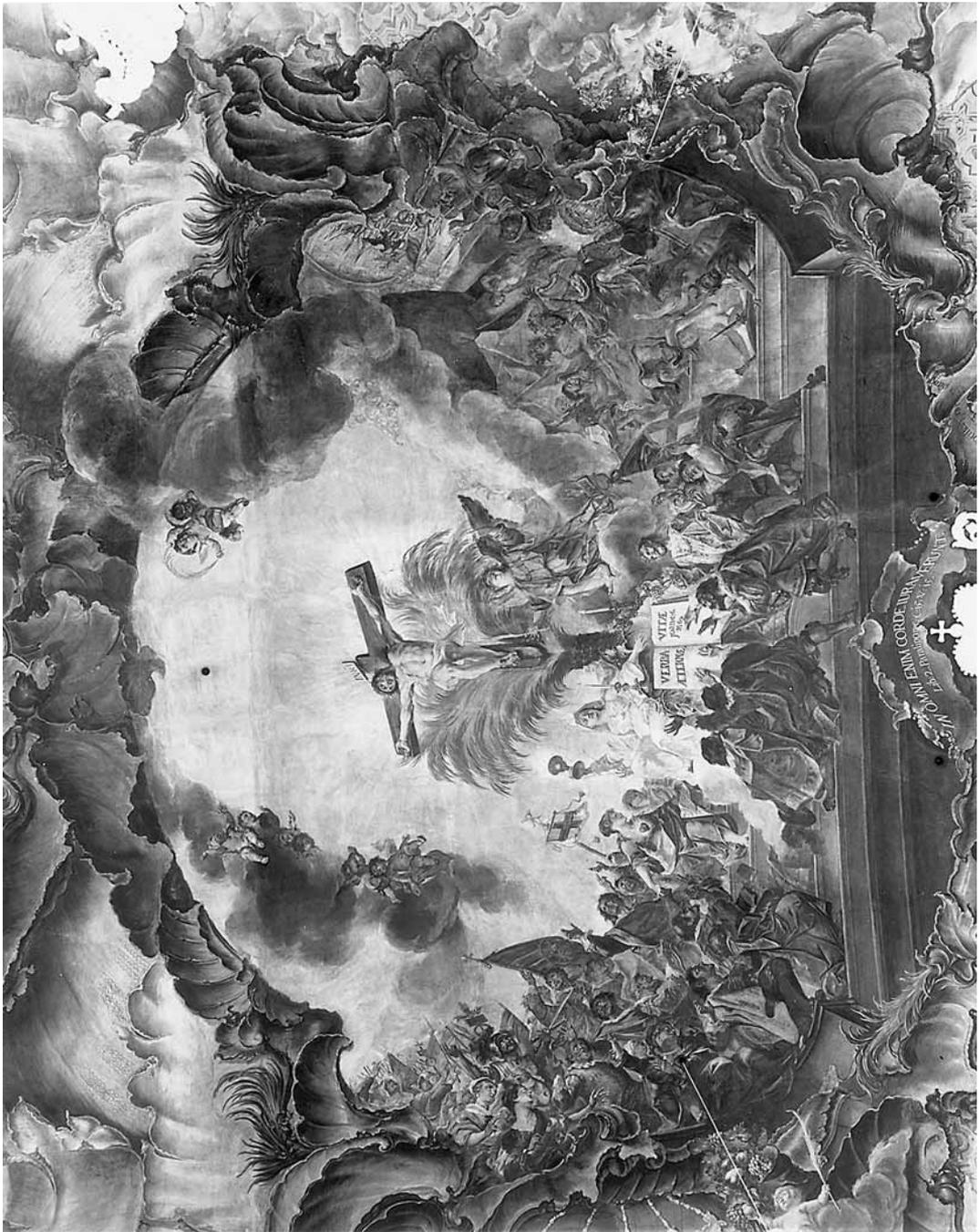


Abb. 10 Trier, St. Paulin. Gesamtansicht der Deckenmalerei im vierten Langhausjoch.



Abb. 11 Trier, St. Paulin. Detail der Deckenmalerei im vierten Langhausjoch.

Eid ablegt. Die Bildunterschrift "IN OMNI ENIM CORDE IURAUERUNT. Lib: 2. Paralipome C: 15. V: 15." (Denn sie haben mit ihrem ganzen Herzen geschworen) läßt das Bildthema als den Treueschwur der Trierer Christen erkennen⁵⁸. Die Stellung der Ratsherren muß dabei aber deutlicher hervorgehoben werden. Es ist der Schwur der Trierer Ratsherren, deren Beispiel sich die zahllosen Trierer Märtyrer und die Thebäer anschließen, die zur Rechten des Kreuzes versammelt sind. Ihnen sind auf der anderen Seite antithetisch die kaisertreuen Römer, die als Macht des Bösen von Furien begleitet aus der Finsternis kommen, entgegengesetzt⁵⁹. Die Ratsherren nehmen nicht nur innerhalb der Szene einen prominenten Platz ein, sondern stehen als Rückenfiguren stellvertretend für den Betrachter⁶⁰. Nur einer ist frontal und als Stehender hervorge-

⁵⁸ Irsch (Anm. 9) 4 f., an den sich alle Autoren anschließen.

⁵⁹ Auf die Gemetzelszene des ersten Langhausjoches wird durch das wiederholte Auftreten des Rictiovarus neben dem Kaiser und möglicherweise sein Edikt Bezug genommen. Die ausgemergelten Furien mit wildem Haar, Schlangen und Fackeln lassen keine konkrete Deutung zu. In Frage kämen Zwietracht, Neid, Sünde und Häresie.

⁶⁰ Ehlert (Anm. 6) 78. - Ronig (Anm. 6) 106.

hoben und aufgrund seiner Amtskette als Bürgermeister Palmatius zu deuten⁶¹. Denkbar ist auch, daß die Mittelgruppe der vier schwörenden Ratsherren auf die vier Evangelien Bezug nimmt.

Eine sowohl in der barocken Deckenmalerei als auch bei Scheffler bisher unbekannt Darstellung ist das Palmkreuz. Eine Deutung als "Arbor vitae" läßt offen, weshalb es sich bei dem Lebensbaum ausgerechnet um eine Palme handelt⁶². Die Palme ist zunächst als Siegeszeichen aufzufassen. Ihre weitaufgefächerte Krone wird im Mittelbild gewissermaßen in Einzelzweige zerteilt, wo die Märtyrer die Palmzweige als Zeichen der Teilhabe am Sieg Christi tragen. Dieser Gedanke wird von dem Engel unterstrichen, der rechts unter dem Kreuz steht, einen einzelnen Zweig emporhält und auf Christus weist. Einen einzelnen Palmzweig halten auch die Putten auf dem Wolkensaum und biegen ihn in Anspielung auf die Worte des ewigen Lebens, die das Evangelium zeigt, als Ewigkeitssymbol zu einem Kranz und greifen damit ein Motiv des Mittelbildes auf. Ein weiterer Aspekt der Palmbaumsymbolik ist im Hohen Lied "Ascendam in palmam et apprehendam fructus eius" (Ich will die Palme besteigen und ihre Früchte pflücken. Hld 7, 8) zu finden⁶³. Dadurch wäre in allegorischer Weise auf die Vermählung Christi mit seiner Braut der Kirche angespielt. Möglicherweise ist eine Anregung zur Palmbaumsymbolik in der spanischen mystischen Literatur zu suchen⁶⁴.

Der Opfertod Christi, der sich am Palmkreuz vollzieht, wird in der Eucharistie gefeiert. Darauf wird nicht nur durch Ähren und Trauben, die um das Lesepult ranken, sondern auch durch die lichtumstrahlte Hostie und den Kelch, den eine in strahlendem Weiß gewandete Frauengestalt emporhält, symbolisch verwiesen. Diese Personifikation (*Abb. 11*), die links unter dem Palmkreuz auf einer Wolke sitzt und auf das Evangelium weist, als Darstellung des Glaubens zu bezeichnen, ist ungenau⁶⁵. Auf den ersten Blick scheinen die Attribute des Kelches und der Flamme auf dem Haupt in denen der Personifikation des Glaubens im zweiten Chorjoch eine Entsprechung zu finden. Der entscheidende Unterschied aber ist, daß der Glaube die Augen verschleiert hat⁶⁶. Die Personifikation der Ekklesia hingegen ist bei Scheffler immer durch die Heiliggeisttaube auf der Brust charakterisiert, so daß man hier trotz fehlender päpstlicher Insignien von der Allegorie der Kirche sprechen kann. Zu dem emporgehobenen Kelch steigen Feuerzungen empor. Sie kommen aus dem Herzen, das vor der Brust

⁶¹ Irsch (Anm. 9) 5. - Da er direkt neben der Weinranke steht, die sich um das Lesepult windet, könnte neben der eucharistischen Bedeutung der Reben (lat. palmes) auch auf den Namen des Bürgermeisters angespielt sein.

⁶² Dieser Deutung Schmitts (Anm. 8) 318 haben sich alle Autoren angeschlossen.

⁶³ Ronig (Anm. 6) 106 und S. Michalczuk, *Ukrzyzwanie na palmie jako nowy nieznamy typ krucyfiksu barokowego*. *Biuletyn Historii Sztuki* 25, 1, 1963, 22-33.

⁶⁴ So Michalczuk (Anm. 63), der neben Trier nur Beispiele im polnischen Raum kennt. - Vielleicht könnte Scheffler auch durch seine Tätigkeit in Neiße oder seinen in Schlesien tätigen Bruder Kenntnis vom Typus des Palmkreuzes erhalten haben. Auch Ronig (Anm. 14) 262 f. weist im Zusammenhang der Dreifaltigkeit und des Höllensturzes auf die Bedeutung der spanischen Jesuitenliteratur hin.

⁶⁵ Nur Irsch (Anm. 9) 5 läßt die Deutung als Kirche oder Glaube offen, und Kempf (Anm. 11) 31 identifiziert sie als Symbol der Kirche.

⁶⁶ In dieser Form, d. h. mit verschleierten Augen, Buch, Kreuz, Kelch und Flamme über dem Haupt, stellt Scheffler die Personifikation des Glaubens auch in der Franziskanerinnenkirche in Dillingen und der Kreuzherrenkirche in Neiße dar.

einer zweiten weiblichen Person strahlt. Die Gewandung, die bloßen Füße und vor allem das flammende Herz vor der Brust weisen eindeutig auf eine allegorische Gestalt hin und widersprechen einer Deutung als Helena⁶⁷. Es kann sich nur um die Personifikation der Liebe, im Sinne der liebenden Hingabe handeln⁶⁸. Dieses Attribut besitzt auch die Personifikation der Liebe in Heusenstamm, wo die Flammen ebenso wie in Trier deutlich emporsteigen und nicht etwa herabfallen⁶⁹. Durch das Aufsteigen der Flammen zum Kelch wird die Liebe als Liebe zur Eucharistie interpretiert. Damit ist die Trierer Märtyrerlegende nicht mit einem bibeltheologischen Topos, sondern dogmatisch verknüpft. Die Glaubenstreue, die die Trierer Ratsherren und die große, von der Allegorie der Liebe angeführte Schar der Märtyrer in großer Bewegtheit geloben, bezieht sich sowohl auf das Wort Gottes als auch auf die Eucharistie. Durch die Standarte mit dem kurtrierischen Kreuz, die dem Zug vorangetragen wird und über dem Haupt der Allegorie erscheint, ist die lokalhistorische Bedeutung dieses "Ereignisses" nochmals unterstrichen. Die Personifikation der Liebe führt einen Jüngling in rotem Mantel an der Hand, dessen Benennung als Konstantin auszuschließen ist⁷⁰. Diese Deutung stützt sich auf die als falsch erwiesene Interpretation der "Liebe" als Helena. Die Figur gleicht vielmehr in Physiognomie und Frisur dem Märtyrer mit der Muschel im Hauptbild und könnte auch hier wieder die Funktion haben, stellvertretend für die ganze Schar zu stehen und den Schwur in eindringlicher Weise zu bekräftigen. Bei dem römischen Offizier, der an der Spitze der christlichen Legion steht, handelt es sich wohl wieder um Thyrsus, der ähnlich ausgestattet ist wie die mutmaßliche Thyrsusgestalt im ersten Joch und im Hauptbild.

Die Szenen im Chor, vor allem die des zweiten Chorjochs, haben immer große Aufmerksamkeit erfahren, da mit ihrer Hilfe das Wirken und die Bedeutung des heiligen Paulinus besonders eindringlich geschildert werden kann.

Die Szene des ersten Chorjoches, in der der heilige Paulinus vor die Dreifaltigkeit emporgetragen wird, wo ihn die Krone des ewigen Lebens erwartet - und welche als einzige keine Bildunterschrift besitzt - wird meist als Apotheose oder Himmelfahrt des Paulinus bezeichnet (*Abb. 12*)⁷¹. Vor allem eine Benennung als Himmelfahrt ist kritisch, da genauer zwischen der aktiven Himmelfahrt Christi (*Ascensio*) und seiner Rückkehr zum Thron Gottes und der *Assumptio* unterschieden werden muß. Die *Assumptio* bezeichnet die Aufnahme der Muttergottes (*assumptio corporis*) oder eines Heiligen in den Himmel, wobei sie nicht selber auffahren, sondern emporgetragen werden. Auch die Verwendung des Begriffes "Apotheose" (Vergöttlichung) ist

⁶⁷ Die von Schmitt (Anm. 8) 319 vorgeschlagene Deutung als Helena wurde von Irsch (Anm. 9) 5 abgelehnt, aber von Steffny (Anm. 12) 19 und Ehlert (Anm. 6) 54, die auch fälschlicherweise von herabfallenden Flammen sprechen, wiederaufgegriffen.

⁶⁸ Irsch (Anm. 9) 5 schlägt eine Deutung als göttliche Liebe vor. - Das Motiv des flammenden Herzens kommt bei Scheffler ebenso wie bei C. D. Asam öfters vor. In Freising hält z. B. die Personifikation der Liebe eine große Muschelschale voller Herzen, deren Flammen zu der Personifikation des Glaubens emporsteigen. Vgl. Bushart/Rupprecht (Anm. 23) Taf. 45.

⁶⁹ Südöstliches Zwickelbild.

⁷⁰ Schmitt (Anm. 8) 319.

⁷¹ Durch die Verwendung des Begriffes "Himmelfahrt" bei Braun (Anm. 1) 57 wird er zur Benennung dieser Szene immer wieder aufgegriffen. - Dagegen wendet sich Ronig (Anm. 6) 107 ("hagiographisch unbegründet und theologisch falsch").



Abb. 12 Trier, St. Paulin. Gesamtansicht der Deckenmalerei im ersten Chorjoch.

problematisch⁷², obwohl gerade dies eine der häufigsten Bezeichnungen für das weitverbreitete Thema der Aufnahme eines Heiligen in den Himmel ist. Strenggenommen dürfte man nur von der Verherrlichung oder der Glorie des Heiligen und seiner Aufnahme in den Himmel sprechen. Dennoch kann Apotheose in diesem Sinne als eine Verherrlichung und Aufnahme bei Gott verstanden werden. Gleichzeitig ist der heilige Paulinus als Fürbitter vor der Dreifaltigkeit dargestellt, vor der die Erlösung der Welt durch Christus mit dem Aufliegen des Kreuzes als geläufiger barocker Topos erscheint. Unter den Engeln, die die Attribute des Heiligen mitführen, fällt derjenige, der das Schwert des Martyriums triumphierend emporhält, besonders auf. Motivisch ist er mit einer Engelsgestalt C. D. Asams in Schleißheim vergleichbar, der eine ähnliche formale und inhaltliche Funktion zukommt⁷³. In der Gruppe der Kranken, zu denen als Zeichen der göttlichen Gnade Rosen herabfallen, steht an hervorgehobener Stelle ein Blinder, der an die Geschichte eines blinden Pilgers erinnert, die bei der Wiederauffindung der Märtyrergräber 1072 eine große Rolle spielte⁷⁴. Nach der Gruftöffnung sollen sich zahlreiche Wunder ereignet haben, es wird von der Heilung Lahmer, Kranker und Taubstummer gesprochen⁷⁵.

Zu dem Hauptbild treten Zwickelbilder in Form von monochromen Kartuschenbildern als Kommentierung und Weiterführung, wie sie bei Scheffler häufig anzutreffen sind⁷⁶. Hier sind sie nicht nur auf das jeweilige Mittelbild zu beziehen, sondern könnten auch zusammen mit diesem chronologisch gelesen werden, beginnend mit den Szenen aus Leben und Wirken des Heiligen, seinem Martyrium und seiner Verehrung. Die Farbigkeit von Schefflers Kartuschenbildern ist meist von Grautönen, einer wirklichen Grisaillemalerei, bestimmt, oft in Kombination mit einem goldfarbenen Brokat-hintergrund⁷⁷. In Trier wandelt er den Grisailleton zugunsten einer monochromen Malerei ins Rot-Violette, besonders im östlichen Chorjoch, ab⁷⁸.

Die Zwickelbilder des ersten Chorjoches zeigen mit dem Martyrium und der Verehrung des Heiligen vier Ereignisse, die im Hauptbild kulminieren. Paulinus wird enthauptet, bestattet und in die Paulinuskirche überführt, in deren Krypta er vom Volk

⁷² Vgl. RDK I (1937) Sp. 842-852 (C. Sommer).

⁷³ Bushart/Rupprecht (Anm. 23) Taf. 27. Für Schleißheim ist Schefflers Mitarbeit bei Asam belegt.

⁷⁴ Ronig (Anm. 6) 107. - Heyen (Anm. 19) 25-27 Abb. 8-10. Diese Geschichte wird in der ältesten Überlieferung der Trierer Märtyrerlegende erzählt und illustriert. Danach hatte der Blinde nach dreitägigem Fasten eine Vision einer unterirdischen Kirche, in der die Gebeine von Märtyrern zu finden seien.

⁷⁵ Neben dieser Deutung, die in Trier durch eine konkrete Überlieferung zu belegen ist, muß man die Darstellung auch im Zusammenhang mit den bei Scheffler häufig vorkommenden Krankenszenen sehen. - Andererseits kann man sie auch konkret auf die Wunderheilungen Christi beziehen. Vgl. Ehlert (Anm. 6) 57.

⁷⁶ Ronig (Anm. 6) 108. Dieses Gliederungsprinzip verwendet Scheffler nicht nur in der Deckenmalerei, sondern auch für Kupferstiche und in deren Entwurf in Form von Grisaillegemälden. Vgl. Braun (Anm. 1) 82 f. Nr. 28, 29. - Bushart/Rupprecht (Anm. 23) 90 Abb. 11; S. 337.

⁷⁷ So in der Jesuitenkirche Ellwangen, der Klosterkirche St. Leonhard in Unterliezheim, der Franziskanerinnenkirche und der Jesuitenkirche in Dillingen, in der Marienkapelle Haunstetten sowie in Heusenstamm und der Pfarr- und Wallfahrtskirche in Witzighausen.

⁷⁸ Diese Abweichung von einer reinen Grisaillemalerei geht in der Pfarrkirche Aulzhausen ins Blaue bzw. Ocker oder Rotbraune.



Abb. 13 Trier, St. Paulin. Gesamtansicht der Deckenmalerei im zweiten Chorjoch.

verehrt wird⁷⁹. Das Aushauchen der Seele wird in drastischer Weise durch das Entweichen einer Wolke aus seinem Mund dargestellt, auf der der Heilige im Hauptbild emporgetragen wird. Schon in der Stunde des Todes weisen die beiden am Rahmen platzierten Putten auf dieses Ereignis, die bevorstehende Aufnahme bei Gott, hin.

Die Szene im zweiten Chorjoch zeigt den heiligen Paulinus im Disput mit dem Kaiser auf einer Versammlung von Bischöfen und Gelehrten, wo er vehement für den wahren Glauben eintritt (*Abb. 13*). Ein Kleriker zeigt ein Schriftstück mit der Aufschrift "QUICUMQUE VULT SALVUS ESSE. Symbol S. ATHANASY" (wer auch immer gerettet sein will), dem Beginn des Athanasianischen Glaubensbekenntnisses. Paulinus steht vor dem kaiserlichen Thron etwa in der Bildachse auf einem mit rotem Stoff ausgelegten Stufenpodest, vor dem in einem Kohlebecken verschiedene Schriftstücke verbrannt werden. Hinter ihm erscheint auf einer Wolke die Personifikation des Glaubens⁸⁰. Die linke untere Ecke überschneidet mit der Darstellung des Sturzes dreier Häretiker durch Michael den Bildrahmen⁸¹ und greift damit das Motiv des Höllensturzes im zentralen Langhausbild auf.

Im Gegensatz zu der Verherrlichung des Heiligen im ersten Chorjoch ist hier eine historische bzw. historisierende Darstellung gewählt. Man kann davon ausgehen, daß das Konzil von Arles (353) unter Kaiser Constantius II. gezeigt ist. Zu diesem historischen Ereignis treten aber Szenen und Darstellungen, die auf das dogmenhistorische Ergebnis des arianischen Streites hindeuten⁸².

Zur Veranschaulichung der verschiedenen Positionen auf dem Konzil ist es vertretbar, die einzelnen Bischöfe zu benennen, wenn sie auch weder durch Physiognomie noch durch Attribute unmißverständlich charakterisiert sind⁸³. Auch der Inhalt der Schriften, die verbrannt werden und unter denen ein einzelnes Blatt mit Siegel, das gerade dem Feuer übergeben wird, auffällt, ist nicht eindeutig. Die Aufschrift des Blattes wird mit "chirographum maledictionis" angegeben⁸⁴, obwohl es sich um eine nicht lesbare Phantasieschrift handelt. Ronig kritisiert die bisherige Übersetzung "verschmähte Handschrift" und schlägt "Schuldschein des Fluches (Fluchschrift)" oder "lästerhafte Handschrift (Schmähschrift)" vor⁸⁵. Damit könnte im ersten Fall auf das kaiserliche

⁷⁹ Die Zwickelbilder sind bei Vierbuchen (Anm. 22) erstmals vollständig abgebildet: Enthauptung (nordöstliches Zwickelbild) 81; Bestattung (nordwestliches Zwickelbild) 82; Überführung der Gebeine (südöstliches Zwickelbild) 83; Verehrung (südwestliches Zwickelbild) 84. - Fischer (Anm. 4) 75; 78 Abb. 37 schlägt vor, eine anonyme Skizze mit der Darstellung der Enthauptung oder vielleicht auch des Gebets in der Verbindung in Verbindung zu bringen.

⁸⁰ Auf ihrem verschleierte Haupt lodert eine Flamme, in den Händen hält sie ein Buch, den Kelch mit Hostie und das Kreuz. Vgl. Anm. 66.

⁸¹ Auf diese Weise findet keine vierte Zwickelkartusche Platz. Dieselbe Situation findet sich in Heusenstamm, wo die Darstellung des Sturzes der Frau Welt aus dem Hauptbild in den Zwickel hineinreicht.

⁸² Ronig (Anm. 6) 108. - Steffny (Anm. 12) 25, der die Szene allerdings als gleichzeitige Darstellung nacheinander erfolgter Ereignisse interpretiert, deutet den Bischof im Gefolge des Paulinus als Geist des Athanasius, der ihm Beistand leistet. Dieser Gedanke ist interessant, läßt sich aber nicht durch die blasse Farbigkeit begründen. Diese rührt vielmehr daher, daß die ganze Personengruppe im Hintergrund steht und außerdem von der Helligkeit der Höllensturzszenen "überstrahlt" wird.

⁸³ Schmitt (Anm. 8) 315 f.

⁸⁴ Schmitt (Anm. 8) 315. Diese angebliche Aufschrift, die er mit "Schrift des Fluches" übersetzt, ist ohne Detailaufnahme oder Vergrößerung nicht lesbar.

⁸⁵ Ronig (Anm. 6) 108.

Verdammungsurteil gegen Athanasius, im zweiten auf die gesammelten arianischen Schriften Bezug genommen sein. Im ersten Fall wäre eine direkte Verbindung zu Paulinus gegeben, da er die Unterzeichnung dieses Dokumentes in Arles verweigert hat und deswegen in die Verbannung gehen mußte. Diese Deutung scheint auch dadurch plausibel, daß es ein einzelnes Blatt ist, das gerade ins Feuer geworfen wird, und es ein Siegel trägt. Bei dem anderen Papierstoß ohne lesbare Schrift, den ein Mann neben dem Kohlebecken hält, könnten im Zusammenhang mit dem Sturz der Häretiker die Schriften des Arius gemeint sein. Somit wären beide Aspekte in der Darstellung enthalten: das Verdammungsurteil des Athanasius ist nichtig geworden, ebenso wie die Schriften des Arius. Beide werden in dieser Darstellung als Ausblick auf den Ausgang des Streites symbolisch verbrannt.

Der Sturz des Arius erfolgt in der Nebenszene, wo die Bücher zum Zeichen ihrer Giftigkeit mit hervorquellenden Schlangen gespickt sind und eine Deutung des Mannes mit dem Turban als Arius gestatten⁸⁶. Im Gegensatz dazu wird die Glaubensfestigkeit des Paulinus mehrfach vor Augen geführt. Einmal durch das Athanasianische Symbolum, zweitens durch die Personifikation des Glaubens, drittens durch die Verbrennung häretischer Schriften und auch den Sturz der Häretiker und schließlich durch den Kommentar der Bildunterschrift "TESTIMONIUM PERHIBUIT VERBO DEI. Apoc: C: 1. V: 2." (Er hat Zeugnis abgelegt von dem Wort Gottes)⁸⁷.

Die Zwickelbilder kommentieren wiederum die Hauptszene. In der Bischofsweihe wird Paulinus vor allem die Aufgabe der Glaubensvermittlung übertragen⁸⁸. Er ist zugleich der Verteidiger des wahren Glaubens, sowohl vor dem Kaiser und den arianischen Bischöfen im Hauptbild als auch nach seiner Verbannung in Phrygien gegenüber dem Heidentum. Auf das gestürzte Götterbild des Lichtgottes Apoll setzt der Bischof seinen Fuß, da er durch die Predigt das Licht des wahren Glaubens bringt⁸⁹. Dieses Licht spendet dem betenden Heiligen auch in der Einsamkeit der Verbannung Trost⁹⁰.

Eine hier vorgenommene Betrachtung der Deckenmalereien von Westen nach Osten entspricht nicht der Chronologie der dargestellten Szenen, insoweit auf eine Chronologie überhaupt Wert gelegt wurde. Im Vordergrund steht, da die historisch-legendären Ereignisse durch allgemeitheologische Aussagen erweitert sind, die Ausrichtung der Szenen zum Mittelbild hin. Durch seine Erstreckung über zwei Joche bewirkt es eine deutliche Zentrierung des Raumes. Daneben tritt die axiale Ausrichtung über die drei in der Mittelachse dargestellten Kreuze, was der Grundrißdisposition entspricht⁹¹.

⁸⁶ Dieses Motiv, das bei C. Ripa der Häresie als Attribut beigegeben ist, verwendet Scheffler häufiger, um Schriften mit häretischem Inhalt zu kennzeichnen. - Schmitt (Anm. 8) 316 benennt den Götzenpriester als Heidentum und die dritte Figur als Satan, wobei man aber vorsichtiger von einem Dämon sprechen sollte.

⁸⁷ Hier ist die Inschriftkartusche dadurch besonders hervorgehoben, daß sie nicht gemalt, sondern im Übergang zum Apsisgewölbe aufstuckiert ist.

⁸⁸ Südöstliches Zwickelbild; Vierbuchen (Anm. 22) 78 Abb.

⁸⁹ Südwestliches Zwickelbild; Vierbuchen (Anm. 22) 79 Abb. - Das Standbild des phrygischen Königs Midas, das im Hintergrund gestürzt wird, ermöglicht die Lokalisierung der Szene. Das Thema der Predigt in der Verbannung greift Scheffler außerdem auch in einem Ölgemälde, das im Schiff aufgehängt ist, auf. Vgl. Ehlert (Anm. 6) Abb. 17. - Vierbuchen (Anm. 22) 64 Abb.

⁹⁰ Nordwestliches Zwickelbild; Vierbuchen (Anm. 22) 80 Abb. - Eine im Hintergrund angegebene Palme lokalisiert die Szene, wie auch in der Szene der Bestattung, nach Kleinasien.

⁹¹ Auch der Engel im ersten Joch, der eine Kreuzesstandarte hält, ist in diese Achse gesetzt.

Der lesende Blick setzt im vierten Joch beim Palmkreuz an, das inhaltlich am Beginn der "Erzählung" steht und auf den der Blick auch beim Betreten der Kirche als erstes fällt. Die "Erzählung" greift ins erste Joch zurück und gipfelt im Mittelbild. Durch den Chorbogen sind die Malereien im Chor zunächst vom Schiff getrennt, in der Leserichtung über die Verherrlichung des Paulinus erfolgt aber eine Rückbindung zum Schiff und seinem Mittelbild.

Eine zweite, den gesamten Bau durchdringende Achse wird durch die Anbringung des Stifterwappens gebildet, das im Giebfeld außen über dem Eingangsportale, im Innenraum dann am Chorbogen und schließlich auf dem Gebälk des Hochaltars angebracht ist. Blickt man noch einmal zurück, so sieht man das Wappen ein viertes Mal über der Orgel.

In der vorliegenden Betrachtung wurde versucht, aufgrund der Analyse von Einzelaspekten der Deckenmalereien vor allem ausgewählten ikonographischen Fragen nachzugehen, was bisher in der vorliegenden Literatur noch nicht in ausreichendem Maße geschehen ist. Einige Deutungen können übernommen werden, andere hingegen halten der Überprüfung nicht stand. Einige bisher strittige oder gänzlich übergangene Fragen konnten geklärt werden, so die Identifikation der Personifikationen des Kurstaates und der "ewigen Glückseligkeit" im Mittelbild. Die Tatsache, daß Scheffler von ikonologischen Handbüchern Gebrauch gemacht hat, hat sich auch für Trier bewahrt. Vielleicht ist auf diesem Wege und unter Hinzuziehung theologischer Werke des 18. Jahrhunderts eine weitere Annäherung an das Programm der Deckenmalereien möglich, so vor allem für die Darstellung des Palmkreuzes. Da aber eine noch so genaue ikonographische Betrachtung schließlich nicht die ursprünglich im Konzept aufgegebenen Erklärungen und Zusammenhänge ersetzen kann, bleiben weiterhin Fragen ungelöst und Schefflers Trierer Deckenmalereien Gegenstand der Beschäftigung.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 RLM Trier, Foto ME 97,60/6 (Th. Zühmer).
- Abb. 2 RLM Trier, Foto ME 97,60/4 (Th. Zühmer).
- Abb. 3 RLM Trier, Foto ME 97,58/6 (Th. Zühmer).
- Abb. 4 RLM Trier, Foto ME 97,60/1 (Th. Zühmer).
- Abb. 5 G. Stein.
- Abb. 6 G. Stein.
- Abb. 7 RLM Trier, Foto ME 97,59/11 (Th. Zühmer).
- Abb. 8 L. Bratner.
- Abb. 9 Nach C. Ripa, *Iconologie* (Anm. 48) première partie, 66 LVIII.
- Abb. 10 RLM Trier, Foto ME 97,59/4 (Th. Zühmer).
- Abb. 11 RLM Trier, Foto ME 97,59/6 (Th. Zühmer).
- Abb. 12 RLM Trier, Foto B 984, Detail.
- Abb. 13 RLM Trier, Foto B 985, Detail.

Anschrift der Verfasserin: *Weintorstraße 24, 55116 Mainz*