

Die figurale Steinskulptur des 12. Jahrhunderts in Trier

von

Hans-Werner Embers

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Einleitung	9
Chorschranken- oder Lettnerfragmente aus St. Maximin	11
Das Neutorrelief	21
Anhang zum Neutorrelief	40
Ein Fragment des Tympanons vom Winterrefektorium in St. Maximin	45
Ein Fragment des heiligen Maximinus von einem Tympanon aus St. Maximin	53
Zwei Reliefplatten: Eine Christus- und eine Apostelfigur	55
Ein Kalksteinkopf (gefunden in der Antoniusstraße)	61
Eine Halbsäule mit Relieffigur eines Meerweibchens	61
Skulpturen eines ehemaligen Westlettners im Trierer Dom	63
Ein Tympanon vom vorgotischen Bau der Liebfrauenkirche	87
Ein Tympanon mit einem thronenden Christus	96
Die Entwicklung der Trierer Figuralplastik des 12. Jahrhunderts	97
Quellenverzeichnis	106
Literaturverzeichnis	106
Verzeichnis der Tafeln und Abbildungen	111
Nachweis der Tafeln und Abbildungen	112

VORWORT

Die Fertigstellung der hier vorgelegten Untersuchungen setzt ein Entgegenkommen von vielen Seiten voraus. Vor allem bin ich meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Friedrich Gerke, zu Dank verpflichtet. Er stand mir bei der Wahl und Durchführung des Themas beratend und fördernd zur Seite.

Dank schulde ich weiter Hochwürden Herrn Domkapitular Prälat Prof. Dr. Nikolaus Irsch (†) und Herrn Dr. Hans Eichler für die große Liebenswürdigkeit, mit der diese ausgezeichneten Kenner der trierischen Denkmäler mir Auskunft erteilten, sowie den Herren Dr. Wilhelm Reusch und Dr. Eberhard Zahn, die mir die Drucklegung und die Neuanfertigung von Photos ermöglichten.

Sehr verpflichtet bin ich außerdem allen geistlichen und weltlichen Behörden Triers, die meinen Wünschen stets entgegenkamen, ganz gleich, ob es sich um die Erlaubnis des Photographierens, die Benutzung von Bibliotheken und Archiven, das Studium der Originale oder auch um eine liebevolle Versorgung während meines Aufenthaltes handelte.

Zuletzt, aber nicht weniger herzlich, danke ich meiner lieben Mutter, die es mir trotz der schwierigen Nachkriegsverhältnisse ermöglichte, mein Studium durchzuführen.

Diese Arbeit war als Dissertation unter dem Titel „Die figurale Steinplastik des 12. Jahrhunderts in Trier“ im Jahre 1951 bei der philosophischen Fakultät der Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz vorgelegt worden. Ein Auszug erschien hektographiert unter dem Titel „Die Skulpturen des ehemaligen Westlettners im Trierer Dom“ als Beitrag in der Schülerfestschrift für Friedrich Gerke zum 60. Geburtstag 1960.

Siegburg, Juni 1964

Hans-Werner Embers

Einleitung

Aus dem 11. Jahrhundert sind in Deutschland nur wenige Skulpturen erhalten; sie können vorläufig noch nicht eigens untersucht werden. Dagegen reicht das vorhandene Material aus dem 12. Jahrhundert an verschiedenen Orten aus, klare Ergebnisse über lokale Entwicklungen zu gewinnen.

Es liegt in der Absicht des Verfassers, das Thema lokal eng zu begrenzen: Bereits im 12. Jahrhundert prägen sich nämlich in der Plastik schulische Elemente und landschaftliche Eigenheiten stark aus, so daß ein einheitliches Bild nur am gleichen Ort erwartet werden darf.

In Trier sind uns 12 figürliche Gruppen oder Einzelwerke aus der Zeit von 1100 bis nach 1200 erhalten. Die Werke sind bisher noch nicht zusammenhängend bearbeitet worden. Zu nennen ist lediglich ein kurzer Aufsatz von H. Eichler¹, der die wichtigsten Stücke ordnet.

Jedes Einzelwerk oder jede zusammenhängende Gruppe wird in einem abgeschlossenen Kapitel bearbeitet. Die Reihenfolge ist chronologisch, so daß trotz der Unterteilung deutlich wird, wie sich eine Stilstufe aus der anderen entwickelt.

Die Frage nach einem französischen Einfluß ist für Trier sehr wichtig, denn das Erzbistum reicht mit den Suffraganen Metz, Toul und Verdun weit in das französische Sprachgebiet². Das künstlerische Verhalten dieses Grenzlandes kann auch für das übrige Rheinland nicht unbedeutend gewesen sein.

Die bedeutendsten Werke der Trierer Plastik des 12. Jahrhunderts — die Schrankenfragmente aus St. Maximin, das Neutorrelief, die Skulpturen des ehemaligen Westlettners im Dom und das Liebfrauentympanon — sind häufig in die kunstgeschichtliche Literatur aufgenommen worden. Die Ergebnisse sind in vielen Fällen unzureichend begründet oder müssen korrigiert werden. Das liegt daran, daß fast immer auf eine genaue Aufnahme des Materials verzichtet wurde und eine Gesamtschau der Trierer Werke nicht vorlag.

¹ H. Eichler: Ein Kapitell mit Künstlerinschrift und andere Beiträge zur Plastik des 12. Jahrhunderts in Trier, TrZs. 10, 1935, 79 ff.

² J. Heydenreich: Die Metropolitangewalt der Erzbischöfe von Trier bis auf Baldwin. Marburger Studien zur älteren deutschen Geschichte. Marburg 1938, S. 135—137.

Chorschranken- oder Lettnerfragmente aus St. Maximin

I. Befund

Fundorte und jetzige Aufbewahrungsorte:

Von den sieben erhaltenen Reliefs befinden sich drei im Bischöflichen Museum (Nr. 1—3; Taf. 1, a—b und 3, a); ihr Herkunftsor ist nicht bekannt. Die restlichen vier Platten sind im Landesmuseum aufbewahrt. Zwei von ihnen wurden 1916 in der Lindenstraße beim Abbruch einer Gartenmauer (Melchisedechs Garten³) gefunden (Nr. 6 und 7; Taf. 4, a). Die beiden übrigen (Nr. 4 und 5) stammen aus einer heute abgerissenen Scheune in „Nells Ländchen“, einem Gutsbesitz im Nordosten der Stadt, von wo sie im Jahre 1935 erworben wurden⁴ (Taf. 2, a—b).

Beschädigungen:

Alle Figuren sind leicht verwittert. Bei der Platte Nr. 4 ist die Vorderseite der Nische auf der rechten Hälfte abgeschlagen. Der Kopf von Nr. 5 ist so stark bestoßen, daß das Gesicht nicht mehr zu erkennen ist.

Vier Reliefs sind nur als Fragmente erhalten. Bei Nr. 1 und Nr. 2 fehlt jeweils der untere Teil, die Brüche laufen fast horizontal⁵. Außerdem sind beide Köpfe (vor allem die Kinnpartien) beschädigt. Am schlechtesten erhalten ist die Gruppe aus der Lindenstraße. Von Nr. 7 ist nur wenig mehr als die Hälfte der Nischenbreite und die Höhe nicht einmal bis zur Hälfte vorhanden. Der seitliche Bruch folgt dem Körperkontur. Bei Nr. 6 fehlt von der Figur der Kopf, die Nische ab Kniehöhe. Dieser untere Teil besteht aus zwei Stücken, denen das dritte mit dem Rumpf des Apostels zugefügt ist. Die Bruchstellen passen aufeinander.

Maße (in cm):

Platte Nr.	Höhe		Breite		Tiefe	
	außen	innen	außen	innen	d. Block	d. Nische
1	48	45,5	38,5	34	16	6
2	39	37	39	30,5	16	7
3	74	69	39	32	13	8
4	73,5	67	42	30,5	15	7
5	72	62,5	40	30,5	15	7
6	49,5	47	40	—	12	7
7	35	27	27	—	16	5

³ Inventar Landesmuseum Trier 1916, Nr. 52 a und b, Geschenk des Architekten Schmelzer.

⁴ Inventar Landesmuseum Trier 1935, Nr. 351 a und b.

⁵ Die fehlenden Partien wurden in letzter Zeit ergänzt.

Die Reliefs stimmen in den Maßen fast überein. Die geringen Unterschiede sind wohl als Ungenauigkeiten in der Ausführung anzusehen, da sie sowohl innerhalb der einzelnen Fundorte als auch beim Vergleich der Fundorte miteinander festzustellen sind.

Material:

Als Material wurde ein Jurakalkstein verwendet, der wahrscheinlich aus abgebrochenen römischen Bauten stammt: Die Rückseiten von Nr. 1 und Nr. 3 zeigen abgearbeitete Ecken und bei Nr. 1 zudem ein Profil. Ferner weisen Nr. 1, 3 und 5 Dübellöcher auf.

Steinbearbeitung:

Die Figuren sind mit dem Meißel aus dem Block gearbeitet. Die nicht skulptierten Flächen der Schauseite wurden geglättet, während die Seiten- und die Bodenflächen grob schraffiert sind. Die Rückseiten sind unterschiedlich gestaltet: Nr. 1, 3 und 4 sind geglättet⁶, Nr. 5 und 6 zeigen die Grobschraffur auch auf der Rückseite, bei Nr. 2 und Nr. 7 blieb diese unbearbeitet.

II. Stand der Forschung

Die Reliefs Nr. 4 und 5 sind nur durch eine kurze Notiz veröffentlicht⁷. In dieser wird auf einen kurz vorher erschienenen Aufsatz Eichlers verwiesen⁸, der die Platten Nr. 1—3 und Nr. 6—7 zu einer Gruppe zusammengefaßt hatte. Vor dieser Arbeit Eichlers sind nur die drei Skulpturen des Bischöflichen Museums in der Literatur behandelt:

Wiegand⁹ datiert die Platten nach einer kurzen und oberflächlichen Beschreibung ins 11. Jahrhundert, ohne Parallelen dafür anzugeben. Beenken nimmt sie nicht in seine Arbeit auf¹⁰, hält sie aber für wichtig, da sie die Herkunft des plastischen Stiles der Skulpturen vom Westlettner des Trierer Domes „aus dem Kölner Kreise, dem die Gustorfer Fragmente entstammen“, zu präzisieren vermögen (Taf. 10—16). Diese Annahme ist unwahrscheinlich, da die Figuren des Bischöflichen Museums vor den Gustorfer Schranken entstanden sind¹¹.

⁶ Ausgenommen ein beinahe halbkreisförmiger, aber grob ausgehauener (oder ausgebrochener?) Streifen bei Nr. 4.

⁷ Jahresbericht des Rheinischen Landesmuseums für 1935, in: TrZs. 11, 1936, S. 239 und Abb. 27.

⁸ H. Eichler, a. a. O. S. 79 ff.

⁹ J. Wiegand, Führer durch das Diözesanmuseum, Trier 1905, S. 20.

¹⁰ H. Beenken, Roman. Skulpt., S. 188; er gibt als Grund an, daß „hinreichende Fotografien nicht zu beschaffen waren“.

¹¹ Die Gustorfer Schranken sind nach den neuesten Ergebnissen nach 1150 entstanden. (H. Püttmann, Das Tympanonrelief von St. Cäcilien zu Köln, Diss. Mainz 1950, Manuskript, S. 148).

Irsch¹² hält die Skulpturen für Bestandteile frühromanischer Ostorschranken des Domes. Kentenich wiederholt wörtlich die Beschreibung Wiegands, ohne ihn zu nennen¹³. Er schreibt weiter: „Die H a l b f i g u r des segnenden Heilands reicht vermutlich noch in die karolingische Zeit und weist in ihrem Stil auf die spätromischen Grabsteine mit den Halbfiguren Verstorbener hin¹⁴.“ Auch dieses falsche Ergebnis ist übernommen, wie eine Notiz Clemens erweist¹⁵: „... der Stil zweier der frühesten Halbfiguren des segnenden Heiland im Trierer Dommuseum entspricht ganz der Zeichnung und Einfassung der späten (römischen) Grabsteine mit den Halbfiguren Verstorbener.“ Der Irrtum Clemens erstreckt sich also noch auf eine weitere Figur, womit nur Petrus (Nr. 2) gemeint sein kann. Er bezeichnet die Skulpturen als „frühromanisch“ und glaubt, daß sie direkt „aus der nie ganz erloschenen Tradition der rheinischen Großplastik zur Zeit der Römer“ abzuleiten sind. Die Annahme ist nicht näher begründet.

Eichler beschreibt die Skulpturen aus dem Bischoflichen Museum und aus der Lindenstraße (Nr. 1, 2, 3, 6, 7) ausführlich und stellt dann fest, daß sie anscheinend aus der gleichen Werkstatt stammen¹⁶. Er fährt fort: „Wenngleich die Qualität nicht die höchste ist, so gehören die durch Verwitterung und Beschädigung etwas unansehnlich gewordenen Skulpturen doch mit zu den wichtigsten Dokumenten der Plastik des 12. Jahrhunderts in Trier.“ Auf Grund eines Vergleichs mit einer Gruppe von Kapitellen¹⁷ und den zeitlich später liegenden „Westorschranken des Domes“ setzt er die Platten „gegen 1140“ an und bezeichnet den Stil als „traditionsverbunden, dem Überkommenen verpflichtet“.

III. Beschreibung

Erhalten sind ein thronender Christus und sechs stehende Apostel (Taf. 1—2, 3 a u. 4 a). Die Skulpturen sind in Nischen gearbeitet. Die schräg nach rückwärts ansteigenden Standflächen sichern die Allsichtigkeit der Figuren. Die Körper sind im Umriß fest geschlossen und setzen sich steil vom Reliefgrund ab.

¹² N. Irsch, Kd. Dom, S. 185. Seine Ansicht wird von G. Dehio-E. Gall, a. a. O. S. 450, übernommen.

¹³ G. Kentenich, Trier, S. 78.

¹⁴ Es muß sich um Nr. 1 unserer Skulpturen gehandelt haben; eine andere Figur ist nicht nachweisbar; zudem spricht G. Kentenich vorher von dem sitzenden Heiland.

¹⁵ P. Clemen, a. a. O. S. 95 ff.

¹⁶ H. Eichler, a. a. O. S. 85.

¹⁷ Abbildung bei H. Eichler, a. a. O. S. 79 ff. Die Kapitelle befinden sich im Landesmuseum. Herkunft und Datierung sind nicht bekannt. An ihnen sind jedoch Spuren von Bohrtechnik nachweisbar, die in Trier erstmalig am Grabmal des Kardinals Ivo vorkommt (vergl. unten S. 52). Eine zeitliche Zusammengehörigkeit mit den Maximiner Schranken ist unwahrscheinlich.

Das Gewand besteht aus Tunika und Mantel. Es ist bei allen Standfiguren nach einem einheitlichen Schema drapiert: Der Mantel fällt von der linken Schulter senkrecht herab, bildet unter der Hand eine Schleife und fließt dann über den Unterarm ab. Eine andere Partie zieht sich von der rechten Hüfte aus diagonal über den Unterkörper. Darunter wird die Tunika sichtbar, die auf den nackten Füßen mit einem omegaförmig geschwungenen Saum aufsetzt; zudem umspannt sie die rechte Brusthälfte und zeigt an der rechten Hand einen weit geöffneten Ärmel.

Die Falten sind zu Bündeln auf den kubischen Kern des Körpers aufgelegt und setzen sich leicht treppenförmig gegeneinander ab. Sie sind teils gratartig, teils wulstig geformt und vielfach als spitze Winkelfalten gegeben.

Die ovalen Köpfe sind im Verhältnis zu den Körpern zu groß (zirka 1:3,4) gestaltet und werden von Nimben gerahmt. Das Haar liegt glatt am Kopf an und ist durch feine, dicht nebeneinander liegende Rillen gegliedert. Die Augenbrauen gehen in die Nasenwurzel über. Mit leichtem Schlag ist in den großen Augäpfeln die Pupille angedeutet. Weich sind die Übergänge in den flachen Gesichtern. Die Ohren sind ornamental aufgefaßt und zu hoch angesetzt. Alle Figuren außer Christus wenden den Kopf leicht zur Seite und neigen ihn auch in die gleiche Richtung. Der Künstler will die Figuren seitlich ausrichten. So ist auch die teilweise sehr starke Asymmetrie der Gesichter zu verstehen. Sie soll den Kopf stärker neigen oder wenden, indem die geneigte Seite heruntergezogen und die zurückliegende Hälfte stärker konvex geformt wird. Außerdem stehen die Figuren — wiederum Christus ausgenommen — nicht in der Mitte der Nischen: Sind die Köpfe nach rechts gewandt, so rücken die Körper in den linken Nischenteil und umgekehrt; sie bleiben dabei immer frontal. Es ist also gesichert, daß wir sechs Seitenfiguren und eine Mittelfigur haben.

Nr. 1 Christus (Taf. 1, a):

Christus ist streng frontal dargestellt und durch den Kreuznimbus gekennzeichnet. Die Rechte ist zum Segensgestus erhoben, die Linke stützt das geöffnete Evangelium auf dem Knie auf. Er ist jugendlich und bartlos. Dieser Typus ist bereits in den Miniaturen und Elfenbeinschnitzereien der Trierer Schule des 10. und 11. Jahrhunderts nachweisbar¹⁸.

¹⁸ Beispiele: Trierer Evangeliar von 967—983 aus der „Sainte Chapelle“ (jetzt Paris, Bibl. Nationale, Cod. lat. 8851). Abb. und Beschreibung bei A. Goldschmidt, Buchmalerei II, S. 11, und Elfenbeinplatte aus dem 11. Jahrhundert vom Deckel des Codex 23 der Stadtbibliothek Trier (München, Nationalmuseum, Kat. V, Nr. 161); Abb. und Beschreibung bei A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II., Nr. 73, S. 34. Die Trierer Schule ist ihrerseits von den Werken der Adagruppe beeinflußt (A. Goldschmidt, Buchmalerei II, S. 11 und A. Boeckler, Bildvorlagen der Reichenau, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 12. Band, München-Berlin 1949, S. 7 ff), in der der Christus Victor-Typus vorherrschend ist. (A. Goldschmidt, Buchmalerei I, S. 12. Beispiele: Buchmalerei I, Abb. 25 und 39, Elfenbeinskulpturen I, Nr. 1, 5, 7, 13, 23, 32, 36, 39).

Trotz des Sitzmotivs ist die räumliche Tiefe gering: Die Knie liegen in einer Ebene mit dem Rumpf und sind — seitwärts verschoben — an diesen angesetzt; so ist der Raum für die Oberschenkel nur vorgetäuscht. Die auf schlanken Säulen ruhende Sitzfläche steigt perspektivisch zum Hintergrund an¹⁹. Sie soll eine Tiefenillusion erzeugen. Der untere Teil der Platte mit den Füßen Christi ist abgebrochen.

Nr. 2 Petrus (Taf. 1, b):

Auch dieses Relief ist nur halb erhalten. Der Apostelfürst wendet sich nach halblinks, stand also ursprünglich links von der Mittelfigur.

Mit der rechten Hand ergreift er zwei geschulterte Schlüssel; die (heute nicht mehr vorhandene) Linke hielt eine Schriftrolle, deren obere Fläche noch sichtbar ist. Charakteristisch für Petrus sind ferner Bart und Schnurrbart, während die Tonsur fehlt.

Nr. 3 (Taf. 3, a):

Wir können die Platte ikonographisch nicht näher bestimmen; es läßt sich nur sagen, daß es sich um einen Apostel handeln muß, denn die Figur ist durch Nimbus und Schriftrolle gekennzeichnet. (Das gleiche gilt für die folgenden Reliefs.)

Die rechte Hand legt sich zum Redegestus vor die Brust. Der Blick ist nach halbrechts gerichtet, der Kopf nach rechts geneigt und der Körper in die linke Hälfte der Nische gerückt. Der Apostel stand also rechts der Mittelfigur.

Den oberen Abschluß der Tunika bildet ein Perlband; eine rechteckige Spange schließt das Gewand vor der Brust. Das Gesicht ist bartlos.

Nr. 4 (Taf. 2, a):

Die Figur ist durch die gleichen Kennzeichen wie Platte Nr. 3 nach rechts ausgerichtet. Die Bartform — ein strähniger Schnurrbart und ein gelockter Bart — erlaubt uns einen Rückschluß auf den weniger gut erhaltenen Petrus. Die linke Hand hält ein geschlossenes Evangelium, die rechte ist zum Akklamationsgestus vor der Brust erhoben und unorganisch abgewinkelt.

Den oberen Saum der Tunika schmückt wieder das bei Nr. 3 erwähnte Perlband; da es außerdem noch bei Nr. 6 vorkommt, ist es uns für je eine Figur von allen Fundorten bezeugt.

Nr. 5 (Taf. 2, b):

Der Apostel stand ursprünglich rechts der Mittelfigur (vergl. Nr. 3 und 4). Die linke Hand preßt das geöffnete Evangelium gegen den Ober-

¹⁹ J. Wiegand, Führer S. 20, deutet die perspektivisch ansteigende Sitzfläche — offensichtlich falsch — als Kissen.

körper. Die Rechte legt sich in Profilsicht vor die Brust, ohne dabei eine größere plastische Tiefe zu erreichen (vergl. Nr. 3).

Nr. 6 (Taf. 4, a — rechts):

Obwohl es sich um ein Fragment handelt, ist zu erkennen, daß die Figur in die linke Hälfte der Nische gesetzt ist. Sie stand also innerhalb der Anlage links von der Mitte. Darauf deutet auch der Weisegestus der rechten Hand hin; er muß auf die Mittelfigur bezogen werden. Die Linke hält eine Schrifftrolle, deren beide Stirnflächen sichtbar gemacht sind.

Nr. 7 (Taf. 4, a — links):

Das Fragment läßt die Beine einer Figur erkennen, die mit den entsprechenden Partien der übrigen Platten völlig übereinstimmen. Das Relief ist in die linke Nischenhälfte gerückt, so daß auch dieser Apostel links der Mittelfigur gestanden haben muß.

Wir haben also insgesamt eine Mittelfigur (Nr. 1), drei linke Seitenfiguren (Nr. 2, 6 und 7) und drei rechte (Nr. 3, 4 und 5). Sie müssen — trotz der verschiedenen Fundorte — zu einer Anlage gehört haben, da die Platten in Maßen, Material und Technik übereinstimmen; bei Gebärden, Gewändern und Köpfen sind die gleichen Ausdrucksmittel stereotyp angewandt. Die in der Lindenstraße und in „Nells Ländchen“ gefundenen Stücke wurden als Baumaterial wiederverwendet. Eine solche Materialentnahme war nur bei einer zerstörten Kirche denkbar.

IV. Lokalisierung

Die Reliefs wurden an verschiedenen Orten gefunden, müssen also von einem Abbruchgebiet stammen. Die Lage der Fundorte im Stadtbild verengt ihre Zahl auf drei: St. Martin, St. Paulin, St. Maximin; alle waren bereits im 12. Jahrhundert bedeutende Klöster, wurden in späterer Zeit zerstört und sind in ihren mittelalterlichen Teilen heute nicht mehr erhalten. Von diesen ist es möglich, St. Maximin wahrscheinlich zu machen:

Das Landesmuseum besitzt Fragmente aus St. Maximin, die in ihren Ausmaßen und ihrer Art deutlich als Chorschranken- oder Lettnerteile zu erkennen sind²⁰ (Taf. 4, b):

Zunächst ein kanellierte Säulchen von 55,5 cm Höhe²¹, als Halbsäule vor einen im Querschnitt rechteckigen Block gelegt (ganz links auf der Abb.). Der Säulendurchmesser beträgt 10 cm. Es handelt sich um eine linke Ecke, da die linke Seitenfläche des Blockes glatt bearbeitet ist, während die rechte neben grobem Behau auch eine Ansatzkante für eine einzulegende Platte zeigt. Das Säulchen sitzt nicht in der Mitte des Blockes, son-

²⁰ Gefunden bei der Grabung 1916, vergl. Inventar Landesmuseum Nr. 16, 620 und Nr. 16, 682.

²¹ Die Kanellierung ist nur noch in schwachen Spuren zu erkennen.

dern ist zur Reliefseite um 1 cm aus der Achse gerückt; auch die Kapitell- und Säulenachse sind gegeneinander verschoben.

Die Basis besteht aus zwei übereinander gelagerten Wülsten — einem schmalen und einem breiten —, von denen der untere in einen kastenförmigen Sockel eingestellt ist. Parallelen für diese Form sind nicht nachweisbar.

Das Kapitell ist ein Adlerkapitell. Die beiden Adler sind mit den Köpfen unter die Kapitellecken gestellt, die Klauen greifen über den Halsring hinweg. Das Gefieder ist wenig ausgearbeitet. Ein sich um die Hälse der Vögel legendes, vegetabiles Band verbindet beide miteinander; von ihm führen Ranken zu den Ecken des Kapitells, wo sie über den Köpfen der Tiere in zusammengerollten Blättern auslaufen.

Die Anbringungsart der Adler auf dem Kapitell entspricht der Grundform mittelalterlicher Adlerkapitelle²². Die Besonderheit der frühen deutschen Romanik liegt in der Übertragung auf das Würfelkapitell. Beispiele hierfür sind nur aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts in Quedlinburg und Klostergrönningen nachweisbar²³. Es ist demnach anzunehmen, daß auch das Trierer Säulchen in dieser Zeit entstanden ist.

Die gleiche Säulenstärke von 10 cm zeigen zwei weitere Fragmente. Sie sind jedoch reicher ornamentiert und weisen als Kriterium einer späteren Stilstufe²⁴ die Bohrtechnik auf. Es handelt sich um eine obere und eine untere Hälfte, die nach Lage des Bruches nicht zusammengehört haben können, obwohl sie sonst übereinstimmen. Ihre Seitenflächen lassen wiederum Ansatznasen für Reliefplatten erkennen.

Über einer Basis aus Wulst und Kehle erhebt sich das gleichfalls kanellierte und durch ein vorgelegtes Ornamentband aus zwei sich kreuzenden Wellenbändern verzierte Säulchen. Das stark abgeschlagene Kapitell zeigt an der rechten Seite noch Reste seines vegetabilen, gut durchgearbeiteten Schmuckes.

Vermutlich war der Abstand von Knotenpunkt zu Knotenpunkt des Ornamentbandes bei allen Säulen gleich. Außerdem kennen wir die Höhe von Kapitell und Basis, das heißt das Maß bis zum oberen bzw. unteren Knotenpunkt. Wir können so durch Multiplizieren mit der Anzahl der Schwingungen des Ornamentbandes die ursprüngliche Säulenhöhe errechnen. Sie betrug 50, 60 oder 70 cm; in jedem Fall ergibt sich eine Differenz zu der oben behandelten Ecksäule.

Wir haben uns vorzustellen, daß diese Säulchen jeweils zwischen zwei Reliefplatten standen und bis zum Ansatz von deren halbkreisförmigem

²² K. Nothnagel: „Adlerkapitell“ in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Herausgeber O. Schmitt, Stuttgart 1937, Band I, S. 180.

²³ K. Nothnagel, a. a. O. S. 185 und Abb. 4. Vergl. außerdem: A. Goldschmidt, Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert, Monatshefte für Kunsthistorische Wissenschaft, 3, 1910, S. 302 ff., Abb. 11, 12 und 15; und H. Weigert, Die Kapitelle in der deutschen Baukunst des Mittelalters, Halle 1943, S. 29, Abb. 28.

²⁴ Vergl. unten S. 52.

Abschluß reichten. Auf den Kapitellen sitzen dann Blöcke auf, die sich der Bogenform der Platten anpaßten; sie überwölbten diese und leiteten zu einem horizontalen Abschluß der Anlage über (Taf. 4, b).

Zwei Fragmente solcher Bogenstücke sind erhalten. Sie gehören stilistisch zu den Säulenfragmenten, wie die Bohrtechnik und die fleischig-plastischen Ornamente erkennen lassen. Vorhanden ist jeweils das auf dem Kapitell aufsitzende Zwischenstück. Es ist nach links und rechts gleichmäßig durchgearbeitet; die Blöcke waren also von Scheitelpunkt zu Scheitelpunkt abgeteilt. Der Künstler hat mit Rücksicht auf die organisch aus den Kapitellen wachsende Ornamentik eine weniger architektonische Form gewählt. Die gewölbten Innenflächen weisen Ansatznasen für Reliefplatten auf.

An der Schauseite füllt eine vom Kapitell aus aufsteigende Ranke den Zwickel. Sie entfaltet sich zu einem breiten Blatt, das an der schmalen Deckplatte nach vorn und innen umbiegt. In die zum Reliefgrund abgeschrägten Bogenflächen sind Blätter gesetzt, die sich in ihren Spitzen aufrollen; ihre Mittelrippe ist als gelochtes Ornamentband ausgebildet.

Wir haben zwei Gruppen von Rahmenteilen feststellen können. Von diesen gehört die Ecksäule in ihren Maßen und im Stil zu den Reliefplatten; die Fragmente sind dagegen zeitlich später entstanden. Es hat demnach in St. Maximin zwei Schrankenanlagen gegeben. Von der jüngeren sind keine Skulpturen erhalten; sie werden sich aber an die Frühstufe angelehnt haben, da der Wölbungsradius ihrer Bogenstücke mit den Reliefplatten übereinstimmt. Die Säulen — und damit die Höhe der Reliefs — wurden verändert, weil Figuren in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allgemein groß und schmal gestaltet wurden.

Es ist nicht nachweisbar, wo die Skulpturen innerhalb der Abteikirche St. Maximin angebracht waren. Die verschieden gestalteten bzw. unbearbeiteten Rückseiten der Reliefplatten lassen lediglich darauf schließen, daß die Anlage rückseitig angelehnt war. Sie bestand aus dreizehn²⁵ oder vierzehn²⁶ Figuren, so daß die Länge 7,44 m oder 8,00 m betrug²⁷; Platten und Rahmung besaßen zusammen eine Höhe von ca. 0,84 m²⁸. Es muß sich um Chorschranken- oder Lettnerfiguren gehandelt haben.

²⁵ Wahrscheinlich war Christus zwischen den 12 Aposteln dargestellt, von denen Petrus und Paulus ikonographisch kenntlich gemacht wurden. Dieses frühchristliche Schema ist auch in der mittelalterlichen Kunst angewandt worden, wie die Elfenbeintafeln eines Tragaltares aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erkennen lassen (Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen II, Nr. 121—127, S. 41, „Gruppe der Melker Tragaltäre“).

²⁶ Christus zwischen Maria und den 12 Aposteln (wie beim Westlettner des Domes, vergl. unten S. 74 f.).

²⁷ Wir setzen das Maß der Ecksäule auch für die Zwischensäulen ein.

²⁸ Bogenstücke der Anlage sind nicht erhalten; wir übernehmen das Maß von den zeitlich später anzusetzenden Fragmenten. Da deren Wölbungsradius mit dem der Frühstufe übereinstimmt, können auch eventuelle Abweichungen in der Höhe nur gering gewesen sein.

V. Datierung

Baunachrichten sind nicht erhalten, wir müssen die Skulpturen also stilistisch einordnen.

Die bisherige Forschung hat richtig festgestellt, daß es sich um früh-romanische Flachreliefs handelt. Die aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Trier erhaltenen Skulpturen sind durchweg Hochreliefs von großer plastischer Tiefe. Selbst das nach 1142 entstandene Neutorrelief (Taf. 7) ist — als Flachrelief — mehrschichtig gearbeitet. Die Figuren haben normale Proportionen und die Bewegungen des Körpers sind organisch. Sie werden von den stofflich empfundenen Gewandfalten unterstrichen.

Die Schrankenskulpturen aus St. Maximin sind stark unersetzt. Sie stehen starr und frontal, mit unorganisch abgewinkelten Händen und herabhängenden Füßen. Das Gewand gliedert die Reliefschicht ornamental, ohne auf den Körper Bezug zu nehmen.

Diese Gegenüberstellung läßt bereits erkennen, daß die Skulpturen — von der lokalen Entwicklung aus gesehen — in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts und mit zeitlichem Abstand vom Neutorrelief entstanden sein müssen. In Trier sind keine weiteren und in Deutschland nur wenige ungefähr gleichzeitige Werke erhalten:

Um 1129 ist der Taufstein von Freckenhorst entstanden²⁹. Püttmann hat darauf hingewiesen, daß „das Relief nicht plastisch vom Kern und von der Grundfläche her nach außen entwickelt ist, sondern von der ‚Außenhaut‘ des Taufsteines . . . in den Kern eingetieft wurde. So wird der Reliefraum auf zwei Arten gebildet: Einmal durch eine illusionistische Höhenstaffelung, . . . andererseits wird . . . der Raum um die Figuren herum bis zum Reliefgrund eingetieft. Allerdings bleiben die Skulpturen ganz flach nach vorne an die Außenhaut des Taufsteines gedrängt, so daß sie wie ausgestochen und dann nachträglich eingraviert wirken³⁰.“

Diese Reliefsauffassung stimmt mit der Trierer überein. Hier wurden die Figuren vor der Ausarbeitung in Konturen und Details vorgezeichnet. Die Plastizität ist erreicht durch das Trennen von Reliefschicht und Reliefgrund: Der Grund ist nischenförmig eingetieft und die Figur mit steiler Kante abgesetzt. Die Seitenflächen waren auf der Vorlagezeichnung nicht darstellbar: Die Gewandfalten greifen daher nicht auf sie über, sondern verlaufen unabhängig von der Tiefe der Skulpturen. Die Faltenzüge erscheinen als aufgelegte Stege; sie sind stehengebliebene Linien der Zeichnung.

²⁹ Datierung nach H. Beenken, Roman. Skulpt., S. 80—85, Abb. 40—42, durch eine Weiheinschrift aus dem Jahre 1129. Vergl. auch A. Henze, Der Taufstein in Freckenhorst, Das Münster, 3, 1950, S. 20 ff.

³⁰ H. Püttmann, Das Tympanonrelief von St. Cäcilien zu Köln, Dissertation Mainz 1950, Manuskript, S. 148 f.

Beim Freckenhorster Taufstein führen die Gewandfalten um die Figur herum und verleihen den Skulpturen eine reale plastische Tiefe. Überschneidungen — wie die Schrittstellung Christi in der Himmelfahrtszene und des Erzengels bei der Verkündigung — vertiefen optisch den Reliefraum. Das Gewand ist bewegt an Stelle der in Trier vorkommenden leblos-schematisierten Form. Einzelne Partien lösen sich vom Körper, wehen ab, überschneiden sich, bauschen sich auf. Die in Trier zeichnerisch-flach dargestellten Omegafalten an den Säumen der Tuniken sind auch am Taufstein bei fast allen Figuren nachweisbar, doch sind sie vereinzelt bereits mit Luft gefüllt, sind stofflich empfunden.

Die Köpfe in ihrer ovalen Gesamtform, die flachen Gesichter mit den weichen Übergängen und den großen, nicht ausgearbeiteten Augen sind durchaus verwandt, wie ein Vergleich der Trierer Christusfigur mit dem Weltenrichter des Taufsteines erkennen läßt. Beide weisen zudem die als ornamentale Schleifen und zu hoch angesetzten Ohren auf, sowie fein ziseliertes, bis auf die Schultern herabfallendes Haar. Während diese Kriterien jedoch in Trier bei allen Figuren nachweisbar sind, haben sie in Freckenhorst nur Ausnahmeharakter: Fast immer sind dort die Ohren in der natürlichen Höhe und in ihrer organischen Struktur gegeben; die Haartracht wechselt von Strähnen über zu Locken und gewelltem Haar, dabei in jeder Art noch verschiedene Möglichkeiten aufweisend.

Durch diesen Vergleich wird deutlich, daß der Taufstein von Freckenhorst den Skulpturen aus St. Maximin in Trier in der Gesamtauffassung ähnlich, aber in den Details fortschrittlicher gearbeitet ist. Um jedoch den zeitlichen Abstand genauer festlegen zu können, konfrontieren wir die Schrankenskulpturen noch mit einer Gruppe zeitlich früher entstandener Werke:

Die Werdener Reliefs mit den Sitzfiguren von Aposteln und weiblichen Heiligen wie die stehenden Figuren zweier Diakone sind in der Regierungszeit des Abtes Adalwig (1065—1080) entstanden³¹. Es handelt sich gleichfalls um Flachreliefs, bei denen jede Figur von einer Arkade gerahmt wird. Die Reliefauffassung ist der Trierer insofern verwandt, als die Skulpturen wie ausgestochen vor den Hintergrund gearbeitet sind. Die Kontur ist geschlossen. Die plastische Tiefe ist trotz des Sitzmotivs gering, so daß — wie bei der Trierer Christusfigur — Knie und Oberkörper fast in einer Ebene liegen. Das gleiche gilt auch für die zum Redegestus vor die Brust gelegten Hände, deren Profilsicht eine plastische Tiefe erfordert. Sie sind zudem unorganisch abgewinkelt. Weich sind alle Übergänge in den flachen Gesichtern, die ornamental gegebenen Ohren sind an den Schläfen angesetzt.

Neben diesen Gemeinsamkeiten ist jedoch ein wesentlicher Unterschied in der Gewandbehandlung festzustellen: Als dünne, metallisch wirkende

³¹ W. Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten in Werden, 1897, S. 102 ff. und H. Beenken, Rom. Skulpt., S. 32 ff.

Schicht überzieht in Werden das Gewand die Figur, nirgends sind Körper und Gewand getrennt. Als gleichstarke, gravierte Linien sind die Falten markiert, die das Gewand treppenförmig schichten und selbst die einzelnen Kleidungsstücke nur flach voneinander absetzen.

Über diese Stilstufe gehen die Trierer Skulpturen hinaus. Das Gewand ist stofflich selbständige gegeben, wie vor allem die vom Gürtel aus sich diagonal über den Unterkörper spannenden Mantelpartien erkennen lassen. Nur vereinzelt finden sich einseitig konturierte Treppenfalten, hauptsächlich handelt es sich um beiderseitig konturierte Stege; an die Stelle der negativen, gravierten Linien sind plastische Faltenwülste getreten, die außerdem bündelweise gehäuft sind und in ihrem komplizierten Verlauf die geometrisch gliedernde Funktion der Werdener Faltenlinien vermissen lassen.

Wir vergleichen die bei den Skulpturengruppen sich ständig wiederholenden Winkelfalten über den Unterschenkeln. Sie wiederholen sich in Werden in regelmäßigen Abständen, während sie in Trier unregelmäßig gehäuft und dazu noch durch schräg verlaufende, leicht geschwungene Faltenwülste unterbrochen werden.

Während in Werden das Gewand den Körper nachzeichnet, ist dieser unter der selbständige, aber leblos-schematisiert dargestellten Bekleidung der Trierer Figuren nur zu ahnen. In Freckenhorst schließlich haben wir ein Miteinander von Körper und Gewand, indem dieses teils die Bewegung des Körpers unterstreicht, teils abweht und Formen bildet, die aus dem Gewandstoff selbst entstanden sind.

Zusammenfassend können wir feststellen, daß die Werdener, Trierer und Freckenhorster Skulpturen zwar durch die gemeinsame frühromantische Reliefauffassung vergleichbar sind, daß sie sich aber in der Wahl der sonstigen stilistischen Ausdrucksmittel voneinander unterscheiden. Die Werdener Reliefs (1065—1080) und der Taufstein von Freckenhorst (um 1129) sind datiert: die auf Grund der kunstgeschichtlichen Entwicklung dazwischen anzusetzenden Trierer Schrankenskulpturen stehen dem jüngeren Werk näher als dem älteren, wir nehmen daher als Entstehungszeit die Jahre von 1100—1120 an.

Das Neutorrelief

Zeichnungen und ältere Photographien

1. Zeichnung von Ramboux aus dem Jahre 1828. (Veröffentlicht bei M. J. Ladner, *Das frühere mittelalterliche Neutor der Stadt Trier*, Picks Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands, 1878, S. 479.)
2. Trier, Landesmuseum, Sign. E 19: Plan des Neutores von Wolff aus dem Jahre 1844.

3. E. Aus'm Weerth: Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1857, Taf. LXII.
4. Mainz, Landesamt für Denkmalpflege, Nr. 6920 (mit dem Vermerk: „vermutlich Zeichnung Dr. Ladners“) nach 1857.
5. Mainz, Landesamt für Denkmalpflege, Nr. 6921, 1861.
6. Stadtbibliothek Trier, Mappe Neutor, Photographien um 1877.
7. Koblenz, Staatsarchiv, Sammlung Eltester: Federzeichnung, „Steinbild über dem Neutore zu Trier“.

I. Geschichte des Neutores

Die Gesta Alberonis des Biographen Balderich³² berichten, daß die Stadt Trier bei einem Angriff des Grafen Heinrich von Namur im Jahre 1140 noch nicht mit Wall und Mauer umgeben war³³. Diese Nachricht wird ergänzt durch ein Gedicht aus dem Jahre 1142, das den noch andauernden Kampf Heinrichs gegen Erzbischof Albero schildert³⁴. Daraus ist zu entnehmen, daß die Trierer Bürger in Eile eine Mauer errichten und daß eine solche bereits unter Erzbischof Bruno (1102—1124) im Süden der Stadt begonnen war. Unter den Mauerstreifen Brunos fällt — seiner Lage nach — auch das Neutor³⁵. Es war „ein Flankentor, dessen Toröffnung 3,20 m Weite besaß“; es wurde von „einem Stichbogen überwölbt und lag zurück in einer breiteren, rundbogig geschlossenen Blende, in . . . die erst später das Relief eingesetzt wurde“³⁶.

³² Gesta Alberonis a Balderico in Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum Tomus VIII, G. H. Pertz, 1848, p. 253; vergl. M. J. Ladner, Jahresberichte, S. 39 und J. Marx, a. a. O. S. 21.

³³ „. . . nec vallo, nec muro adhuc cincti.“ Die gleiche Angabe finden wir bei J. H. Wytttenbach und M. F. J. Müller, Gesta Trevirorum, Bd. I, Animadvers. critic. et additam., S. 48: „. . . neque vallo, neque muro cincti . . . Urbis robur et defensiam pendebat ab Archiepiscopali palatio et pauculis antiquis turribus . . .“ Gleichfalls angelehnt an Balderich ist eine Angabe von Chr. Brower und J. Masen a. a. O. II, p. 38: „. . . nullo, quod Baldricus prodidit, adhuc, vel murorum ambitu, vel vallorum portarumque praesidio firmata . . .“

³⁴ Für die Stadtgeschichte verwertet durch: G. Kentenich, z. Gesch. d. Stadtbef., S. 31, nach Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, VIII, S. 241, Vers 236 ff. zum Jahre 1142: „Interea Treveri curarum pondere pressi Talibus insueti bellis intendere nisi Aggrediuntur opus, — nisi muro namque patebat Urbs, nisi pontificis quam quondam cura Brunonis Fecit ad australem longo munimine plagam — Vallo circumdant vel muro moenia firmant Custodes vigilantes locant vel lapsa restaurant Arma parant, sociosque vocant, hostemque fatigant.“ „Die Glaubwürdigkeit des Gedichtes liegt insofern nahe, als der Verfasser über detaillierte Kenntnisse der Vorgänge um diese Zeit verfügt. Daß er als Augenzeuge schreibt, ist auf den ersten Blick zu erkennen.“ (V. Huyskens, a. a. O. S. 96).

³⁵ F. Kutzbach, Baugeschichte, S. 46. G. Kentenich widerlegte mit der Auswertung des Gedichtes die bis dahin vertretene Ansicht, daß erst Johann I. (1190—1212) eine Stadtmauer errichtet habe; vergl. z. B. J. Marx, Ringmauern, S. 23.

³⁶ F. Kutzbach, Baugeschichte, S. 46 ff.

Arnold II. (1242—1259) veränderte die Befestigung³⁷ und vermutlich auch das Neutor³⁸. Dieses wird uns im Jahre 1571 als ein Tortum beschrieben³⁹. „Er benutzte die rückwärtige Flucht des brunonischen Tores und sprang etwa 6 m vor die Vorderflucht desselben vor, so daß die Vorderwand mit dem Relief in das Innere des Turmes kam; diesem Umstand . . . hat das Relief seine gute Erhaltung zu verdanken⁴⁰.“

Im 17. Jahrhundert (1675) wurden Stadtmauern und Tore zerstört⁴¹. Auch das Neutor mußte 1748 restauriert werden, wie eine ehemals an der Stadtseite angebrachte Inschrifttafel erkennen ließ⁴². Das Aussehen dieses barocken Tores ist uns durch einen Plan von Wolff aus dem Jahre 1841⁴³ und mehrere Photographien⁴⁴ bekannt, die vor dem im Jahre 1877 erfolgten Abbruch⁴⁵ aufgenommen wurden (Taf. 6). Das Relief des Bogenfeldes wurde dem Landesmuseum als Leihgabe der Stadt überwiesen.

II. Stand der Forschung

Im Jahre 1740 wird das Relief erstmalig von Moser erwähnt⁴⁶: „Es steht . . . die Inscription ‚Sancta Treviris‘ auf einem alten trierischen Stadtsiegel, wie auch oberhalb einer deren trierischen Stadtpforten auf einem notablen alten Stein⁴⁷.“ J. N. v. Hontheim⁴⁸ greift zehn Jahre später

³⁷ Chr. Brower und J. Masen, II, p. 144: „Annus 1249“: „. . . quod principatui daret novis aedificiis ornando, oppidis infirmis murorum ambitu sepiendis, in hanc sane curam totus quantus abiit. . . . Quapropter Arnoldus, ut civitatem liberaret ab eiusmodi (die Herren von der Brücke) incursibus, urbis pomoerio contracto, et novis ea parte circumducto muris, castella cum habitatoribus exclusit; turrimque et portam ex diverso constituit. . . .“

³⁸ F. Kutzbach, Baugeschichte, S. 47.

³⁹ Prozeßakten, a. a. O. Bd. XXIII, fol. 48 ff., Bericht des kaiserlichen Kommissars German Endlin: „. . . und ist dieser Turm, so zur Neupforten genannt, stark und hoch, viereckig aufgebaut, hat in der Mitte der Stadtmauern einen Gang gleich einem viereckigen Platz. . . .“

⁴⁰ F. Kutzbach, Baugeschichte, S. 46 ff.

⁴¹ J. H. Wyttensbach und M. F. J. Müller, Gesta Trevirorum, III, p. 137 ff.

⁴² J. Marx, a. a. O. S. 37, gibt den Text der Inschrift an: „Quae quondam nova porta fui post fracte per aevum, Nunc sanctae Treviris porta resurgo nova. Sub gloriose regimine Eminentissimi et Clementissimi Principis Electoris Trevirensis ex comitibus de Schoenborn, Anno Domini MDCCXLVIII.“

⁴³ E. Wolff; der Plan befindet sich im Landesmuseum Trier, Sign. E 19.

⁴⁴ Stadtbibliothek Trier, Mappe Neutor. Auf einer Photographie ist eine Notiz von F. Kutzbach zu erkennen; ebenso zeigt der oben angegebene Plan von E. Wolff eine handschriftliche Verbesserung mit der gleichen Signatur. F. Kutzbach gibt in seiner oben zitierten „Baugeschichte“ weder Literatur noch Quellen an. Es ist aber anzunehmen, daß er sich auf das von uns angeführte Material stützte.

⁴⁵ Vergl. M. J. Ladner, Picks Monatsschrift, S. 479.

⁴⁶ J. J. Moser, Staatsrecht im Kurfürstl. Erzstift Trier, S. 15, § 15.

⁴⁷ Der Text der Inschrift erweist, daß es sich um das Neutor und dessen Relief handelt (vergl. unten S. 24).

⁴⁸ J. N. v. Hontheim, a. a. O. I, p. 190, Anm. a. von p. 189.

den Vergleich mit dem Siegel⁴⁹ auf, indem er die Figuren des Neutorreliefs als Christus, S. Petrus und S. Eucharius bezeichnet⁵⁰. Er schreibt Tor und Tympanon Johannes I. (1190—1212) oder Arnold II. (1242—1259) zu.

In seiner Dissertation von 1783 vergleicht Neller⁵¹ die Komposition und die Inschriften des Neutorreliefs mit den Malereien der Stephanuskapelle⁵² und schließt daraus, daß das Relief unter Johann I. entstanden sei. Nach seinen Angaben waren am Tympanon folgende Inschriften angebracht:

1. „TREVERICAM PLEBEM DOMINVS BENEDICAT ET VRBEM“
2. „SANCTA TREVIRIS“
3. Die beiden Buchstaben „A“ und „O“.

Th. von Haupt gibt die gleichen Texte an, bemerkt jedoch, daß die „Worte aus sechs Zoll langen, kupfernen, starkvergoldeten Buchstaben seit dem Jahre 1794 (cuo fato nescitur) bis auf wenige Spuren verschwunden sind“⁵³. Auch Bärsch⁵⁴ spricht davon, daß ehemals um das Relief eine Inschrift mit „vergoldeten Buchstaben s t a n d“. Und Wyttensbach ergänzt das Gesagte: „Sie sind in neuerer Zeit entwendet worden; nur einen habe ich retten können“⁵⁵. Über den Verbleib dieses Buchstabens ist nichts bekannt⁵⁶.

Im Jahre 1846 tagt der Congrès Archéologique de France in Trier. Er stiftet 100 fr. für die Renovation der Inschriften⁵⁷, deren Texte durch

⁴⁹ Heute in der Stadtbibliothek Trier aufbewahrt.

⁵⁰ Auf dem Stadtsiegel sind die Figuren inschriftlich bezeichnet. v. Hontheim: „Sicut autem tota huius portae novae structura Joannis I. vel Arnoldi II. est, ita est effigies ei superposita, Christum servatorem in medio, S. Petrum a dextera, S. Eucharium Trevirensis ecclesiae fundatorem sinistra parte exhibens; huius enim aedificii (quod e marmorum, ab aliarum splendidiorum molium ruinis retractorum reliquiis fabricatum cernimus) tota congeries faxorumque colligatio demonstrat, imaginem mox memoratam positis iam et caemento colligatis lapidibus superincisam, portamque, cuius hi lapides navita pars sunt, eadem cum moenibus ipsis fabrica structam fuisse: scilicet omnia a Joanne I vel Arnaldo II Archiepiscopis, ut ante diximus.“

⁵¹ G. Chr. Neller, a. a. O. S. 8.

⁵² Die Stephanuskapelle lag östlich der Liebfrauenkirche. Sie wurde am Anfang des 19. Jahrhunderts abgerissen, ist aber heute in ihren Fundamenten wieder ausgegraben. (Grabungsbericht: Th. Kempf, Neue Funde im Trierer Dombering, Das Münster, 3, 1950, S. 52). Sie wurde unter Johann I. ausgemalt. (G. Chr. Neller und Th. Kempf). „Hoc imaginum et inscriptionum genus eiusdem moduli est, quo illud novae portae, quae dicuntur, versus St. Matthiam epigraphen gerentis: SANCTA TREVIRIS, ubi Christus medius dextram Sto. Petro sinistram Sto. Euchario imponit appositis litteris graecis A et O inscriptione arcuali: TREVERICAM PLEBEM DOMINVS BENEDICAT ET VRBEM, ita non dubitem hanc portam tunc novam Joanni I. Archiepiscopus adscribere.“

⁵³ Th. v. Haupt, a. a. O. S. 20. Er hält die Figuren für „Eucharius, Valerius und Maternus“. Das A und O läßt erkennen, daß diese Deutung nicht möglich ist.

⁵⁴ G. Bärsch a. a. O., 1841, S. 159.

⁵⁵ J. H. Wyttensbach, a. a. O., 1844, S. 58.

⁵⁶ Vergl. F. X. Kraus, a. a. O. S. 199.

⁵⁷ Congrès, a. a. O., 1846, S. 33: „... d'allouer 100 fr. pour la restitution, de l'inscription de la Neuthor.“

Reichensperger vermittelten wurden. Dieser gab außer „Trevericam plebem dominus benedicat et urbem“ und „Sancta Treviris“ noch Namen der Seitenfiguren an: „S. Petrus“ und „S. Eucharius“⁵⁸.

Während in der Folge noch Ladner (1852)⁵⁹ sagt: „... wann werden wir die Inschriften wieder erglänzen sehen“, spricht Schneemann⁶⁰ 1857 bereits von den „... vor kurzem wiederhergestellten Legenden“. Er glaubt, daß alle Inschriften bei der Restauration von 1718 (!)⁶¹ vom Stadtsiegel auf das Relief übertragen wurden⁶².

Die Texte der erneuerten Inschriften führt Aus'm Weerth an und gibt sie auch auf einer Zeichnung wieder⁶³. Danach sind die von Reichensperger fälschlich angegebenen Namensbeischriften der Seitenfiguren gleichfalls angebracht worden.

Die literarischen Angaben über die Inschriften besitzen für uns den Wert von Quellen, nachdem das Neutor abgebrochen ist und auch die erneuerten Inschriften verloren sind.

Ladner⁶⁴ datiert das Relief „spätestens in die Zeit Poppes“ (1016—1047), da die zu Buchstaben umgeformten Schlüssel des Petrus auf den Trierer Münzen von Poppo bis Albero vorkommen⁶⁵. Kraus⁶⁶ übernimmt das Ergebnis mit dem Bemerken, daß damit auch das Kostüm des Bischofs zusammenzustimmen scheint.

Nachdem Kentenich bewiesen hat, daß die Stadt Trier bereits im Jahre 1142 mit einer Mauer umgeben wird⁶⁷, datiert Kutzbach⁶⁸ das Relief „um 1147“. Auch die Inschriften glaubt er in dieser Zeit entstanden. Sie „gingen später auf das Stadtsiegel über“.

Lightenberg⁶⁹ setzt das Neutorrelief — ohne den Aufsatz von Kutzbach zu kennen — wieder in das Ende des 12. Jahrhunderts und ordnet es einer von ihm zusammengestellten Maasschule zu⁷⁰.

⁵⁸ „Jusqu à l'année 1794 on lisait en caractères de métal... aux cotés S. Petrus, S. Eucharius.“

⁵⁹ M. J. Ladner, Jahresberichte, S. 13.

⁶⁰ G. Schneemann, a. a. O. S. 18 ff.

⁶¹ Das Datum ist falsch gelesen, es muß 1748 lauten, vergl. oben S. 23 Anm. 42.

⁶² Begründung: „Sie waren in eingelassenen oder eingenieteten Metalletern ausgeführt.“ Für diese Technik gibt es in der romanischen Monumentalskulptur keine Parallelen.

⁶³ E. Aus'm Weerth, a. a. O. S. 101, Taf. 62.

⁶⁴ 2. Arbeit über Neutor, Picks Monatsschrift, 1878, S. 479 ff. Der 1. Aufsatz schloß sich an Hontheim und Neller an.

⁶⁵ M. J. Ladner nimmt an, daß Darstellungen auf Münzen immer später sind als ihre architektonischen Parallelen.

⁶⁶ F. X. Kraus, a. a. O. S. 199 ff.

⁶⁷ Vergl. oben S. 22.

⁶⁸ F. Kutzbach, a. a. O. S. 46 ff.

⁶⁹ R. Lightenberg, a. a. O. S. 4 ff.

⁷⁰ R. Lightenberg, a. a. O. S. 78 ff.

Kentenich⁷¹ und Beenken⁷² bezeichnen die rechte Seitenfigur als „Erzbischof Albero“, ohne diese Ansicht zu begründen. Letzterer spricht zudem von dem „Stiftungsrelief der Stadtbefestigung, was die von Kutzbach ausgesprochene Datierung bestätigt“. Da die Werke der Maasschule aus der zweiten Jahrhunderthälfte stammen, ist „der Ursprung seines Stiles . . . noch nicht nachgewiesen. . . . Man vergleiche etwa für die flache Breite der Profilfiguren Reliefs an der Fassade von Poitiers“ (Beenken).

Panofsky⁷³ nimmt an, daß der Neutorstil in Burgund beheimatet sei, über Verdun nach Trier gelangte und sich von dort zur Maas weiterleitete. Er wird von Irsch widerlegt, der nachweist, daß „das Neutorrelief mit der Verduner Kunst nichts Verwandtes hat“⁷⁴.

Beitz glaubt das Relief um 1170 in der Maasschule entstanden⁷⁵, während Baum⁷⁶ auf Kutzbach zurückgreift und eine stilistische Verwandtschaft mit der „monumentalen Gestaltungskraft Aquitanien“ vermutet⁷⁷.

Das Neutorrelief ist also — im Anschluß an Kutzbach und die von ihm verwertete Baunachricht — in der neueren Literatur fast allgemein um 1147 datiert. Dagegen ist die Frage nach der Herkunft des Stiles noch nicht geklärt: Lightenbergs Zuweisung zur Maasschule ist von Beenken widerlegt, und Panofskys Vergleich mit Verduner Skulpturen läßt sich — wie Irsch nachgewiesen hat — nicht halten. Nicht ausreichend begründet sind schließlich die beiden Deutungen der rechten Seitenfigur als „Eucharius“ oder „Albero“; die neuere Literatur neigt der letzteren Annahme zu.

III. Befund

Maße:

Die Höhe des Reliefs beträgt 2,10 m, der Bogenrand ist ursprünglich. Dagegen ist mit dem Breitenmaß von 2,50 m nichts gesagt; wir haben hier die beim Abbruch fortgefallenen Zwickel zu ergänzen. Sie waren nicht

⁷¹ G. Kentenich, *Stadtgesch.*, S. 147, 161, 404, 808. G. Kentenich unterläßt Angaben über die Herkunft von Ergebnissen, wie wir oben feststellten (vergl. oben S. 13).

⁷² H. Beenken, *Roman. Skulpt.*, S. 201—211; H. Beenken stützt sich auf F. Kutzbach (a. a. O. S. 46 ff.) und L. Thormählen, „Der Ostchor des Trierer Domes“. Diss. Freiburg 1914. (Teil B und C im Manuscript verbrannten.)

⁷³ E. Panofsky, a. a. O. S. 113; Übernahme bei E. Fels, a. a. O. S. 416, Anm. 1, der sogar eine Meistergleichheit für die Verduner Chorpfeiler-Figuren und das Neutorrelief annimmt.

⁷⁴ N. Irsch, *St. Matthias*, S. 205. Er führt als Beweis die „porte du lion“ in Verdun an. Irsch ordnet das Relief nach Lightenberg der Maasschule zu, übernimmt aber das Datum 1147 von Kutzbach und läßt damit den Einwand Beenkens unberücksichtigt, daß alle übrigen Werke der Maasschule später entstanden sind.

⁷⁵ E. Beitz, a. a. O. S. 21, 25, 26.

⁷⁶ J. Baum a. a. O. S. 230.

⁷⁷ Bunjes (a. a. O. S. 123) und Braun (Trachten, S. 236) schließen sich an die ältere Literatur an. Sie datieren das Relief in die Zeit von 1190—1212; Braun hält zudem wieder die Bischofsfigur für „Eucharius“.

figural geschmückt. Eine Aufnahme des Tores vor dem Abbruch (Taf. 6) läßt erkennen, daß das Bogenfeld dem Zirkelschlag folgte, aber nicht ganz zum Halbkreis ausgezogen war. Die zeichnerische Rekonstruktion ergibt 4,47 m absolute Breite. Auf die Figuren entfallen — unabhängig von der heutigen Abgrenzung — 2,15 m, so daß für jeden der Zwickel ein Maß von 1,16 m übrig bleibt (Abb. 1).

Material:

Lightenberg hat das Material genau untersuchen lassen⁷⁸. Es ergab sich, daß der gelblich-grau getönte Kalkstein aus der Gegend von Verdun stammt. Er ist weich, aber stark sandhaltig und stellenweise grobkörnig. Das im späten 12. Jahrhundert in Trier verwandte Material ist ungleich feiner⁷⁹.

Steinbearbeitung:

Die Schraffur der Seitenflächen ist auf die Vorderseite der nicht skulptierten Blöcke übertragen, ausgenommen die Blöcke Nr. 13 und 16. Dagegen ist der Raum zwischen den Figuren geglättet. Eine radiale Grobschraffur — auch unterschieden von den Seitenflächen — zeigt der Reliefgrund hinter dem Haupt Christi.

Die Figuren selbst weisen eine feine und sorgfältige Meißelarbeit auf (Abb. 2).

Beschädigungen und Ergänzungen:

Die Blöcke Nr. 13 und 16 unterscheiden sich in Tiefenmaß und Steinbearbeitung von den übrigen Füllblöcken. Zudem täuschen sie durch Umlaufen der Standfläche den heutigen Abschluß als normal vor. Da auch das Profil mit den figurierten Teilen nicht übereinstimmt, ist erwiesen, daß sie später ergänzt sind.

Nicht zu entscheiden ist die Frage für Block Nr. 9. Maße und Steinbearbeitung stimmen mit Nr. 6 überein, doch bleiben die 14 Dübellöcher bei dem jetzigen Standort des Blockes unerklärt⁸⁰.

Die Hände und die Nasen der Figuren sind bestoßen. Beschädigt sind weiter: die rechte Wange, der linke Unterarm und das rechte Knie Christi, sowie das Kinn und die linke Schulter des Bischofs (Taf. 7). Die linke obere Ecke von Block Nr. 8 ist ergänzt.

Das ganze Relief ist leicht verwittert, da das Material sehr empfindlich ist.

⁷⁸ R. Lightenberg, a. a. O. Zusätze und Berichtigungen, S. 2—3: „Das Material wurde von den Herren Professoren Steinmann und Wichmann untersucht.“

⁷⁹ Vergl. unten S. 45. J. N. v. Hontheim, a. a. O. I, p. 190, vermutet, daß es sich um römisches Abbruchmaterial handelt. Dafür spricht, daß der Künstler das Relief ohne Rücksicht auf gefährliche Abbruchkanten vor den Reliefgrund gearbeitet hat.

⁸⁰ Möglicherweise handelt es sich um einen Teil des Türsturzes, der die Inschrift „Sancta Treviris“ trug.

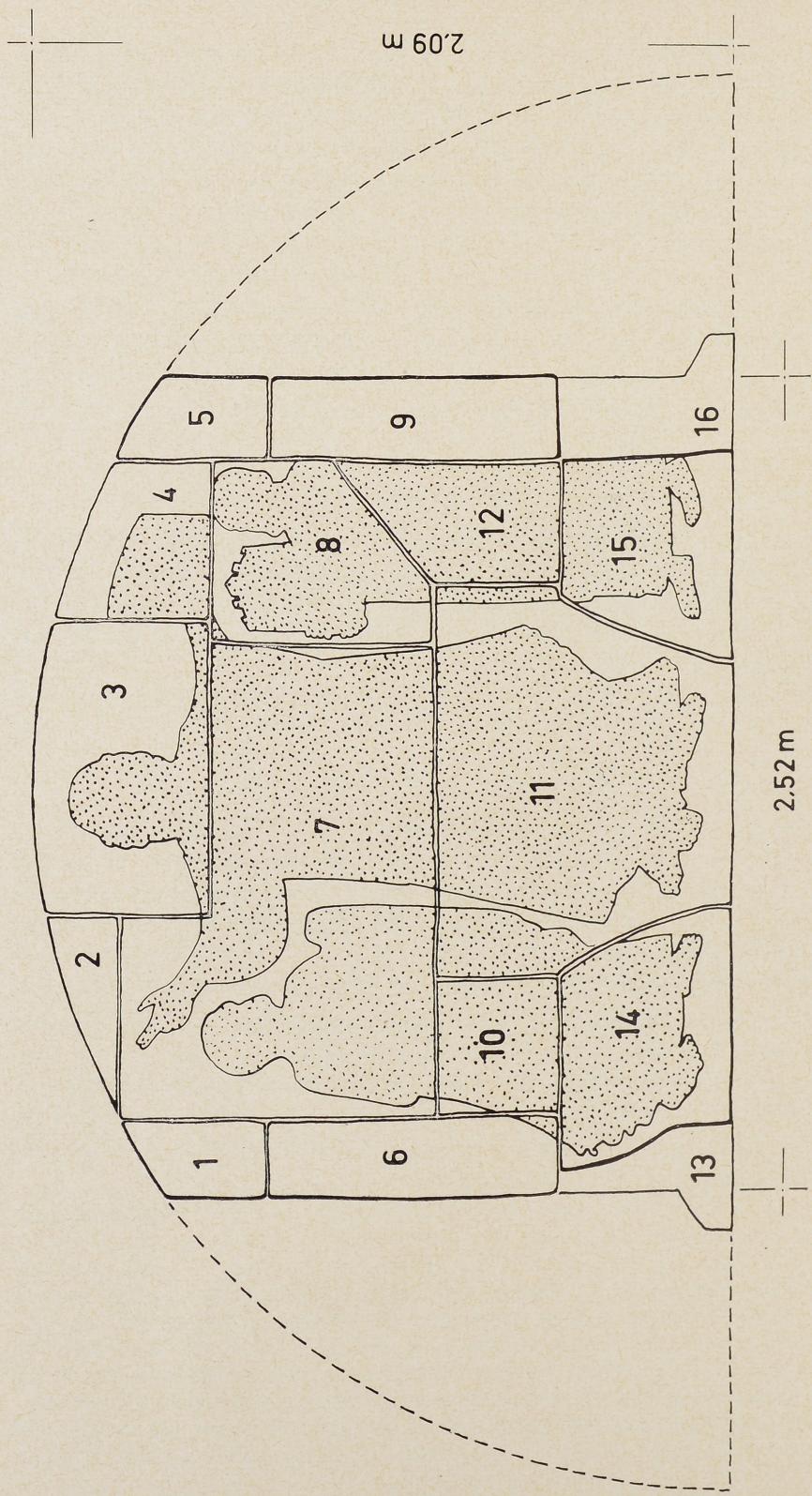


Abb. 1. Das Neutorrelief. Ergänzung der Zwischen zur ursprünglichen Form und Aufteilung der Blöcke

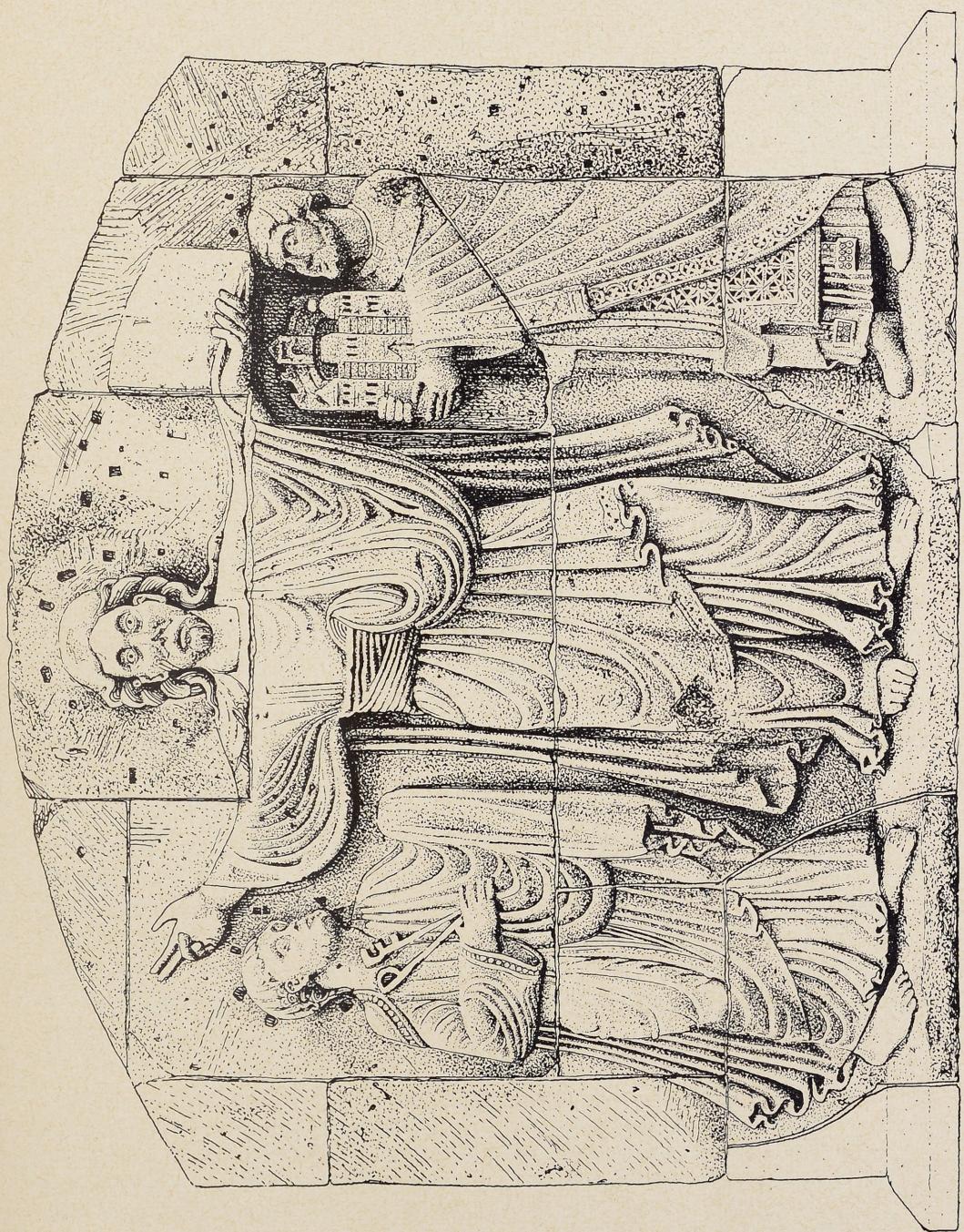


Abb. 2. Das Neutorrelief. Zeichnung nach der 1958 erfolgten Aufstellung im Landesmuseum. Die Fugen wurden nach Entfernung des neuzeitlichen Mörtels wieder in ursprünglicher Weise dicht geschlossen. Leihgabe der Stadt Trier

IV. Spätere Veränderungen

Inschriften:

Wir stellen die Ansichten von Schneemann und Kutzbach gegeneinander: Schneemann behauptet, bei der barocken Restauration des Neutores seien die Legenden des Stadtsiegels auf das Relief übertragen worden⁸¹. Kutzbach dagegen hält das Relief für den ursprünglichen Träger der Inschriften. Sein Hinweis auf die „religiöse Feierlichkeit der Texte“ und den Besuch des Papstes Eugen III. im Jahre 1147⁸² kann den Einwand Schneemanns nicht entkräften: Es gibt im 12. oder auch im 13. Jahrhundert keine Parallelen für vorgesetzte Metallinschriften an Steinmonumenten⁸³.

Die barocken Inschriften wurden zwischen 1852 und 1857 erneuert. Dabei wurden die Namensbeischriften der Seitenfiguren hinzugefügt⁸⁴ und Metallbänder anstelle der literarisch überlieferten Einzelbuchstaben verwendet (Abb. 3).

Nimben:

Die Dübellöcher hinter den Köpfen der Figuren dienten zur Anbringung von Nimben. Diese fehlen bereits 1828⁸⁵; Aus'm Weerth (1857) spricht davon, daß alle drei Figuren ehemals m e t a l l e n e N i m b e n t r u g e n⁸⁶. Es ist die gleiche Lage wie bei den Inschriften, denn auch für Metallnimben an romanischen Steinreliefs sind keine Parallelen nachweisbar. Aber das Problem spitzt sich weiter zu: Auch für das Fehlen des Christus-Nimbus gibt es im 12. Jahrhundert keine Beispiele, während Apostel und Heilige vereinzelt ohne Nimbus erscheinen⁸⁷.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß der Reliefgrund hinter dem Kopf Christi flach eingetieft und mit einem Werkzeug bearbeitet ist, das am Relief sonst nicht vorkommt. Beide Kennzeichen fehlen bei den Seitenfiguren, also waren diese ursprünglich — wie in Maastricht — ohne Nimben dargestellt. Später sollten die Nimben hinzugefügt werden. Technisch war dies nur möglich, indem man Metallscheiben durch Dübel am Reliefgrund befestigte. Es ist anzunehmen, daß — wie bei den Inschriften — vergoldetes Kupfer verwendet wurde. Mit Rücksicht auf eine Gleichwertigkeit wurde dabei auch der Nimbus Christi abgeschlagen und in Metall erneuert.

⁸¹ Vergl. oben S. 25 f.

⁸² F. Kutzbach, a. a. O. S. 46 ff. und oben S. 25.

⁸³ Holzpfölcke und Eisenhaken in den Dübellöchern verdeutlichen die Technik.

⁸⁴ Vergl. oben S. 25.

⁸⁵ Ramboux (Zeichnung von 1828, abgebildet bei M. J. Ladner, Picks Monatsschrift, S. 479) zeichnet sie zwar ein, gibt aber gleichzeitig hinter dem Haupt Christi die Dübellöcher wieder (Textabb. 3).

⁸⁶ E. Aus'm Weerth, a. a. O. S. 101.

⁸⁷ Das Tympanon von St. Servatius in Maastricht (Abb. bei Beenken, Roman. Skulpt., S. 205) zeigt Petrus und St. Servatius zu Seiten Christi ohne Nimbus.



Abb. 3. Das Neutorrelief. Zeichnung von J. A. Ramboux, 1828.

Abb. 3. Das Neutorrelief. Zeichnung von J. A. Ramboux, 1828

Betrachten wir daraufhin die Reliefkomposition. Während diese am Haupt Christi nach einem Nimbus verlangt, ist bei beiden Seitenfiguren kein Platz vorgesehen: Bei Petrus würde ein Nimbus das Gesamtbild stören; bei der Bischofsfigur wäre es nicht möglich, ihn kreisrund anzubringen⁸⁸.

Metallinschriften und -nimben müssen also als barocke Zutat angesehen werden.

V. Das Programm

Zwei Figuren des Neutorreliefs sind klar zu bestimmen: Christus durch Segensgestus und Evangelium, Petrus durch seine Schlüssel. Ihm gegenüber steht ein Bischof mit einem Stiftermodell. Diese Figur ist teilweise

⁸⁸ E. Beitz, a. a. O. S. 25, hält den Nimbus für eckig. Auch das ist nicht möglich, da das Evangelium Christi und der Kopf des Bischofs sich fast berühren. Auch ein eckiger Nimbus müßte also aus zwei Teilen bestanden haben.

als St. Eucharius und teilweise als Erzbischof Albero gedeutet. Keine der beiden Annahmen wurde ausreichend begründet⁸⁹.

Unabhängig davon können wir zunächst die Frage nach dem ikonographischen Vorwurf stellen: Haltung und Gebärde Christi, Schlüssel und verhüllte Hand des Petrus lassen auf eine traditio legis als Vorlage schließen. An die Stelle des Paulus setzte der Künstler — wohl auf Wunsch seiner Auftraggeber — eine Stifterfigur. Das gleiche Thema findet sich auf einem Elfenbein Ottos II.⁹⁰

Wer aber ist dieser Stifter? Neller⁹¹ hat bereits 1783 festgestellt, daß die Malereien der Stephanuskapelle dem Relief ähnlich waren. Dort kamen Petrus und Albero als Paar vor⁹². Auch das Stiftermodell spricht dafür, daß es sich um den letzteren handelt: Das Neutorrelief bildet von den uns bekannten großplastischen Werken als erstes einen Stifter mit Modell ab. Aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist dagegen eine Reihe von Beispielen vorhanden⁹³. Übereinstimmend gilt für sie, daß Stifter⁹⁴ dargestellt sind und daß die Modelle in ihren Grundformen den Bauwerken entsprechen.

Das Neutorrelief zeigt eine Befestigungsanlage: Die Ringmauer ist deutlich zu erkennen. Sie ist mit Zinnen versehen und durch vier Tore unterbrochen, die durch Türme mit Schießscharten geschützt sind; jeder Turm ist anders ausgebildet.

Die zurückliegenden Teile der Ringmauer sind hochgezogen, um eine Perspektive zu schaffen. Dadurch wird ein Blick ins Innere der Stadt möglich, aber kein Detail deutet darauf hin, daß sie selbst dargestellt

⁸⁹ J. N. v. Hontheim deutete 1750 den Bischof als Eucharius. Ihm schlossen sich an: G. Chr. Neller (1783), G. Bärsch (1841), J. H. Wyttensbach (1844), Reichensperger (1846), M. J. Ladner (1852 und 1878), F. Kugler (1854), G. Schneemann (1857), E. Aus'm Weerth (1857), E. Förster (1860), W. Lotz (1862), H. Otte (1868), J. Marx (1876), F. X. Kraus (1899), W. Schmitz (1901), F. Kutzbach (1906/07), O. v. Schleinitz (1909), R. Lightenberg (1914), E. Lüthgen (1923), H. Bunjes (1936) und J. Braun (1943). Die Annahme, daß es sich um Albero handelt, erscheint 1915 bei G. Kentenich und wird übernommen von: H. Beenken (1924), E. Panofsky (1924), E. Beitz (1927), N. Irsch (1927), J. Baum (1930), S. v. Steinberg (1931), F. Witte (1932), H. Püttmann (1950). Im Dehio (1949) sind irrtümlicherweise beide Deutungen wiedergegeben.

⁹⁰ A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, II, S. 19, Nr. 16; Mailänder oder Reichenauer Schule, 962—973, heute in Seitenstetten, Stiftsammlung. — Otto II. wird von einem Engel und einem Heiligen Christus zugeführt. Auf der anderen Seite steht St. Petrus mit den Schlüsseln. Hinter ihm sind die Köpfe zweier weiterer Apostel sichtbar.

⁹¹ G. Chr. Neller, a. a. O. S. 8; vergl. auch oben S. 24.

⁹² G. Chr. Neller, a. a. O. S. 7: „In eodem chori camerato stant versus navim a latere Evangelii magnitudine circiter 2 1/2 pedum I) Adelbero II) S. Stephanus III) St. Petrus hic et Adelbero jungunt manus et S. Stephanus junctas sua, dextra firmat“ Die Figuren waren durch Inschriften gekennzeichnet.

⁹³ Siehe Anhang zum Neutorrelief, I. S. 49.

⁹⁴ L. H. Heydenreich, a. a. O. S. 933 ff., sagt, daß auch den Patronen „Modelle der ihnen geweihten Kirchen als Attribute beigegeben werden“. Das stimmt nur für den Fall, wo Stifter und Patron dieselbe Person sind. (Beispiel: S. Godehard in Hildesheim, siehe Anhang zum Neutorrelief I).

werden sollte, wie beim Stadtsiegel, auf dem Trierer Bürger hinzugefügt wurden. Das hätte den Modellwert der Stadtbefestigung beeinträchtigt, die aber galt es darzustellen.

Die mittelalterliche Ringmauer wurde von Albero erbaut. Wenn wir also aus den Parallelbeispielen des 12. Jahrhunderts schließen dürfen, daß ein Stifter das Modell trägt, so kann nur Erzbischof Albero dargestellt sein. Das Programm zeigt somit Petrus als den Patron der Stadt⁹⁵ und Albero als den gegenwärtigen Herrscher bittend zu Seiten des segnenden Christus⁹⁶.

VI. Beschreibung

Die Figuren stehen auf einem Sockel, der zum Reliefgrund leicht ansteigt. Christus steht frontal, Petrus und Albero wenden sich ihm in Halbprofil zu. Sie sind kleiner als Christus, dessen erhobene Arme — die Rechte segnet, die Linke hält das Evangelium — über ihre Köpfe hinwegreichen (Taf. 7 u. Abb. 2).

Die Skulpturen sind breit und flächig. Sie setzen sich steil vom Reliefgrund ab; ausgenommen sind die abwehrenden Mäntel von Christus und Petrus, die nur flach vor den Hintergrund gearbeitet sind.

Die Binnenfalten der Gewänder sind meist gratartig und treppenförmig geschichtet. Nur vereinzelt bilden sich Wulste oder Stege mit runder oder flächiger Vorderseite.

Christus und Petrus sind in Tunika und Mantel gekleidet. Albero ist in bischöflicher Tracht dargestellt; alle Einzelheiten sind zu erkennen: Albe, Stola, Dalmatica und Casel, dazu über dem linken Arm das Manipel.

Christus:

Das Haar Christi ist in der Mitte gescheitelt und fällt in ziselierten und gedrehten Strähnen auf beide Schultern. Bis zu den Schläfen liegt es glatt an dem länglichen Kopf an; dann löst es sich und bildet einen lockeren Haarkranz. Die Augen sind mandelförmig; die Pupillen wurden mit dem Meiβel als kreisrunde Löcher markiert. Die Augenbrauen sind stark gewölbt. Über dem schmallippigen, leicht geöffneten Mund ist nur ein

⁹⁵ Die Annahme, daß sich die Darstellung Petri auf den Besuch des Papstes Eugen III. im Jahre 1147 bezieht (E. Panofsky, a. a. O. S. 113 als Zitat aus L. Thor-mühlens Manuskript, vergl. oben S. 26 Anm. 72), kann nicht als wahrscheinlich gelten. Petrus-Darstellungen sind im 12. Jahrhundert häufig. Keinesfalls darf daraus eine Datierung geschlossen werden.

⁹⁶ Nach Fertigstellung dieser Dissertation ist folgender Aufsatz erschienen: H. Horstmann, Das Trierer Stadtsiegel und die Anfänge der Trierer Selbstverwaltung, Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz, 1952, S. 79 ff. Hier wird auf S. 87. ff. die Deutung als „Eucharius“ wieder aufgegriffen. Wir können uns dem nicht anschließen, da die gegensätzlichen Argumente unberücksichtigt geblieben sind.

schwacher Schnurrbart zu erkennen. Wangen und Kinn rahmt ein Kastenbart, der sich mit harter Kante vom Gesicht abhebt.

Die linke Hand hält — neben dem Evangelium — einen Teil des Mantels. Dieser erscheint zudem auf der rechten Schulter als Segment und hängt locker hinter dem Körper herab. Vom linken Arm aus schwingt der Mantel in einem Bogen zu dem breiten Gürtel, in den er von oben eingesteckt ist. Dabei bilden sich einige stark plastische Hängefalten. Unterhalb des Gürtels liegt der Mantel eng am Körper an. Er überzieht den rechten Oberschenkel in radialen Treppenfalten und ist über dem linken wellenförmig geschichtet. Der untere Saum ist durch vierblättrige Blüten ornamentiert. Dagegen zeigt der an der rechten Schulter sichtbare Saum ein Perlband, das von zwei Stegen gerahmt wird.

Die Tunika ist am Hals rechteckig ausgeschnitten. Der rechte Ärmel ist reich gegliedert: In der Nähe des Gürtels schiebt sich der Stoff zusammen. Von hier gehen die zum Handgelenk geschwungenen Falten aus, schneiden sich, hören plötzlich auf oder werden von Gegenfalten aufgenommen. Das gleiche wiederholt sich über den Unterschenkeln, wo die Tunika den Kontrapost unterstreicht: Sie schwingt über dem Standbein in zwei Kurven, die die Mitte des Beines und damit das Stehen betonen; das Spielbein dagegen wird von diagonal nach außen verlaufenden Faltenbündeln überzogen. Zwischen den Beinen und an den Seiten staut sich der Stoff und bauscht sich zu Stegen auf, die am Saum einen omega-förmigen Querschnitt zeigen.

Petrus:

Der Kopf des Apostelfürsten ist zu Christus emporgehoben. Die linke, vom Mantel verhüllte Hand weist zur Mitte, die rechte hält diagonal vor der Brust zwei Schlüssel, die als Buchstaben P E ausgebildet sind. Petrus ist schreitend dargestellt: Die Ferse des zurückstehenden Fußes ist angehoben und der Mantel weht hinter dem Körper ab.

Das Haar Petri ist kalottenförmig: Die einzelnen Strähnen gehen vom Scheitel radial aus und sind an ihren Enden gelockt. Sonst zeigt der Kopf die gleichen Merkmale wie das Haupt Christi: Große Augen mit eingearbeiteten Pupillen, einen leicht geöffneten Mund und einen hart vom Gesicht abgesetzten, kastenförmigen Bart.

Der Mantel erscheint auf der rechten Schulter als Segment, zieht sich auf der linken Körperseite in einem Bogen zur verhüllten Hand und fällt über dieser senkrecht herab. Der Saum bildet dabei eine geöffnete Kaskade. Wie bei Christus sind am rechten Oberschenkel treppenförmige Radialfalten und am linken wellenförmige Schichten zu erkennen. Ebenso zeigt die Tunika zwischen den Füßen zwei Omegafalten. Am rechten Ärmel und an der rechten Schulter ist wieder das Perlband als Ornament angewandt.

Albero:

Der Erzbischof ist zur Mitte gewandt, aber stehend dargestellt. In den beiden vorgestreckten Armen hält er das Modell der Stadtbefestigung. Der Kopf ist leicht emporgehoben. Er stimmt in allen Einzelheiten mit dem Kopf Petri überein.

Die Albe ist nur als schmaler Streifen sichtbar und weist Parallelfalten auf. Darüber sind die ornamentierten Bänder der Stola zu erkennen. Reich geschmückt durch achtblättrige Blüten ist die faltenlos dargestellte Dalmatica. Die Casel bildet zwischen den Unterarmen eine tief herunterhängende Schleife. Sie zieht sich zudem vom linken Handgelenk aus diagonal über den Körper. Der obere Teil des Saumes wird vom Manipel verdeckt. Dieser Saum ist — wie die Dalmatica — reich ornamentiert.

Während Christus und Petrus mit nackten Füßen dargestellt sind, trägt Albero Schuhe mit Bändern. Die streng senkrecht verlaufende Rückenlinie des Bischofs ist original.

VII. Die Herkunft des Stiles

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die Schlüssel des Petrus vom Neutorrelief zu Buchstaben umgeformt sind. Für dieses Motiv findet sich in der Großplastik kein Vergleichsbeispiel. Um so häufiger ist es in den verschiedenen Zweigen der Kleinkunst angewandt, d. h. in der Elfenbeinschnitzerei, Buchmalerei, Goldschmiedekunst und in der Münzglyptik⁹⁸. Zudem gibt das Neutorrelief als erstes großplastisches Werk ein Stiftermodell wieder, während uns aus der mittelalterlichen Kleinkunst zeitlich frühere Beispiele bekannt sind⁹⁹. Es liegt also nahe, daß der Künstler des Neutorreliefs ein Vorbild aus der Kleinkunst benutzt hat.

Goldschmidt hat zwei Elfenbeinwerke nach Trier lokalisieren können, da sie in die Holzdeckel eines zweibändigen Evangeliiars aus St. Maria ad martyres in Trier passen¹⁰⁰.

⁹⁸ Siehe unten S. 41 f.; Anhang zum Neutorrelief, II.

⁹⁹ Vergl. oben S. 32 Anm. 89; dem Stifter gegenüber steht ein Petrus mit Schlüssel-Buchstaben. Der Deckel des „liber aureus“ von Prüm (Hs. 1709 der Stadtbibliothek Trier) zeigt auf der Vorderseite „Pippinus Rex“ mit einem Modell der Abteikirche Prüm. Der Deckel ist in den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts entstanden (vergl. Anhang zum Neutorrelief, II. S. 43 f.).

¹⁰⁰ A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, II, Nr. 73, S. 34 und III, Nr. 59, S. 22; das erste befindet sich heute im Nationalmuseum München, Kat. V, Nr. 161, das letzte in Manchester, Rylands Library. Diese Platte befand sich nachweislich von 1857 bis 1884 in Trier. Sie gehörte zur Sammlung des Grafen Kesselstatt. Das zweibändige Evangeliar aus St. Marien ist der „Codex 23“ der Stadtbibliothek. A. Goldschmidt beruft sich auf M. Keuffer, a. a. O. Bd. I, S. 25, gibt aber irrtümlich 12. Jh. statt 9. Jh. bei M. Keuffer an. Möglich ist, daß die Holzdeckel später sind als der Codex und A. Goldschmidt diese meinte.

Die erste Platte befindet sich in München. Dargestellt ist in zwei Zonen eine traditio legis. Der thronende Christus ist der gleichen Darstellung auf dem Deckel des „liber aureus“ von Prüm¹⁰¹ nächst verwandt (Taf. 20). In beiden Fällen haben wir einen jugendlich-bartlosen Heiland. Das Haar fügt sich dem Kopf fest an und fällt bis auf beide Schultern herab. Das Gewand besteht aus Tunika und Mantel. Letzterer endet auf halber Höhe der Unterschenkel. Der Saum wirft dabei über den Beinen je eine omegaförmige Falte auf und reicht zwischen ihnen tiefer herab. Die Tunika bildet über den Unterschenkeln Hängefalten, die die Mitte der Beine betonen. Der Thron Christi ist reich gegliedert und mit einem Kissen belegt. Ihm ist ein Suppedaneum vorgesetzt.

Die Gravurarbeit vom „liber aureus“ ist ein Werk des Trierer Kreises aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts. Sie ist in den Details härter ausgeführt als das Elfenbeinwerk, was auf den Unterschied im Material zurückzuführen ist. Das Gewand der Könige ist für einen Vergleich nur bedingt heranzuziehen, da es sich um eine Wiedergabe der fränkischen Tracht¹⁰² handelt.

Das Münchener Elfenbein paßt in einen Trierer Buchdeckel und ist einem weiteren Trierer Buchdeckel verwandt, ist also wohl eine Trierer Arbeit¹⁰³. Goldschmidt datiert das Werk in den Anfang des 11. Jahrhunderts. Es ist vor dem Deckel des „liber aureus“ entstanden. Beide aber sind zeitlich vor dem Neutorrelief anzusetzen, dessen Künstler gleiche Motive verwendet:

Die Gebärde Christi auf dem Neutorrelief stimmt mit der des thronenden Heilands auf dem Münchener Elfenbein überein. Beide Arme sind erhoben; die rechte Hand segnet; die linke hält das geöffnete Evangelium. Das Gewand besteht aus Tunika und Mantel. Der Mantel hängt hinter und vor dem linken Arm herab, schwingt in einem Bogen zum Gürtel und wird von oben in diesen eingesteckt. Am rechten Arm wird die Tunika mit einem weit geöffneten Ärmel sichtbar, der gleichfalls in einem Bogen bis zum Gürtel durchhängt. Auch beim Christus des „liber aureus“ wird die linke Brusthälfte vom Mantel und die rechte von der Tunika bedeckt, wobei diese — wie beim Christus des Neutorreliefs — über der Brustmitte zwei Hängefalten zeigt und der Mantel auf der rechten Schulter als Segment sichtbar wird. Bei allen drei Christusfiguren bilden sich über der Mitte der Unterschenkel die schon beschriebenen Winkelfalten.

Die Wellensäume von Mantel und Tunika bei Christus und Petrus vom Neutorrelief finden sich bei Petrus und Paulus in der unteren Zone des Elfenbeines und — in verhärteter Form — bei den Königen vom „liber aureus“. König Lothars linke Hand wird vom Mantel verhüllt, der in einer geöffneten Kaskade herabfällt. Das gleiche Motiv findet sich beim

¹⁰¹ Vergl. Anhang zum Neutorrelief, III, S. 43 f.

¹⁰² M. Thausing und K. Foltz, a. a. O. S. 99.

¹⁰³ A. Goldschmidt, II, S. 34.

Petrus des Neutorreliefs. Ebenfalls kommen dort bei allen drei Figuren ornamentierte Säume vor, die sich als breite Bordüren an den Tuniken der Könige wiederfinden. Relief und Buchdeckel lassen dabei ein gleiches Motiv erkennen: die vierblättrige Blüte. Die Casel Alberos ist in treppenförmig geschichtete, radial vom Ärmel ausgehende Falten gelegt. Ähnlich ist der vor der Brust geschlossene Mantel Karls des Großen drapiert.

Am Neutorrelief sind die wesentlichen Kriterien der Trierer Kleinkunstwerke festzustellen. Auch das zweite, von Goldschmidt als Trierer Arbeit genannte Elfenbein aus St. Maria ad martyres läßt sich in diesen Rahmen einordnen. Es befindet sich heute in Manchester¹⁰⁴. Auf der Schriftrolle in der Hand Christi sind die Buchstaben STA.TRE(veris) zu erkennen. Diese Inschrift dürfte nicht ursprünglich sein¹⁰⁵, da sie dem Programm — es handelt sich um eine traditio legis — nicht entspricht. Sie bestätigt aber, daß das Elfenbein längere Zeit in Trier aufbewahrt worden sein muß.

Das Elfenbein von Manchester ist in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts¹⁰⁶ und damit später als das Neutorrelief entstanden¹⁰⁷. Es setzt die aufgezeigte Tradition der Trierer Kleinkunstwerke fort. So wird verständlich, daß sich auch hier einige dem Neutorrelief verwandte Züge finden, was bereits Ladner festgestellt hat¹⁰⁸. Die beiden Seitenfiguren schmiegen sich mit verhüllten Händen unter die Arme Christi. Dessen Mantel fällt vor der linken Brusthälfte herab und wird an der rechten Schulter als Segment sichtbar. Die Tuniken aller drei Figuren werfen an ihren Säumen Omegafalten auf.

Die von uns für die Trierer Kleinkunst aufgezeigten Kriterien kommen zum Teil bereits in der Ada-Schule vor¹⁰⁹. Das gilt vor allem für die Wellensäume und die Omegafalten der Gewänder¹¹⁰. Ein Engel des Lorscher Buchdeckels aus dem 9. Jahrhundert läßt dies sehr deutlich erkennen¹¹¹: Zwischen und neben den Unterschenkeln staut sich die Tunika, bildet Stege mit omegaförmigem Querschnitt oder überschneidet sich in

¹⁰⁴ Vergl. oben S. 35 Anm. 100; es ist möglich, daß das Elfenbeinwerk sich bis 1884 ständig in Trier befunden hat.

¹⁰⁵ Vergl. A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen III, S. 22.

¹⁰⁶ A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen III, S. 22.

¹⁰⁷ Vergl. unten S. 39 f.

¹⁰⁸ M. J. Ladner, Jahresberichte, S. 37 ff.

¹⁰⁹ Verbindungen zwischen der Ada-Schule und der Trierer Schule sind nachweisbar (A. Boeckler, Bildvorlagen der Reichenau, Zeitschrift für Kunstgeschichte 12, 1949, S. 7 ff.).

¹¹⁰ W. Weisbach, a. a. O. S. 17: „Daß wir dieses Faltengebilde in karolingischer Zeit mit Vorliebe in den Miniaturen der Ada-Schule angewandt sehen, hängt vielleicht damit zusammen, daß sie weitgehend von östlichen Mustern abhängig sind.“

¹¹¹ H. Schnitzler, Die Komposition der Lorscher Elfenbeintafeln, in: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge I, 1950, S. 26 und Abb. 2, linker Engel, Detail. Vergl. auch A. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen I, S. 13 Elfenbeinbuchdeckel im Vatikan, Museo Christiano.

abwehenden Partien. Der Saum des Mantels läuft diagonal vom rechten Unter- zum linken Oberschenkel, ist zweifach in Wellenform geschichtet und bildet rechts oben eine Omegafalte. Dieser Saum findet sich in der gleichen Form bei der Christusfigur des Neutorreliefs und — einfach geschichtet — bei Petrus und Paulus des Münchener Elfenbeines. Außerdem sind die Omegafalten der Tunika am Neutorrelief ähnlich angeordnet.

Wir fassen zusammen: Die Buchstabschlüssel des Petrus und das Stiftermodell Alberos ließen darauf schließen, daß der Künstler des Neutorreliefs ein Vorbild der Kleinkunst benutzt hat. Wir fanden verwandte Formen in der Trierer Elfenbeinschnitzerei und auf dem gravierten Buchdeckel des „liber aureus“ von Prüm. Diese weisen ihrerseits auf die Ada-Schule zurück, in der wir auch eine Parallele zum Neutor aufzeigen konnten.

Das Neutorrelief ist also aus der Tradition der Trierer Kleinkunst zu verstehen. Es ist nicht nachweisbar, ob der Künstler ein gleichzeitiges Werk der Kleinkunst wiedergegeben hat oder ob er eine früher entstandene Arbeit dem Zeitstil anpaßte. Auch die erste Annahme ist möglich, da uns aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ein Trierer Elfenbein erhalten ist, das ein starkes Festhalten an den traditionellen Formen erkennen läßt.

VIII. Datierung

Ladner hat darauf hingewiesen, daß die zu Buchstaben umgeformten Schlüssel des Petrus vom Neutorrelief auf den Trierer Münzen von Poppo (1016—1047) bis Albero (1131—1152) vorkommen¹¹². Dieser Vergleich läßt sich weiter einengen, da nur ein Denar Alberos einen Petrus zeigt, der als Schlüssel — wie am Neutorrelief — die Buchstaben P E in der Hand hält¹¹³.

Nach dem Gedicht der Monumenta Germaniae Historica¹¹⁴ sind die Arbeiten an den Ringmauern der Stadt Trier im Jahre 1142 schon weit fortgeschritten. Sie werden in Eile ausgeführt und müssen wenig später vollendet worden sein. Zu dieser Zeit — und im Auftrag Alberos — muß auch das Relief entstanden sein¹¹⁵. Zu diesem Ergebnis kommen wir auch, wenn wir das Relief in die kunstgeschichtliche Entwicklung einordnen:

Die Schrankenskulpturen von St. Maximin sind vor dem Neutorrelief entstanden und um 1100—1120 zu datieren¹¹⁶. Beide Werke sind Flachreliefs; trotzdem ist das Gesamtbild verschieden:

¹¹² M. J. Ladner, Jahresberichte, S. 33 ff. und oben S. 25.

¹¹³ Siehe Anhang zum Neutorrelief, II, S. 42.

¹¹⁴ Vergl. oben S. 22 Anm. 34.

¹¹⁵ F. Kutzbach, a. a. O. S. 46 ff., datiert das Relief 1147. Er glaubt den Portal-schmuck durch den im gleichen Jahre erfolgten Besuch des Papstes veranlaßt, der seinen Einzug durch das Neutor hielt.

¹¹⁶ Vergl. oben S. 19 ff.

Der Meister der Schranken aus St. Maximin tieft neben den Skulpturen den Reliefgrund ein und trägt dann auf der Vorderfläche Gebärden und Gewand in einer Ebene auf. Die Gewandfalten greifen nicht auf die Körperseiten über, die Skulpturen sind also nicht räumlich empfunden. Beim Neutorrelief wird durch die abwehrenden Mantelpartien Christi und Petri zunächst eine nur flach vor den Reliefgrund tretende Schicht gebildet, die den stärker plastischen Körper locker umgibt. Dieses stufenweise Ansteigen des Reliefs zur vorderen Reliefebene schafft eine räumliche Tiefe. Das wird unterstrichen durch die Gewandfalten, die um die Körperseiten herumführen, bzw. mit ihren von hinten nach vorn führenden Säumen aus dem Reliefraum heraustreten. Diese Säume bilden den Abschluß plastischer Stege, während die Omegafalten an den Tuniken der Apostel aus St. Maximin flach nach oben aufgeklappt, also zeichnerisch dargestellt sind.

Als Gewandfalten finden wir bei beiden Werken treppenförmig geschichtete Grate oder dünne, aufgelegte Wulste. Sie sind bei den Schrankenfiguren nach einem einheitlichen Schema angeordnet, das den natürlichen Fall des Gewandstoffes nicht berücksichtigt; die Vorderfläche wird ornamental gegliedert, der Flächencharakter bleibt erhalten.

Der Meister des Neutorreliefs betont mit den Faltenzügen der Gewänder die Gebärde und Haltung der Figuren: Durch die erhobenen Arme Alberos spannt sich die Casel auf dem Rücken, über der verhüllten Hand Petri bildet sich eine locker herabhängende Kaskade; die Binnenfalten unterstreichen bei Christus den Kontrapost und bei Petrus das Schreiten. Die vordere Reliefebene wird mit illusionistischen Mitteln aufgelockert: Der vor der Schulter herabhängende Mantel Christi bildet einen Bogen, bevor er im Gürtel endet. Dabei hinterschneidet der vom Handgelenk ausgehende Saum die übrigen Partien, erscheint im Innern der Schleife als zurückliegende Schicht und täuscht so räumliche Tiefe vor.

Auch die Köpfe unterscheiden sich grundlegend: Sie treten bei den Skulpturen aus St. Maximin sehr flach vor den Reliefgrund, während sie beim Neutorrelief stark plastisch gebildet sind. Hier liegen die Augen in tiefen Höhlen, sind die Haare stark ausgeprägt und die Ohren detailliert gearbeitet, während bei der Frühstufe alle Übergänge flach und die Ohren als ornamentale Schleifen gegeben sind.

Insgesamt läßt sich feststellen, daß das Neutorrelief nicht nur ein qualitätvolieres Werk ist, es muß auch später entstanden sein. Durch illusionistische Mittel wird die Relieftiefe vergrößert. Damit kündigt sich der nächste Schritt in der Entwicklung der Plastik — das Hochrelief — bereits an.

Um 1160 bis 1170 ist das Tympanonrelief von St. Cäcilien in Köln entstanden. Püttmann hat dieses Werk dem Neutorrelief gegenübergestellt und gezeigt, daß das Kölner Tympanon bedeutend fortschrittlicher gearbeitet ist: Die Skulpturen sind stark plastische Hochreliefs; die Schul-

ttern der Profilfiguren „stehen sinngemäß von innen nach außen vor-springend diagonal in der Reliefraumschicht“¹¹⁷, während sie beim Petrus des Neutorreliefs in eine Fläche gezogen sind. Ebenso stehen die Füße der Trierer Seitenfiguren nebeneinander; in Köln sind sie so „auf den Sockel aufgestellt, daß jeweils der vorgestreckte Fuß mit der Ferse am Reliefgrund anstößt und seine Fußspitze von ihm weg schräg nach vorne zeigt. Der Fuß des zurückgesetzten Beines aber ist völlig vom Reliefgrund gelöst und steht mit seiner Spitze auf der vorderen Kante des Sockels auf.“ (Püttmann)

In Trier ist das Hochrelief erstmalig am Fragment des Tympanons vom Winterrefektorium in St. Maximin (1152—1169) nachweisbar (Taf. 3, b) und durchgängig beibehalten. Mit diesem Werk taucht eine neue Technik auf, indem die Skulpturen nicht nur mit dem Meißel — wie beim Neutorrelief und den Schranken aus St. Maximin —, sondern außerdem mit dem laufenden und stehenden Bohrer ausgearbeitet werden¹¹⁸. Auch dieses Kriterium ist in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Trier durch-gängig nachweisbar.

Das Neutorrelief ist stilistisch eine Generation später anzusetzen als die Maximiner Schranken (1100—1120) und ist vor dem Cäcilientympanon in Köln (1160—1170) und dem Tympanonfragment vom Winterrefektorium in St. Maximin (1152—1169) entstanden. Es fällt damit in die Zeit, in der die Stadtmauern erbaut wurden, also unmittelbar nach 1142.

Anhang zum Neutorrelief

I. Stiftermodelle in der Großplastik des 12. Jahrhunderts

Tympanon der Pfarrkirche von Erwitte (1167)¹¹⁹. Das Tympanon zeigt eine Stifterin; das Modell entspricht dem Bau der Pfarrkirche, da es einen dem Langhaus vorgelegten Turm zeigt, der ebenso wie die Apsis nicht die ganze Breite des Langhauses einnimmt.

Tympanon des Westportals von Millstadt (1170—1180)¹²⁰. Im Tympanon ist Abt Heinrich III. als Stifter dargestellt. Das Modell gibt die wesentlichen Kennzeichen des Baues wieder: Zweitürmige Fassade und eine Apsis, die niedriger ist als das Langhaus.

Taufbecken in Wilderen (1170—1180)¹²¹. „Über Stifter und Kirche ist nichts bekannt“ (v. Steinberg). Das Relief ist schlecht erhalten. Stifter: „Herr von Wilderen“.

¹¹⁷ H. Püttmann, a. a. O. S. 120 ff. Abb. des Cäcilientympanons bei H. Beenken, Roman. Skulpt., S. 171.

¹¹⁸ Vergl. unten S. 45.

¹¹⁹ S. v. Steinberg, a. a. O. S. 97, Abb. 123.

¹²⁰ F. Nowotny, a. a. O. Abb. 43, 44 und 47.

¹²¹ S. v. Steinberg, a. a. O. S. 95, Abb. 116.

Nördliche Chorschanke von St. Michael in Hildesheim (1186—1190)¹²². Dargestellt ist Bischof Bernward, das Modell entspricht der Stirnseite von St. Michael.

Tympanon von St. Godehard in Hildesheim (Ende 12. Jh.)¹²³. St. Godehard ist nicht nur Patron, sondern auch der Gründer der Kirche. Darum trägt er das Modell des Gebäudes.

Tumbengrab des Bonner Probstes Gerhard (Anfang 13. Jh.)¹²⁴. Das Grab ist in einer Zeichnung erhalten. Der Stifter trägt das Modell des Münsters.

Tympanon des Westportals in Moosburg (1200—1212)¹²⁵. Das Modell zeigt die Langseite eines Kirchenbaues mit einem Westturm, also dem Moosburger Kirchbau entsprechend. Dargestellt ist Albert, Bischof von Freising (1158—1184).

II. Das Vorkommen von Schlüsseln, deren Bärte als Buchstaben ausgebildet sind

Elfenbeine:

FR = Elfenbeinplatten des Magdeburger Antependiums (962—973), „Mailänder oder Reichenauer Schule“ (G. II, S. 2)¹²⁶.

PE(?) = Ausläufer der Ada-Schule, 10. Jahrhundert (G. I, S. 22, Abb. 39).

FR = „Gruppe des Melker Tragaltares“, 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts (G. II, S. 141, Abb. 119).

PETS = Vergl. das vorige (G. II, S. 141, Abb. 126).

PETRUS = Leon, S. Isidore (Spanien); 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts (1059); (G. IV, S. 25, Abb. 81c).

RBE = Vergl. das vorige (G. IV, S. 32, Abb. 107).

PETRUS (als Kryptogramm) = Würzburg, 12. Jahrhundert (G. III, S. 32, Abb. 109).

PF = Hildesheim, um 1200 (G. III, S. 29, Abb. 86a).

Unklare Beispiele:

G. I, Abb. 108, Metzer Schule (FF?).

G. IV, Abb. 98d, S. Milan de la cogolla (R?).

G. IV, Abb. 138; G. IV, Abb. 159; G. II, Abb. 128a.

¹²² S. v. Steinberg, a. a. O. S. 100, Abb. 130.

¹²³ S. v. Steinberg, a. a. O. S. 100, Abb. 131.

¹²⁴ S. v. Steinberg, a. a. O. S. 94, Abb. 115.

¹²⁵ S. v. Steinberg, a. a. O. S. 72, Abb. 67.

¹²⁶ Unter G. I — G. IV sind die Bände von A. Goldschmidt, „Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, Berlin 1914, 1918, 1923, 1926“ zitiert.

Buchmalerei:

FR = Gero-Sakramenter, kurz vor 969, Reichenau (A. Goldschmidt, Buchmalerei, II, S. 37, Abb. 17).

RE = Perikopenbuch Heinrich II. (Krönungsbild), um 1012, Reichenau (H. Jantzen: Ottonische Kunst, 1947, S. 173, Abb. 90.)

Goldschmiedearbeiten:

FR = Deckel des Echternacher Evangeliiars in Gotha, ca. 990 (H. Jantzen a. a. O. S. 174, Abb. 145).

PTR = Tragaltar im Musée Cluny, 11. Jahrhundert, Reichenau (M. Creutz, Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrhunderts; Zeitschrift für christliche Kunst, 1908, S. 163 ff., Abb. 1).

TRE = Deckel des Essener Evangeliiars (Stifterin Äbtissin Theophanu), 11. Jahrhundert, Reichenau-Trierer Kreis (M. Creutz a. a. O. S. 235 ff., und H. Jantzen a. a. O. S. 174 Abb. 146).

Trierer Münzen:

J. J. Bohl a. a. O. S. 13: Denar Poppos (1016—1047). Die Reverse zeigt als Legende den Namen S. Petrus. In der Mitte eine linke Hand mit zwei Schlüsseln; die Bärte der Schlüssel greifen aus der Legende die Buchstaben E T und R heraus.

J. J. Bohl, S. 14: Denar Eberhards (1014—1066). Die Reverse zeigt „eine rechte Hand, welche zwei Schlüssel hält, wovon die Bärte die Buchstaben ETR formen“.

J. J. Bohl, S. 19: Denar Udos (1068—1077). Reverse: „Zwei Hände, von denen jede einen Schlüssel hält, wovon die Bärte die Buchstaben ET und R bilden.“

J. J. Bohl, S. 18—19: Denar Egilberts (1078—1101). Reverse: „Eine rechte Hand, welche zwei Schlüssel hält, deren Bärte in der Mitte der Münze die Buchstaben ET und R bilden.“

M. J. Ladner, 13. Nachtrag zu J. J. Bohl a. a. O. S. 75: Denar Brunos (1102—1124). Reverse: „+Petrus... Petrus mit starkem Lockenkopf, in der Rechten zwei Schlüssel, deren Bärte die Buchstaben P und A bilden (PAtronus); mit der Linken segnend.“

J. J. Bohl, S. 22—23: Zwei verschiedene Denare Alberos. Der erste stimmt in der Reverse mit dem Denar Poppos überein. Reverse des zweiten: „St. Peter hält in der Hand zwei Schlüssel, deren Bärte die Buchstaben P und E bilden, die Linke ist zum Segnen aufgehoben.“

Gezeichnet sind von J. J. Bohl nur die Münzen Eberhards und Egilberts.

*III. Zur Datierung des Deckels vom Kartular der Abtei Prüm,
dem sogenannten „liber aureus“¹²⁷*

Das Kartular enthält eine Sammlung „der Urkunden des Klosters nebst einigen historischen Aufzeichnungen. Es besteht aus zwei Teilen, welche zu verschiedenen Zeiten, in der ersten Hälfte des 10. und in den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts entstanden sind“¹²⁸.

Eine auf fol. 108 eingetragene Abtsliste zeigt einheitliche Schriftzüge bis Nizo (1068—1077)¹²⁹. Der folgende Abt ist Wolfrad (1077—1103); seinen Namen hat der Schreiber begonnen, aber nicht vollendet. Ein späterer Nachtrag begann mit Poppo (1103—1119), fügte dann aber den Namen Wolfrad ein, indem er den bereits vorhandenen Teil als erste Silbe verwendete. Da Wolfrad zunächst vergessen wurde, muß der Nachtrag später erfolgt sein¹³⁰.

Die Liste der Mönche von Prüm schließt mit Leuzo, der 1102 in einer Urkunde des gleichen Kodex genannt wird. Die nekrologischen Angaben auf fol. 111—114 reichen von „1039 bis 1104, schließend mit (A)nnus MCV ohne Eintragung“¹³¹.

Dem Kodex eingefügt ist ein vierfach zusammengelegtes Blatt mit einer Stammtafel der karolingischen und deutschen Könige und Kaiser von Pippin bis Heinrich IV. (gestorben 1106)¹³² und mit Medaillons folgender Herrscher: Konrad II. und Gisela, Heinrich III. und Agnes, Heinrich IV. und Berta. Darauf folgt Heinrich V. „ohne Gemahlin, für deren Bild aber die rechte Hälfte des Rundes leer gelassen ist“¹³³. Außerdem ist er als „rex“, seine Vorgänger sind als „imperator“ bezeichnet. Die Medaillons sind also vor seiner Kaiserkrönung (1111) und vor seiner Heirat (1114) gezeichnet.

Alle im Kartular aufgezeichneten Reihen schließen mit dem ersten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts ab. Zu dieser Zeit muß der Kodex vollendet worden sein. „Und aus derselben Zeit stammt nachweislich auch der Einband“¹³⁴.

Thausing und Foltz haben bereits festgestellt, daß die Deckel von Vorder- und Rückseite programmatisch zusammengehören¹³⁵: Von den

¹²⁷ Trier, Stadtbibliothek. M. Keuffer, a. a. O. 8. Heft, Handschriften des historischen Archivs. M. Keuffer und G. Kentenich, 1914, S. 178, Nr. 1709.

¹²⁸ M. Thausing und K. Foltz, a. a. O. S. 95.

¹²⁹ Die Jahreszahlen entnommen aus J. J. Marx, Geschichte des Erzstiftes Trier, Trier 1860, S. 286.

¹³⁰ Der Raum für Nachträge war freigelassen worden. Diese wurden ständig fortgesetzt bei stets wechselnder Schrift, bis kein Platz mehr vorhanden war.

¹³¹ M. Thausing und K. Foltz, a. a. O. S. 95.

¹³² M. Thausing und K. Foltz, a. a. O. S. 97 geben irrtümlich an bis Heinrich III.

¹³³ M. Thausing und K. Foltz, a. a. O. S. 96.

¹³⁴ M. Thausing und K. Foltz, a. a. O. S. 97; Deckel aus Eichenholz, mit vergoldeten Kupferplatten überzogen.

¹³⁵ M. Thausing und K. Foltz, a. a. O. S. 98 ff.

Knien des thronenden Christus auf der Vorderseite „hängt ein Schriftband herab mit den Worten aus Matthäus 25, 34: Venite benedicti patris mei“. Der Text wird auf der Rückseite fortgesetzt: „Percipite reparatum vobis regnum ab initio seculi.“ Zu Seiten Christi und unter ihm zeigt die Vorderseite sechs Herrscherfiguren, die Rückseite — gleichfalls in zwei Zonen — acht Kaiser und Könige.

Dieser Beschreibung ist hinzuzufügen, daß das Programm sich an den Stammbaum im Kartular anlehnt. Dieser besteht gleichfalls aus zwei Teilen. Der linken Seite des Stammbaums sind die Figuren der Vorderseite des Deckels entnommen. Sie sind namentlich gekennzeichnet: Pippinus Rex, Karolus Imperator, Ludowicus Rex, Lothari Rex, Ludowigus Rex, Karolus Rex. Die Figuren der Rückseite sind als „reges“ und „imperatores“ gekennzeichnet, aber nicht namentlich benannt. Es liegt nahe, daß es sich um die acht Kaiser und Könige handelt, die im rechten Teil des Stammbaumes genannt sind: Heinricus Rex primus, Otto Imperator primus, Otto secundus Imperator, Otto Imperator tertius, Heinricus Imperator (II.), Cuonradus Imperator (II.), Heinricus Rex (III.), Heinricus Imperator (IV.). Die Reihe führt also wiederum bis zu Heinrich IV. (gestorben 1106). Zudem findet sich auf dem Blatt, das die Innenseite des Codex verkleidet, ein „Vers von der Hand des letzten Schreibers, der Urkunden in den Kodex eingetragen hat“¹³⁶. Letztlich aber gehören die Medaillons mit den Königsfiguren des Deckels stillistisch zusammen: Die Könige haben gezackte Bärte oder sind jugendlich-bartlos. Die Braue des zurückliegenden Auges — alle Köpfe sind ins Halbprofil gedreht — geht unmittelbar in die Nase über. Die Linie ist in einem Zug um die Nasenspitze herumgeführt. Der Mantel wird an der Schulter von einer Fibel zusammengehalten und bildet radial von hier ausgehende Falten. Auch die Form der Kronen ist auf dem Deckel und bei den Medaillons gleich.

Die Annahme von M. Thausing und K. Foltz ist also berechtigt¹³⁷, der Deckel gehört — wie der Kodex — in den Anfang des 12. Jahrhunderts.

¹³⁶ M. Thausing und K. Foltz, a. a. O. S. 104: „Versus bonus vel malus igitur malus quia non bene scriptus.“ Die Schrift stimmt mit Urkunden im Kodex überein,

¹³⁷ M. Thausing und K. Foltz, a. a. O. S. 97,

Ein Fragment des Tympanons vom Winterrefektorium in St. Maximin

I. Befund

Im Landesmuseum Trier befindet sich das Fragment eines giebel-förmigen Tympanons, das im Jahre 1914 beim Niederlegen der barocken Klostergebäude von St. Maximin gefunden wurde (Taf. 3, b). Es war als Baumaterial vermauert¹³⁸.

Die größte Höhe des erhaltenen Stückes beträgt 58 cm, die Breite 38 cm und die Blocktiefe 16 cm. Die Abbruchstelle an der Schulter des Engels lässt eine Reliefstufe von 11,5 cm erkennen.

Der in Trier allgemein verwandte Savonnière-Kalkstein ist hier — gegenüber dem Neutorrelief¹³⁹ — weich und feinkörnig; die detaillierte Arbeit und die große plastische Tiefe der Figur erforderten ein derartig modellierfähiges Material.

Der Bruch läuft an der linken Körperseite des Engels entlang. Das Kinn und die rechte Hand sind bestoßen. Unterhalb der linken oberen Blockecke ist das Inschriftenband und an der linken unteren Ecke das Profil beschädigt.

Neben einer sorgfältigen Meißelarbeit zeigt die Schauseite Spuren des laufenden und des stehenden Bohrers. Mit dem laufenden Bohrer wurden die Gewandfalten markiert und die Inschriften eingearbeitet; der stehende ist an den Pupillen, dem ornamentierten Gewandsaum und dem welligen Haar nachweisbar.

Die vermauert anzunehmenden Seitenflächen und die sichtbare Unterkante sind schraffiert, während die Rückseite unbearbeitet geblieben ist.

Die Inschrift besteht aus Majuskeln. Die Worte sind weder durch größeren Abstand, noch durch Interpunktionszeichen voneinander getrennt. Die Buchstaben sind 4 cm hoch, der Abstand zwischen ihnen beträgt 1 cm. Einzelne Worte sind abgekürzt (PPES = Perpes), einzelne Buchstaben zusammengezogen (OR = OR) oder ineinander geschachtelt (Q = Qui).

Trotzdem bleibt das Gesamtbild klar.

II. Beschreibung

Dargestellt ist ein Engel in Halbprofil und Halbfigur. Er hält in der rechten Hand ein konisches Gefäß. Der Kopf löst sich fast ganz von dem

¹³⁸ Inventar des Landesmuseums 1914, Nr. 1092. Das Relief wurde veröffentlicht von E. Krüger, Bonner Jbb. 124, 1917 (Beilage): „Besondere Hervorhebung verdient das Bruchstück eines Tympanons mit dem andachtsvollen Brustbild eines Engels. Ringsherum laufen die Reste einer Inschrift.“ Auch N. Irsch, (Kd. Trierer Kirchen, S. 308—309, Abb. 233) und E. Beitz (a. a. O. S. 29, Abb. 41) beschränken sich auf Beschreibungen, die nicht sehr ausführlich sind. An E. Beitz schließt sich H. Püttmann an. Er ordnet das Tympanon der Gruppe der „rheinischen Heiligentympana“ zu und datiert es in die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts (H. Püttmann, a. a. O. S. 69).

¹³⁹ Vergl. oben S. 27.

flach vor den Reliefgrund gearbeiteten Nimbus. Gleichermaßen plastisch ist der tief in den Reliefgrund hineingearbeitete Körper, die rückwärtige, also linke Schulter ist voll ausgearbeitet. Die Räumlichkeit wird durch das übergangslose Vorsetzen der Figur vor die konkave Fläche des Hintergrundes gesteigert. Wie der Künstler die Blocktiefe voll ausnutzt, so geschieht es auch mit der Höhe und Breite: Der Nimbus berührt die obere Kante der Reliefnische, und der detailliert ausgearbeitete Flügel füllt den seitlich entstehenden Zwickel voll aus.

Das Haar des Engels ist in der Mitte gescheitelt, fällt in leicht gewellten Strähnen bis auf die Schultern und wird durch einen Kranz oder Haarreifen gehalten (wegen der Beschädigung nicht deutlich zu erkennen). Die Stirn ist sehr niedrig. In den mandelförmigen Augen sind die Pupillen als große und tiefe Bohrlöcher markiert. Das Gesicht ist vollwangig gerundet. Die Mundpartie wölbt sich leicht vor. Die Lippen sind wenig ausgeprägt und die Mundwinkel herabgezogen.

Das Gewand des Engels schließt am Hals eng an und wird in der Mitte von einer Fibel zusammengehalten. Unterhalb dieser werden die durch Bohrlöcher ornamentierten Säume wieder sichtbar und ziehen sich nach links und rechts schräg abwärts über die Brust. Der rechte Arm ist so weit angewinkelt, daß er mit dem unteren Abschluß des Reliefs parallel läuft. Die Gewandfalten umspannen die beiden Gelenke — Schulter und Ellenbogen — in flachen Wulsten und laufen sämtlich in der Armbeuge zusammen. Die Borte am Handgelenk läßt wiederum das aus Bohrlöchern bestehende Ornament erkennen.

Der Engel wendet sich nach halblinks, bezog sich also auf die verlorene Mittelfigur. Auch der Gestus des linken, abgebrochenen Armes muß diesem Bezug entsprochen haben: Wir haben gesehen, daß die Gewandfalten sich der Bewegung des Körpers anpassen. An der linken Schulter aber setzen die Falten als Stege an, die leicht abwärts und zur Mitte gerichtet sind. Wir haben also hier einen zur Mitte weisenden, abgewinkelten Arm anzunehmen.

Das Relief zeigt an der Unterkante ein Profil aus Kehle, Wulst, Kehle. Dieses biegt in der linken Ecke um und wird senkrecht abwärts geführt. Der horizontal verlaufende Teil ist an der Unterseite glatt bearbeitet, der senkrechte weist eine Bruchfläche auf. Er setzte sich also ursprünglich in vertikaler Richtung fort. Das Fragment kann nur von einer Türeinfassung stammen. Der Eingang war in seinen Maßen nicht bedeutend, da das Profil nur eine Gesamthöhe von 14 cm besitzt.

III. Rekonstruktion

Kraus führt im Jahre 1899 eine Gruppe von Inschriften „an den Gebäudlichkeiten der alten Abtei St. Maximin aus dem 12. Jahrhundert“¹⁴⁰

¹⁴⁰ F. X. Kraus, *Inscriften*, II, S. 372.

an, die von Wiltheim im 17. Jahrhundert abgeschrieben wurden¹⁴¹. Der Text bei Wiltheim lautet:

„In capellae S. Nicolai limine Sequentia leguntur
 Hic defunctorum claudit locus ossa virorum
 Sit Rex Coelorum clemens animabus eorum
 Hi sunt foelices in Christo qui moriuntur.
 In ianua reectorii aestivalis antiquissimis litteris Sequentia.
 Ego Sum A et O.
 Lux ego Sum mundi caelestis ianua vitae
 Qui me diligitis ad gaudia plena venite
 Sit pax intranti pax vera sit egredienti
 In ianua reectorii Hyemalis antiquissimis litteris Sequentia vix
 visuntur.
 Ego Sum resurrectio et vita.
 Memor illarum tu qui transis animarum
 Quarum sunt ossa praesenti condita
 Perpes iustorum stat gloria poena malorum
 Ego Sum lux mundi.“

Wir haben eine dreizeilige, eine vierzeilige und eine fünfzeilige Inschrift. Die zweite beginnt mit einem Evangelientext, die dritte beginnt und endet mit einem solchen¹⁴². Diese Texte sind unter sich formal und inhaltlich verwandt. Das gleiche gilt für die noch verbleibenden drei dreizeiligen Inschriften, die in Versmaß, Wortwahl und Sinn sich einander derart annähern, daß sie von dem gleichen Künstler entworfen sein müssen. Die Übereinstimmungen mögen Kraus veranlaßt haben, Wiltheims Text in drei vierzeilige Inschriften zu gliedern, die jede durch einen Evangelientext ausklingen. Es erscheint auch uns offensichtlich, daß Wiltheims Ortsangaben vor der zweiten und dritten Inschrift je eine Zeile zu hoch gerückt sind. Mit Kraus nehmen wir an, daß Wiltheim ein Schreibfehler unterlaufen ist. Es muß heißen:

In capellae S. Nicolai limine sequentia leguntur:

HIC DEFVNCTORVM CLAVDIT LOCVS VIRORVM
 SIT REX COELORVM CLEMENS ANIMABVS EORVM
 HI SVNT FELICES IN CHRISTO QVI MORIVNTVR
 EGO SVM A ET O.

¹⁴¹ A. Wiltheim, MS. 6828—69, f. 63^r, Bibl. Royale de Belgique, Cat. J. P. Van den Gheyn, Vol. VI, Nr. 4495, p. 720—725. Die „Section des Manuscrits“ der „Bibl. Royale“ besaß die Freundlichkeit, eine Photokopie der betreffenden Seite anfertigen zu lassen und die Standnummern zu überprüfen. Für die Vermittlung bin ich Herrn Prof. H. Grégoire, Bruxelles, zu Dank verpflichtet.

¹⁴² Die Texte sind entnommen: Offenbarung des Johannes 1,8; Johannes 11,25; Johannes 8,12.

In ianua refectorii aestivalis antiquissimis litteris sequentia:

LVX EGO SVM MVNDI CAELESTIS IANVA VITAE
QVI ME DILIGITIS AD GAVDIA PLENA VENITE
SIT PAX INTRANTI PAX VERA SIT EGREDIENTI
EGO SVM RESVRRECTIO ET VITA.

In ianua refectorii hyemalis antiquissimis litteris sequentia
vix visuntur:

MEMOR ILLARVM TV QVI TRANSIS ANIMARVM
QVARVM SVNT OSSA PRAESENTI CONDITA (FOSSA)¹⁴³
PERPES IVSTORVM STAT GLORIA POENA MALORVM
EGO SVM LVX MVNDI!

Der dritte Vierzeiler und die zugehörige Ortsangabe besagen, daß sich im Eingang des Winterrefektoriums von St. Maximin in Trier eine Inschrift befand, die zur Zeit Wiltheims kaum noch zu sehen war und aus sehr alten Buchstaben bestand: Der Text ist folgendermaßen zu übersetzen:

Du, der du vorbeigehest (hindurchgehst), sei eingedenk der Seelen jener, deren Gebeine hier in der Grube beigesetzt sind.

Ständig besteht der Ruhm der Gerechten (und) die Strafe der Schlechten.

Ich bin das Licht der Welt.

Vergleichen wir die Inschrift mit der Buchstabenfolge auf dem Fragment: Die ersten drei Buchstaben des in der linken Ecke ansetzenden, nach oben lesbaren Textes lauten MOR, als Abkürzung von MEMOR. Das Wort ILLARVM ist (bis auf das M) vorhanden, ebenso das TV und das ineinandergeschobene QVI. Von TRANSIS ist auf dem Fragment nur noch das TRA und ein Teil vom Abstrich des folgenden N erhalten. Die horizontal verlaufende Schriftleiste am Tympanonfragment gibt den Anfang des dritten Verses von Wiltheims Inschrift wieder. Sie lautet PPESIVST¹⁴⁴.

Es ist eindeutig, daß die von Wiltheim abgeschriebene Inschrift mit der des Fragmentes identisch ist: Wiltheim fand den Text an einem Portal in St. Maximin. In den barocken Klostergebäuden der gleichen Abtei wurde das Relief gefunden. Der Befund hat zudem gezeigt, daß es sich um ein Tympanon handeln muß. Kraus datiert die von Wiltheim überlieferte Inschrift ins 12. Jahrhundert, in dem auch das Relief entstanden ist.

¹⁴³ „FOSSA“ ist von Kraus ergänzt. Diese Ergänzung des Verses ist zwingend: nicht nur das Versmaß, auch der leoninische Binnenreim erfordern sie. (Urteil von Herrn Prof. Dr. Schieffer.)

¹⁴⁴ Der Abstrich des ersten P weist einen Querbalken als Abkürzungszeichen für die Silbe PER auf.

Durch diesen Quellenfund ist der Eingang zum Winterrefektorium als Herkunftsart des Tympanons festgelegt¹⁴⁵. Außerdem ermöglicht uns der Text der Inschrift eine Rekonstruktion der Maße und des Programms (Abb. 4).

Die letzte Zeile lautet EGO SVM LVX MVNDI. Diese Worte können sich nur auf Christus beziehen. Wenn aber eine Christusfigur vorhanden war, dann ist sie nur als frontale und — analog zum Engel — bis zur Brust sichtbare Mittelfigur denkbar.

Dem vorhandenen Engel muß ein symmetrisch zu ergänzendes Gegenstück entsprochen haben. Der zweite Engel wird gleichfalls ein Gefäß in der einen Hand gehalten haben, während die andere zur Mitte zeigte. Das konische Gefäß mit abgesetztem Deckel kommt auf den Gustorfer Schrankenreliefs als Salbgefäß vor¹⁴⁶.

Es sind also für das Tympanon drei Figuren anzunehmen, ein frontaler Christus und zwei in Halbprofil dargestellte Salbengel¹⁴⁷.

Püttmann hat die Tympana mit Halbfiguren zusammengestellt¹⁴⁸ und innerhalb dieser drei Gruppen unterschieden. Unser Relief gehört der zweiten Gruppe an, in der „Heiligenbüsten zu Seiten eines mittleren Brustbildes Christi auftreten“¹⁴⁹. Dieser Typus ist zahlenmäßig sehr stark vertreten und fast ausnahmslos im deutschen Sprachgebiet nachweisbar¹⁵⁰. Er kommt hier in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und um die Wende zum 13. Jahrhundert vor¹⁵¹.

Die Rekonstruktion der Maße zeigt, daß auf dem Tympanon keine weiteren Figuren vorhanden gewesen sein können: Abkürzungen von Wörtern sind bei Wiltheim nicht angegeben. Das erhaltene Fragment zeigt jedoch, daß wir damit zu rechnen haben. Eine Rekonstruktion der Maße kann also nicht auf einer Addition der Buchstabenanzahl fußen. Nun besteht die Inschrift aus vier Versen. Die ersten beiden umziehen — laut Befund — die Seiten und die zur Mitte giebelförmig ansteigende obere Abschlußfläche. Es ist zu vermuten, daß Vers 1 bis zum Scheitelpunkt reichte,

¹⁴⁵ Wir haben festgestellt, daß es sich um ein Giebelsturztympanon handelt. G. Gretz und O. Koch (St. Gereon zu Köln, Bonn 1939, S. 158 ff. und S. 267 ff.) haben aufgezeigt, daß das Motiv „besonders häufig an rheinischen Bauten auftritt“ (das, S. 158, Beispiele S. 267 f.). So ist „in Trier diese Form an dem spätromischen Bauteil des Domes, der constantinischen Basilika, den Kaiserthermen und den Barbarathermen vorhanden“ (S. 159). Wie in St. Gereon in Köln — dessen Kernbau frühchristlich ist — mittelalterliche Giebeltürme erscheinen (S. 160) und wie diese Portalform „für viele (mittelalterliche) Portale von kölnischen und außerkölnischen Bauten vorbildlich wird“ (S. 267), so wird sie auch in Trier als eine Wiederaufnahme zu verstehen sein.

¹⁴⁶ Vergl. H. Beenken, Roman. Skulpt., S. 165, Abb. 82; in Gustorf sind die Frauen am Grabe dargestellt, es muß sich also dort um Salbgefäß handeln.

¹⁴⁷ Parallelen für dieses Programm sind nicht nachweisbar.

¹⁴⁸ H. Püttmann, a. a. O. S. 63 ff.

¹⁴⁹ H. Püttmann, a. a. O. S. 68.

¹⁵⁰ H. Püttmann, a. a. O. S. 69.

¹⁵¹ H. Püttmann, a. a. O. S. 69 ff.

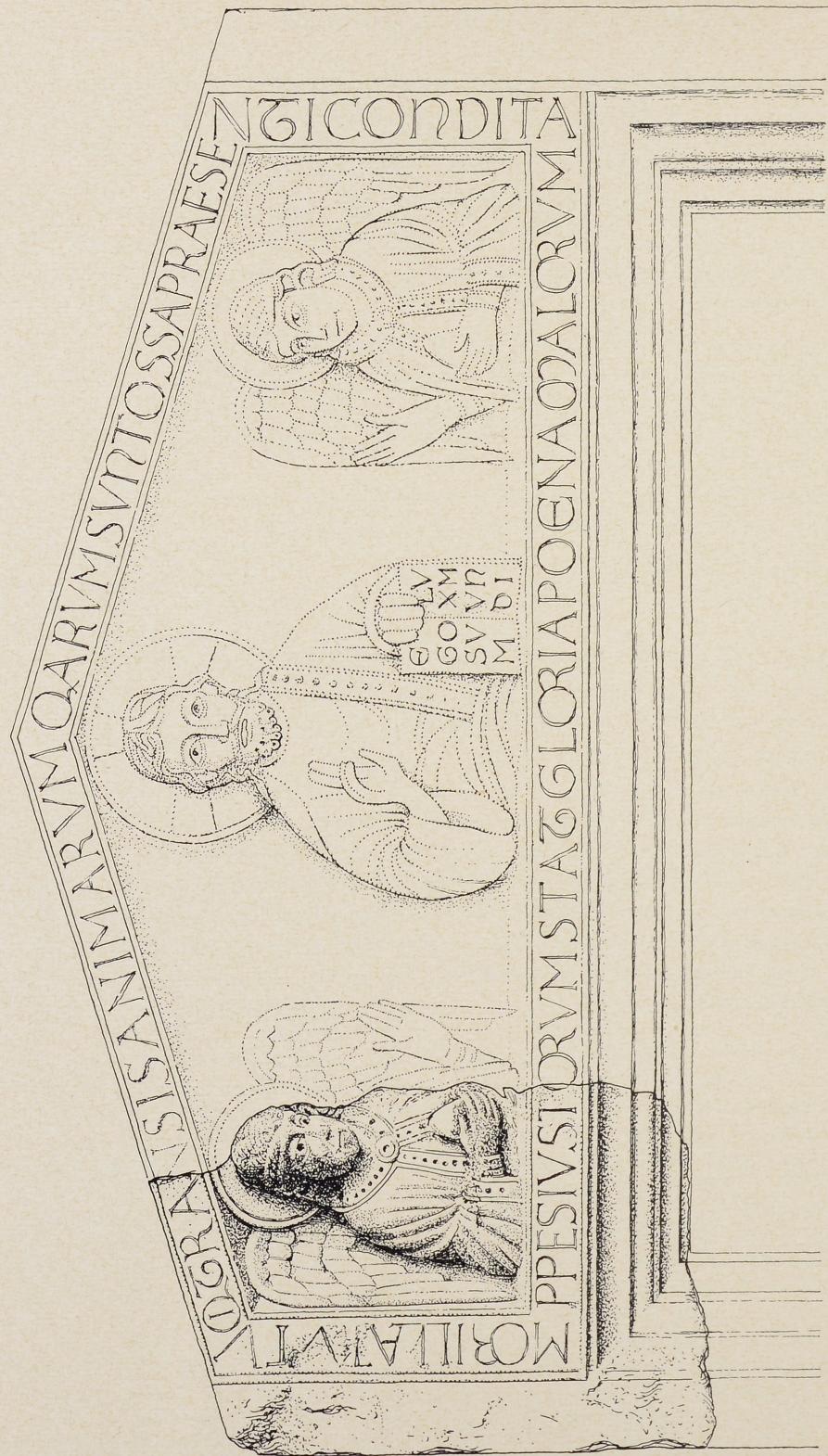


Abb. 4. Rekonstruktion des Tympanons vom Winterrefektorium
in St. Maximin

während Vers 2 den abwärts führenden Part füllte. So verringern wir die Fehlerquelle, denn bis zum Scheitelpunkt fehlen uns nur 12 Buchstaben. Auch hier ist eine Abkürzung nicht ausgeschlossen, aber die Differenz vermag sich nicht auf das Programm auszuwirken: Drei Figuren sind gesichert, fünf sind auch bei Annahme eines ungekürzten Verses — also des größten Maßes — nicht möglich.

Die Länge der giebelförmig ansteigenden Leiste beträgt 21 cm und wird von fünf Buchstaben ausgefüllt (Taf. 3, b). Bis zur Mitte haben wir ca. 50 cm zu ergänzen. Wir erhalten als Gesamtlänge des Tympanons 1,42 m; sie wird durch den flachen Anstiegswinkel um weniges verringert.

Der erhaltene Teil der unteren Querleiste ist zu gering, um damit eine Maßkontrolle durchzuführen. Zudem ist nicht gesichert, ob Vers 4 hier angebracht war. Er kann — wie im 12. Jahrhundert häufig¹⁵² und auch an einem stilistisch nahe verwandten Trierer Werk nachweisbar¹⁵³ — ein von Christus in der Hand gehaltenes Evangelium gekennzeichnet haben. (Taf. 9, a).

Die Reliefbreite beträgt 1,24 m¹⁵⁴; davon entfallen auf die erhaltene Engelsfigur 0,24 m. Der Verlauf der Falten an der linken Schulter läßt erkennen, daß der abgebrochene Arm zur Mitte zeigte. Selbst wenn wir den Arm stark angewinkelt annehmen, wie bei den beiden Heiligen auf dem Tympanon von St. Godehard in Hildesheim¹⁵⁵, so müssen wir einen Raum von mindestens 8 cm hinzurechnen. Beide Nebenfiguren füllen damit eine Breite von 64 cm. Der Rest von 60 cm kann nur noch eine Figur getragen haben: Die Mittelfigur war sicher frontal, beanspruchte also einen größeren Raum. Zudem vergrößert sich die Höhe des Giebelsturzes zur Mitte von 30 cm auf 48 cm; als Stilkriterium haben wir feststellen können, daß der Künstler den Raum voll ausnützt¹⁵⁶. Die Mittelfigur muß — wiederum parallel zum Hildesheimer Tympanon — größer und breiter gewesen sein.

Die Rekonstruktion beruht auf folgenden, teils gegebenen, teils errechneten Maßen:

Gesamtbreite des Giebelsturzes	ca. 1,56 m (max.)
Höhe des Giebelsturzes, seitlich	0,52 m
Höhe des Giebelsturzes, Mitte	ca. 0,76 m (max.)
Reliefbreite	ca. 1,24 m (max.)
Reliefföhe, seitlich	0,30 m
Reliefföhe, Mitte	ca. 0,48 m (max.)

¹⁵² Vergl. H. Püttmann a. a. O. S. 65 und 66.

¹⁵³ Vergl. unten S. 56.

¹⁵⁴ Tympanonbreite = 1,42 m, abzüglich $2 \times 9 = 18$ cm für das Inschriftenband ergibt die Reliefbreite.

¹⁵⁵ Vergl. H. Beenken, Roman. Skulpt., S. 248, Abb. 124; auch dort handelt es sich um Halbfiguren.

¹⁵⁶ Vergl. oben S. 46.

IV. Datierung

Quellen über Neubauten innerhalb der Klosteranlage von St. Maximin im 12. Jahrhundert sind nicht vorhanden. Wir müssen das Fragment stilistisch einordnen.

Der von Püttmann gegebene Überblick über die Entwicklung der rheinischen Tympana hat gezeigt, daß das Relief wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden ist¹⁵⁷. Innerhalb dieses Zeitraumes ist es genauer festzulegen.

Im südlichen Seitenschiff des Trierer Domes befindet sich das Bogengrab des im Jahre 1142 in Trier verstorbenen päpstlichen Legaten Ivo¹⁵⁸. Das Ornament des Bogens besteht aus neun omegaformig gestalteten Ranken, die, wie Irsch¹⁵⁹ nachgewiesen hat, in einer Archivolte der „porte du lion“ des Domes von Verdun vorgebildet sind. Nicht nur das Motiv ist entlehnt, auch die Arbeitsweise ist die gleiche. Es muß sich um den gleichen Meister handeln¹⁶⁰. Irsch datiert das Grabmal 1143—1144¹⁶¹. In die gleiche Zeit gehören das Tympanon der „porte du lion“ und die Skulpturengruppen an den Chorpfeilern des Verduner Domes (Taf. 5, a—b). Es sind Hochreliefs, die — wie die Ornamente des Ivo-Bogens — mit dem laufenden und dem stehenden Bohrer bearbeitet wurden. In Trier ist sowohl das Hochrelief als auch die Bohrtechnik erstmalig nach dem Grabbogen beim Tympanon aus St. Maximin angewandt. Es ist also zu vermuten, daß diese technischen Neuerungen auf den durch den Ivo-Bogen vermittelten Verduner Einfluß zurückzuführen sind. Damit ergibt sich ein terminus post quem von 1143.

Der in Trier verwendete ovale Kopftypus mit den strähnig geflochtenen Haaren, den flach gezogenen Brauen über den mandelförmigen Augen und mit den tief eingebrohrten Pupillen ist in Verdun vorgebildet. Aber die Gewandfalten dieser Skulpturen sind negative Rillen, die kurvig gegeneinander schwingen, sich plötzlich im Stoff verlaufen und unregelmäßige Flächen bestehen lassen. Der Meister aus St. Maximin legt dagegen Wulst an Wulst und zieht die Falten über die ganze sichtbare Fläche durch. Diese Form ist trierisch und kommt bereits an den frühromanischen Chorschrankenskulpturen des gleichen Klosters vor¹⁶² (Taf. 1—2, 3, a u. 4, a).

¹⁵⁷ H. Püttmann, a. a. O. S. 69 ff.

¹⁵⁸ Der Bogen ruht auf Doppelsäulen. Diese setzen auf einen querrechteckigen Block auf, der folgende Inschrift trägt: Romae Legatum Legatus Adalbero Romae, / Presbyter Et Praesul Hoc Condidit Hospito Me / Ivo Mihi Nomen Genuit Britannia Natum / Francia Nutravit, Promovit Roma Vocatum / Tandem Non Parcens Rapuit Mors de Medio Me / Corde Preces Domino Fratres Effundite Pro Me / Sole Duodenas Julii Vergente Kalendas / Roma Secunda Michi Dedit Exequias Venerandas.

¹⁵⁹ N. Irsch, St. Matthias, S. 153—156 u. Kd. Dom, S. 263—265.

¹⁶⁰ N. Irsch, St. Matthias, S. 154.

¹⁶¹ N. Irsch, St. Matthias, S. 155.

¹⁶² Vergl. oben S. 14.

Zudem sind in Trier alle Details vergröbert, und schließlich ist der Tympanontypus mit drei Büstenfiguren eine deutsche Eigenart¹⁶³.

Der Ivo-Bogen war ein reines Werk der Verduner Schule. Diese traf in Trier auf eine bodenständige Tradition. Das Ergebnis — eine Synthese — bestimmt den Charakter des Tympanons aus St. Maximin.

Die Abtei geht im Jahre 1146 — nach voraufgegangenem Streit — endgültig in den Besitz des Erzstiftes über¹⁶⁴. Der derzeitige Erzbischof Albero (1131—1152) ist bis zu seinem Lebensende in Kämpfe verwickelt, so daß der Ausbau der Klostergebäude von St. Maximin kaum als sein Werk bezeichnet werden kann. Wir datieren daher das Tympanon in die Regierungszeit seines Nachfolgers Hillin (1152—1169). Dieser begann um 1160 den Ostchor des Trierer Domes in lothringischem Stil¹⁶⁵, so daß in dieser Zeit auch für die Plastik ein Verduner Einfluß vermutet werden darf.

Ein Fragment des heiligen Maximinus von einem Tympanon aus St. Maximin

I. Befund

Aus den bereits erwähnten Grabungen in St. Maximin¹⁶⁶ stammt das Fragment eines Kalksteinreliefs, das sich heute im Landesmuseum Trier befindet¹⁶⁷ (Taf. 8, a). Dargestellt ist eine Halbfigur in bischöflicher Tracht, erhalten ist der Oberkörper mit erhobenen, flach vor die Brust gelegten Händen. Das T-förmige Pallium ist durch eingebohrte Kreuze ornamentiert, die jeweils von vier Bohrlöchern zwischen den Kreuzbalken umlagert werden. Die Gewandfalten vor der Brust sind flache Bohrrillen, während an den Seiten — neben den Händen — eng nebeneinander liegende Wülste sichtbar sind.

Unter der Figur ist ein Inschriftest mit den Buchstaben (Sanctu)S MAXIM(inus) zu erkennen. Daran schließt sich ein Profil aus Kehle und Wulst an. Der Wulst ist leicht abgesetzt gegen die untere Kante, die glatt bearbeitet ist und infolgedessen sichtbar war.

Die Höhe des Fragmentes beträgt 41 cm, die größte Sockelbreite 27,5 cm. Mit dem Maß von 12,5 cm ist die ursprüngliche Dicke des Blockes erhalten. Die Buchstaben der Inschrift sind 4,5 cm hoch.

Mit diesen Maßen stimmt ein Profilstück im Landesmuseum überein, das den Inschriftest VSADIV aufweist¹⁶⁸. An seiner Oberkante sind Ab-

¹⁶³ H. Püttmann a. a. O. S. 69.

¹⁶⁴ J. N. v. Hontheim, a. a. O. I, p 554.

¹⁶⁵ N. Irsch, Kd. Dom, S. 127.

¹⁶⁶ Vergl. oben S. 45.

¹⁶⁷ Inventar, Landesmuseum 1914, Nr. 1116.

¹⁶⁸ Inventar, Landesmuseum 1916, Nr. 713.

bruchreste figurierter Teile zu erkennen. Da es gleichfalls in St. Maximin gefunden wurde, im Profil und in den Buchstabentypen übereinstimmt, muß es als zugehörig bezeichnet werden.

II. Datierung

Der Aufbau stimmt mit dem Fragment vom Winterrefektorium des gleichen Klosters überein (Taf. 3, b): In beiden Fällen handelt es sich um Halbfiguren, an die sich nach unten eine Inschrift und ein Profil mit glatter Unterkante anschließen. Die Buchstabentypen sind gleich, außerdem werden die Schriftleisten jeweils durch Rillen vom Hintergrund abgesetzt. Hatten wir beim Engel ein Profil aus Kehle, Wulst, Kehle, so ist beim Maximinus durch den Fortfall der unteren Kehle das Motiv lediglich variiert.

Beide Werke zeichnen sich durch die gleiche Technik aus: Zwischen den Fingern des heiligen Maximinus wurde der Stein eingetieft. Die runden Enden und die stets gleichbleibende Stärke dieser Rillen lassen erkennen, daß dabei — wie beim Engel — der laufende Bohrer verwendet wurde. Mit dem gleichen Werkzeug wurden auch die Inschriften und die Kreuze des Palliums eingearbeitet. Mit dem stehenden Bohrer sind die Gewandsäume des Engels ornamentiert. Auch die Kreuze sind von solchen Bohrlöchern gerahmt.

Die Figur des Maximinus ist an den Seiten ausgearbeitet, war also — wie der Engel — stark plastisch. Die an dieser Stelle auftretenden Faltenwülste kommen am Gewand des Engels in gleicher Form vor.

Die beiden Werke sind gleichzeitig in derselben Werkstatt entstanden und könnten von einem Meister angefertigt sein. Das Fragment des hl. Maximinus ist also gleichfalls zwischen 1152 und 1169 zu datieren.

III. Bauzusammenhang

Wir haben festgestellt, daß der Aufbau mit dem Tympanon vom Winterrefektorium übereinstimmt. Es liegt also nahe, auch das Maximinus-Relief als Fragment eines Tympanons anzunehmen. Die frontale Orantenhaltung läßt dabei an eine Mittelfigur denken. Als solche ist sie auch in der Literatur bezeichnet worden¹⁶⁹.

Püttmann hat eine Gruppe halbfiguriger Tympana unter dem Sammelbegriff des „rheinischen Heiligtympanons“ zusammengefaßt¹⁷⁰. Es hat

¹⁶⁹ E. Beitz, a. a. O. S. 29; N. Irsch, Kd. Trierer Kirchen, S. 310; H. Püttmann, a. a. O. S. 66.

¹⁷⁰ H. Püttmann, a. a. O. S. 67 ff. Beispiele: Tympanon aus St. Egmont, heute im Reichsmuseum Amsterdam; Martinustympanon in der Memorienskapelle des Mainzer Domes; Nikolaustympanon im Dom zu Worms; (Abbildungen bei H. Püttmann, Nr. 113 a, d, e); außerdem das hier behandelte Fragment und das bereits genannte Cäcilientympanon in Köln (Abb. Püttmann Nr. 44).

sich nämlich gezeigt, daß nur am Mittel- und Niederrhein und hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts halbfigurige Heilige als Mittelfiguren von Tympanen vorkommen. Das Hauptwerk dieser Gruppe ist das um 1160—1170 entstandene Tympanon von St. Cäcilien in Köln¹⁷¹. Übereinstimmend sind auf den Reliefs die Titelheiligen von Kirchen oder Kapellen dargestellt. Das trifft auch für unseren Fall zu, so daß es sich um den Schmuck der Kirche oder eines Kapelleneinganges gehandelt haben muß. Das Profil an der Unterkante des Reliefs ist nicht so kleinteilig wie am Tympanon zum Winterrefektorium. Der Eingang war also vermutlich größer, wie es für ein Kapellen- oder Kirchenportal zu erwarten ist.

Zwei Reliefplatten: Eine Christus- und eine Apostelfigur

I. Befund

Im Landesmuseum befinden sich zwei Reliefplatten, die bereits von Aus'm Weerth als zusammengehörig erkannt wurden¹⁷² (Taf. 9, a—b). Der Herkunftsor ist nicht bekannt. Im Jahre 1844 wird die Christusfigur¹⁷³ und 1878 werden beide als Geschenk von „Herrn Leutnant Quednow“ bezeichnet¹⁷⁴. Die Maße der Figuren sind:

	Christus	Apostel
Höhe	70 cm	58 cm
Breite	30,5 cm	25 cm
Gesamttiefe	13 cm	13,5 cm
Relieftiefe	8,5—9 cm	9 cm

Die Höhenmaße vermögen nichts Endgültiges auszusagen, da beide Figuren beschädigt bzw. verändert wurden: Über dem Kopf des Apostels ist der Block abgebrochen; dagegen sind an den Füßen ca. 5—6 cm glatt abgearbeitet. Ebenso ist der Block Christi an der Oberkante behauen. Hier fiel der obere Teil des Nimbus weg. Die Beschädigungen sind auf der Zeichnung von Aus'm Weerth bereits vorhanden. Sie sprechen dafür, daß die Reliefs ein zweites Mal verwendet wurden.

Das Material ist ein stark sandhaltiger Kalkstein, der mit Meißel und Bohrer bearbeitet wurde. Der Reliefgrund ist geglättet, Seitenflächen und Rückseiten sind grob schraffiert.

¹⁷¹ H. Püttmann, a. a. O. S. 124.

¹⁷² E. Aus'm Weerth, a. a. O. S. 97, Abb. LXI.

¹⁷³ Schmeltzer und Schneemann, a. a. O. Nr. 2; „Heiligenbild aus dem 9. oder 10. Jahrhundert“.

¹⁷⁴ Inventar der Gesellschaft, a. a. O. Nr. 341 und 342.

II. Beschreibung

Christus (Taf. 9, a):

Christus steht auf einem gewölbten Sockel und ist durch Kreuznimbus, Evangelium und Segensgestus gekennzeichnet. Die Figur ist deutlich von der hochrechteckigen Platte abgesetzt. Das Relief ist stark plastisch, der Kopf lehnt sich rückseitig nurmehr an den Nimbus an.

Der erhaltene Teil des Nimbus ist kreisrund. Das weggefallene Stück ist zeichnerisch leicht zu ergänzen. Der Nimbus ragt nur wenig vor den Reliefgrund, ist aber durch eine tiefe Bohrrille von diesem abgesetzt. Durch Bohrrillen sind auch die Kreuzbalken eingearbeitet.

Der länglich-runde Kopf wird von mittelgescheiteltem Haar gerahmt, das strähnig auf beide Schultern fällt. Es reicht weit in die Stirn und läßt diese sehr niedrig erscheinen. Wie das Haar, so ist auch der wenig plastische Bart durch parallele Rillen ziseliert. Die Pupillen in den mandelförmigen Augen sind stark gebohrt. Die Brauen sind flach gezogen und scharfgratig. Das Herabhängen der Mundwinkel wird durch den schräg abwärts verlaufenden Schnurrbart noch betont.

Das Gewand besteht aus Tunika und Mantel. Der Mantel hängt von der linken Schulter herab und ist mehrschichtig, aber ohne Binnenfalten gegeben; der untere Saum ist S-förmig geschwungen. Zu beiden Seiten des Körpers werden zudem zwei faltenlose Partien des Mantels sichtbar, die bis zur halben Höhe der Unterschenkel herabreichen.

Die Tunika wird über den Hüften von einem breiten Gürtel überschnitten, der aus sechs parallel laufenden Wülsten besteht. Nur dieser Gürtel macht die Horizontale geltend, während die Tunika in stark plastische, vertikal gerichtete und wulstige Falten gegliedert ist. Unter diesen dicht nebeneinander liegenden Wülsten verschwindet der Körper vollkommen. Sie laufen nicht genau parallel, sondern schneiden sich leicht und bilden beim Aufsetzen auf den nackten Füßen die schon häufig festgestellten Stege mit omegaformigem Querschnitt. Am Hals schließt die Tunika mit einem breiten Saum ab, der durch eine Zickzacklinie verzerrt ist.

Der rechte Arm Christi ist rückwärtig in den Reliefgrund verlaufend angenommen, so daß nur ein Teil des Unterarmes und die flach an den Oberkörper gepreßte Hand sichtbar werden. Am Handgelenk ist ein Untergewand zu erkennen, das in mehrere ringförmige Falten gelegt ist.

Der linke Arm wird von dem Evangelium verdeckt; die Finger greifen über den unteren Rand und lehnen das genau senkrecht gehaltene Buch seitlich an den Oberkörper an.

Das Evangelium ist geöffnet; mit dem Bohrer sind die Worte eingearbeitet: EGO S(um) A (et) O. Die beiden Buchseiten sind durch eine mittlere, schwach angedeutete Linie voneinander getrennt. Der Buchstabenverlauf hat dies berücksichtigt: Die Buchstaben E und G stehen

untereinander, das O ist in die Mitte des Buches gerückt und gerät etwas über die Trennlinie hinaus. Das A und Omega sollte den Abschluß beider Seiten bilden. Darum begann der Künstler das SUM oben rechts. Hier ist das Evangelium beschädigt, läßt aber die Ansätze des S noch deutlich erkennen. In der gleichen Zeile muß auch das U gestanden haben, während das M neben dem O der linken Buchseite anzunehmen ist.

Dieser Eintrag auf zwei voneinander geschiedenen Buchseiten hat eine Parallele in der Inschrift „EGO DILIGENTES ME DILIGO“ auf der Vorderseite des Deckels vom „liber aureus“ aus Prüm¹⁷⁵. Dort ist keine Trennlinie angegeben, sondern durch Punkte jeweils die linke von der rechten Buchhälfte geschieden¹⁷⁶.

Apostel (Taf. 9, b):

Die Figur ist durch Nimbus, Akklamationsgestus und Schriftrolle als Apostel gekennzeichnet. Es handelt sich gleichfalls um ein Hochrelief, bei dem der Kopf rückseitig nur angelehnt wurde. Das Relief muß dem gleichen Meister zugeschrieben werden, der die Christusfigur geschaffen hat:

Die in der Gesamtform länglichen Köpfe unterscheiden sich nur durch die ikonographisch bedingte andere Haartracht: Beim Neutorrelief haben wir feststellen können, daß Christus mit langem, welligem Haar und Petrus mit einer kalottenförmigen Frisur ausgestattet wurden¹⁷⁷. Das gleiche wiederholt sich hier; die kalottenförmigen Haare des Apostels biegen sich an ihren Enden zu aufgebohrten Locken um. Die Augen, der Mund, der wenig plastische Bart und die niedrige Stirn stimmen mit der Christusfigur überein.

Das Gewand besteht — wie bei Christus — aus Tunika und Mantel. Am Gelenk der im Akklamationsgestus flach vor die Brust gelegten rechten Hand ist zudem wieder der in ringförmige, parallele Falten gelegte Ärmel des Untergewandes sichtbar.

Die linke Hand hält neben der Schriftrolle den Mantel und spannt ihn über den rechten Unterarm und die gleiche Körperseite. Dabei bilden sich wulstige Falten, die spitzwinklig auf die Hand zulaufen. Der Saum ist durch ein breites Band verstärkt. Auf der anderen Seite fällt der Mantel senkrecht vor der Brust herab, läuft unter der linken Hand durch, biegt in einer Schleife zurück und fließt über dem linken Unterarm bis zur halben Höhe des Unterschenkels ab. Damit ist das Drapierungsschema der Schrankenskulpturen aus St. Maximin wiederholt¹⁷⁸ (Taf. 2, 3, a u. 4, a). Den Saum faßt wieder ein glattes Band ein, parallel verlaufende Falten

¹⁷⁵ Vergl. oben S. 43.

¹⁷⁶ Das gleiche Schema ist uns also für zwei Trierer Werke überliefert. Wir rekonstruieren daher auch das dritte, das Evangelium Christi vom Winterrefektorium in St. Maximin, im gleichen Sinne.

¹⁷⁷ Vergl. oben S. 33 f.

¹⁷⁸ Vergl. oben S. 14.

gliedern die vor der Brust und neben dem Unterkörper entstehenden Flächen.

Die Tunika schließt am Hals mit einem breiten Saum ab. Von dort entwickeln sich die Gewandfalten allmählich zu wulstigen Röhren, die sich — leicht geschnitten — dicht nebeneinander legen und vertikal verlaufen. Der untere Saum ist nicht mehr vorhanden, ein Vergleich mit der Christusfigur zeigt jedoch, daß auch hier Omegafalten zu erwarten sind.

III. Datierung

Die Skulpturen sind den bereits behandelten Tympanonfragmenten von St. Maximin nächst verwandt: Die Köpfe stimmen in der Gesamtform und in den Details mit dem Engelskopf vom Tympanon des Winterrefektoriums überein. Dessen Haar ist wie bei Christus ziseliert und steigt auf der Stirn in einer leicht geschwungenen Linie zur Mitte an. Nicht zu unterscheiden sind die Augen- und die Nasenpartie bei allen drei Köpfen. Die Mundwinkel sind herabgezogen.

Der Gewandsaum des Engels ist durch Bohrlöcher ornamentiert, die Tunika Christi läßt am Hals ein Zickzackband erkennen, der Mantel und die Tunika des Apostels weisen glatte Säume auf. Das Motiv ist also ständig variiert; aber bei allen Figuren sind die Säume besonders betont.

Als technisches Kriterium haben wir bei allen Reliefs ein Arbeiten mit dem Bohrer feststellen können. Mit diesem sind die Inschriften in den Stein gearbeitet. Dabei wurden die gleichen Buchstabentypen bei den beiden Tympanonfragmenten und auf dem Evangelium Christi verwendet.

An den Händen des Maximinus haben wir bereits auf die Spuren des Bohrers hingewiesen. Die Rillen mit den runden Enden lassen sich ebenso an den Fingern der beiden Relieffiguren nachweisen. Auch die Gesamtform der Hände ist gleich: Wir vergleichen die linke des Maximinus mit der rechten des Apostels. Die Finger sind als runde Wülste aufgefaßt, die von der Wurzel bis zur Spitze gleichstark sind. Der Daumen ist im Verhältnis zu den übrigen Fingern sehr lang, und der Handballen ist kräftig durchgebildet.

Das Gewand des Maximinus wirft am Hals einige flache Falten auf, die in gleicher Art auch bei Christus und dem Apostel vorkommen. Sie setzen teils als schmale Rillen an — vergleiche die Christusfigur —, teils aber mit einer breiten Kante wie bei der Apostelfigur. Außerdem ist der von der linken Hand des Apostels gehaltene Mantelteil den Partien am rechten Ärmel des Engels sehr ähnlich. In beiden Fällen laufen wulstige plastische Falten in spitzen Winkeln zusammen. Dabei ist deutlich zu erkennen, wie sich die einzelnen Schichten übereinanderschieben.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Christus- und die Apostelfigur aus der gleichen Werkstatt stammen müssen wie die Tympanon-

fragmente von St. Maximin und zur gleichen Zeit (1152—1169) entstanden sind¹⁷⁹. Es liegt sogar nahe, daß es sich bei allen vier Figuren um den gleichen Künstler handelt.

Wenn wir also bei den Tympanonfragmenten einen Verduner Einfluß feststellten, der jedoch fast ausschließlich auf die technischen Mittel beschränkt blieb, so muß dies auch für die Christus- und die Apostelfigur zutreffen. Wir vergleichen die Bischofsfigur von einem Verduner Chorpfeiler mit dem Apostelrelief (Taf. 5, b). Die Gesamtauffassung ist verschieden. Der in den Proportionen ausgewogenen und in den Details sorgfältig durchgearbeiteten Verduner Skulptur steht das grob und unbeholfen ausgeführte Trierer Werk gegenüber. Trotzdem sind — bedingt durch die gleiche Technik — einige ähnliche Formen nachweisbar: Das Haar besteht aus kugeligen und aufgebohrten Locken, die weit in die Stirn fallen, der Bart aus vertikal und parallel verlaufenden Rillen. Die Pupillen in den mandelförmigen Augen sind so groß angebohrt, daß sie den oberen und den unteren Lidrand berühren. Die Augenbrauen sind flach und gratig. Die Mundwinkel sind herabgezogen, die Mitte der Unterlippe wölbt sich leicht vor.

Die linke Hand greift — wie bei der Trierer Christusfigur — über den unteren Rand des geöffneten Evangeliums hinweg und hält dieses senkrecht vor der linken Körperseite. Die verhältnismäßig langen Finger sind durch Bohrrillen gegeneinander abgesetzt.

Vollkommen verschieden gestaltet ist das Gewand. Die einzelnen Partien werden in Verdun flach geschichtet oder durch kurvig geschwungene Bohrrillen gegliedert. In Trier ist Röhrenfalte an Röhrenfalte gelegt; die organische Struktur des Körpers wird dabei außer acht gelassen, während sie bei der Verduner Figur durch das Gewand betont wird.

Aus dieser Gegenüberstellung ist für eine Datierung nur der Schluß zu ziehen, daß die Trierer Reliefs später, aber mit nicht sehr großem zeitlichem Abstand (1152—1169) entstanden sind.

„Um die Jahrhundertmitte“ sind nach den neueren Forschungen die Gustorfer Schrankenskulpturen entstanden¹⁸⁰. Die in einzelnen Details vorkommenden Ähnlichkeiten mit den Trierer Figuren sind als Zeitstil anzusehen und unterstreichen unsere Datierung: Beide Arme der Trierer Christusfigur sowie der rechte Arm des Apostels sind verkürzt dargestellt, d. h. sie sind in den Reliefgrund zurückstoßend angenommen. Das gleiche Merkmal findet sich in Gustorf bei einigen Aposteln, am linken Arm der Maiestasfigur und am rechten Arm der ganz links stehenden Frau in der Grabesszene. Daraus ist ersichtlich, daß — in Trier wie in Köln — das

¹⁷⁹ Bisherige Datierungen: Schmeltzer und Schneemann, a. a. O. 9. oder 10. Jahrhundert. E. Aus'm Weerth, a. a. O. S. 97, 11. Jahrhundert. H. Semper, a. a. O. S. 260, 11. Jahrhundert.

¹⁸⁰ H. Püttmann, a. a. O. S. 148, Abb. 51—66.

Flachrelief noch nicht vollständig überwunden ist, bei dem der Reliefraum mit illusionistischen Mitteln vergrößert wurde.

Zur Gewanddrapierung der Gustorfer Figuren hat Püttman festgestellt, „daß es sich... um ein konventionelles austauschbares Faltensystem handelt und nicht etwa um eine echte, vom Körper her gedachte Faltenführung“¹⁸¹. Das gleiche trifft, wie wir bereits feststellten, auch für die Trierer Figuren zu. Hier wie dort sind zudem die Gewänder an den Ärmeln in parallele Ringe gelegt. Während in Trier die Röhrenfalten mit omegaförmigem Querschnitt den ganzen Körper überziehen, kommen sie bei allen Gustorfer Figuren nur an den vom Körper abwehenden Gewandpartien vor. Schließlich sind die „Haarbehandlung mit den radial vom Wirbel ausgehenden Strähnen, die rings um den Kopf in einem Kranz von Kugellocken enden“¹⁸², und der aus parallelen Rillen bestehende Bart beiderorts nachweisbar.

IV. Lokalisierung

Wiltheim hat im 17. Jahrhundert eine Gruppe von Inschriften in St. Maximin abgeschrieben, wie wir oben gezeigt haben¹⁸³. Darunter befindet sich folgender Text:

„In capellae S. Nicolai limine sequentia leguntur:

HIC DEFVNCTORVM CLAVDIT LOCVS OSSA VIRORVM
SIT REX COELORVM CLEMENS ANIMABVS EORVM
HI SVNT FELICES IN CHRISTO QVI MORIVNTVR
EGO SVM A ET O.“

Wir übersetzen diese Verse:

Dieser Ort beschließt die Gebeine verstorbener Männer.
Es sei der König des Himmels ihren Seelen gnädig.
Glücklich sind, die in Christus sterben.
Ich bin das A und O.

Es ist offensichtlich, daß diese Verse von gleicher Hand entworfen sind wie die des Tympanons vom Winterrefektorium. Zudem konnten wir die Christus- und die Apostelfigur stilistisch der Werkstatt von St. Maximin zuweisen, ja sie können sogar vom Meister der beiden Tympana stammen. Das Evangelium Christi aber zeigt die letzte Zeile des für die Nicolai-Kapelle von St. Maximin überlieferten Textes. Sehr wahrscheinlich gehörten die beiden Skulpturen zu deren Tympanon. Dafür spricht auch, daß sie sich bereits 1843 in Privatbesitz befanden, also von einem damals bereits zerstörten Bauwerk stammen müssen.

¹⁸¹ H. Püttmann, a. a. O. S. 146.

¹⁸² H. Püttmann, a. a. O. S. 143.

¹⁸³ Vergl. oben S. 47 ff.

Ein Kalksteinkopf
(gefunden in der Antoniusstraße)

In der Antoniusstraße 4 wurde laut dem Jahresbericht des Landesmuseums von 1937 bei Anlage eines Kellers ein männlicher Kopf aus Kalkstein gefunden¹⁸⁴ (Taf. 8, b). Das Stück ist stark bestoßen. Es besitzt eine Höhe von 21 cm. Die zugehörige Figur war — nach dem hinteren Abbruch in Höhe des Halses zu urteilen — nicht wie der Kopf vollplastisch gebildet.

Besonders hervorstechend aus der länglichen Kopfform mit den weich modellierten Zügen ist die unbeschädigt gebliebene Augenpartie: Die Pupillen sind tief eingebohrt; unter einer flach gezogenen Braue setzt sich das Lid deutlich gegenüber dem Augapfel und der Augenhöhle ab. Das mittelgescheitelte Haar reicht weit in die Stirn, ist ziseliert und an den Enden gelockt. Es liegt am Kopf so glatt an, daß es dessen runde Form unterstreicht. Durch Rillen ist der wenig plastische Bart in feine Strähnen zerlegt, die gleichfalls in ihren Spitzen gelockt waren. Von der stark bestoßenen Nasen- und Mundpartie ist nurmehr das Herabhängen der Mundwinkel zu erkennen.

Der Kopf stimmt in den Details mit dem des Apostels von der Nikolai-Kapelle in St. Maximin überein. Er unterscheidet sich zudem von der Christusfigur und dem Engel vom Tympanon des Winterrefektoriums in St. Maximin nur durch die ikonographisch bedingte andere Haartracht. Es ist anzunehmen, daß er vom gleichen Künstler angefertigt wurde. Zur Datierung ist also der oben geführte Beweis¹⁸⁵ analog anzuwenden; danach sind die Reliefs zwischen 1152 und 1169 entstanden.

Eine Halbsäule mit der Relieffigur eines Meerweibchens

I. Beschreibung

„Die mit einem Meerweibchen skulptierte Säulentrommel aus Kalkstein“ (Taf. 9, c) gehörte zu den früher in der Porta Nigra aufbewahrten Skulpturen, deren Herkunft im einzelnen nicht gesichert ist. Es handelt sich um eine „Halbsäule, denn die hintere Seite ist unbearbeitet und zeigt noch Mörtelspuren“. Zugehörig ist ein Gesimsteil¹⁸⁶, der durch ein umlaufendes Omegamotiv ornamentiert ist; dessen zwiebelförmige Öffnungen werden durch vorgewölbte Kerne ausgefüllt. Die Höhe der Säule beträgt 86 cm, der Figur 68 cm, des Kopfes 16 cm und die Reliefstiefe 7 cm.

¹⁸⁴ Inventar des Landesmuseums, 1937, Nr. 145 und TrZs. 13, 1938, 267 (Dort Datierung: 1. Hälfte 12. Jh.).

¹⁸⁵ Vergl. oben S. 52, 54 und S. 59.

¹⁸⁶ H. Eichler, TrZs. 10, 1935, S. 82 ff.

„Die figürliche Meißelarbeit zeigt eine bemerkenswerte Strenge der Formgebung. Das Relief hebt sich nirgends langsam ansteigend aus dem Grund, sondern steigt nahezu senkrecht zu der oberen Relieffläche an.“ Die Skulptur gleicht sich dem Hintergrund an, indem der Körper in gleichem Maße wie die Säule gerundet ist. Das gilt auch für die seitwärts hochgebogenen und nach hinten gezogenen Fischschwänze, die von den Händen an ihren Flossenansätzen ergriffen werden. Den unterhalb der Hüfte liegenden Übergang vom menschlichen Körper zum Fischleib verdeckt ein mehrschichtiger Blattkranz, dessen untere Reihe aus zungenförmigen Blättern mit stark ausgeprägter Mittelrippe besteht.

„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 herabgleitenden Haare, geben diesem Kopf einen eigenartig fesselnden suggestiven Ausdruck¹⁸⁷.“

Diese Art der Meerweibendarstellung ist vornehmlich im 11. und 12. Jahrhundert in Südfrankreich und Italien nachweisbar¹⁸⁸; das Trierer Relief hat seine nächsten Parallelen in den Darstellungen von Pavia¹⁸⁹ und S. Dié in den Vogesen¹⁹⁰.

II. Datierung

Das Omega-Motiv des zugehörigen Gesimsteiles kommt in gleicher Form als Fries am Westturm von St. Matthias vor. Irsch hat nachgewiesen, daß es sich dabei um ein Bauwerk handelt, das unter lothringischem Einfluß steht¹⁹¹. Ein Ornament aus omegaförmigen Ranken findet sich auch am Ivo-Bogen, dessen Verduner Herkunft gesichert ist. Der Kopf des Meerweibchens ist dem Köpfchen im Scheitel des Ivo-Bogens verwandt. Sowohl der Westturm von St. Matthias als auch der Ivo-Bogen sind kurz vor der Mitte des 12. Jahrhunderts entstanden¹⁹².

Der Kopf stimmt zudem in den Details mit den oben behandelten Reliefs aus St. Maximin überein, insbesondere mit dem Kopf aus der Antoniusstraße. Wenngleich es sich nicht um ein Werk des gleichen Meisters handeln dürfte, gehört es zeitlich mit den Werken aus St. Maximin zusammen und ist wohl in derselben Werkstatt entstanden, also zwischen 1152 und 1169 zu datieren.

¹⁸⁷ H. Eichler, a. a. O. S. 82.

¹⁸⁸ W. Molsdorf, a. a. O., S. 133 ff.

¹⁸⁹ Abb. bei R. Hamann, Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland, Marburg 1922, Abb. 67.

¹⁹⁰ Abb. in Pantheon, 1941, 6. Heft, S. 133 (ohne Verfasser).

¹⁹¹ N. Irsch, St. Matthias, S. 114.

¹⁹² N. Irsch: St. Matthias, S. 153—156 und Kd. Dom, S. 263—265.

Skulpturen eines ehemaligen Westlettners im Trierer Dom

I. Stand der Forschung

Die Skulpturen (Taf. 10—16) wurden zuerst erwähnt durch Aus'm Weerth¹⁹³: „Steinerne, mit den Bildern der Apostel geschmückte ... Schranken ... 12. Jahrhundert.“ Bode behandelt sie zusammen mit der rheinischen Plastik¹⁹⁴. Seine Datierung in den Anfang des 12. Jahrhunderts erstreckt sich gleichzeitig auf die Holztür von St. Maria im Kapitol und das Plektrudis-Grabmal in Köln, auf die Werdener und Brauweiler Reliefs, auf das Neutor- und das Liebfrauentympanon¹⁹⁵ in Trier.

Semper spricht von einer „Typenverwandtschaft“ mit den „Elfenbeinfiguren am Emailreliquiar der Sammlung Soltykoff“¹⁹⁶. Die ungenaue Datierung (12. Jahrhundert) wird von Wiegand übernommen¹⁹⁷. Dieser stellt fest, daß die sechs Figuren des Diözesanmuseums mit den acht Reliefplatten zu Seiten des Dreifaltigkeitsaltares im Dom übereinstimmen¹⁹⁸.

Von Behr bezeichnet die Skulpturen als Reste eines Lettners im Westchor des Domes aus der Zeit Udos (1064—1078) oder Brunos (1102 bis 1124)¹⁹⁹. Dieser wurde zu Gunsten des 1665 errichteten v. der Leyenschen Doppelaltares abgebrochen.

Creutz ordnet die Reliefs stilistisch den „stehenden Apostelfiguren des Kuppelreliquiars im Welfenschatz aus der Pantaleonswerkstatt“ zu²⁰⁰. Indirekt ist damit eine Verbindung zum Cäcilientympanon und zum Plektrudis-Grabmal in Köln, zu den Gustorfer Schranken und nach Oberpleis hergestellt, da er diese aus der gleichen Elfenbeinwerkstatt ableitet.

Lüthgen datiert die Skulpturen nach einem Vergleich mit den Chorschranken von Hildesheim und Halberstadt in die Regierungszeit Johanns I. (1190—1212); das Tympanon von St. Pantaleon (Köln) bezeichnet er als „innerlich zugehörig“²⁰¹. Auch Beenken erwägt zunächst diese Zeitspanne, hält es dann aber für wahrscheinlicher, daß die Figuren in den 60er Jahren

¹⁹³ E. Aus'm Weerth, a. a. O. S. 33.

¹⁹⁴ W. Bode, a. a. O. S. 33.

¹⁹⁵ Vergl. unten S. 87 ff.

¹⁹⁶ H. Semper, Über rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten des 11. und 12. Jahrhunderts, Zs. f. christliche Kunst 1896, S. 297. Die Arbeit ist übersetzt in: Revue de l'art chrétien, 1897, S. 477 ff.

¹⁹⁷ J. Wiegand, a. a. O. S. 19 ff.

¹⁹⁸ Die Stücke des Museums waren seinen Vorgängern offensichtlich nicht bekannt.

¹⁹⁹ A. v. Behr, a. a. O. S. 42 f. (ohne Begründung und Quellenangabe).

²⁰⁰ M. Creutz, Eine Kölner Schnitzerschule des 11. und 12. Jh., Zs. f. christliche Kunst, 1910, S. 138.

²⁰¹ E. Lüthgen, a. a. O. S. 72, 88, 165, 174.

entstanden sind²⁰². Er ordnet sie dem Kölner Kreise zu; die Ornamentik glaubt er „nicht ohne die französische Entwicklung denkbar“. Zudem veröffentlicht er die Ergebnisse Thormühlens²⁰³: Danach handelt es sich um „Chorbrüstungen, wahrscheinlich des Westchores vom Dom“, die in die „Bauzeit Alberos“ (1131—1152) gehören.

Irsch²⁰⁴ faßte die Ergebnisse vor allem von Lüthgen und Beenken zusammen. Mit Wiegand²⁰⁵ und Thormählen spricht er von Chorschränken des Westchores. Sie waren in der Apsislinie oder zwischen dem ersten freistehenden Pfeilerpaar als freistehende Brüstungen angebracht, die von seitlichen Treppen flankiert wurden. Da Christus bei 14 Reliefs nicht in der Mitte der Anlage stand, glaubt Irsch, daß eine 15. Figur verlorengegangen sei.

Eichler setzt die Skulpturen zusammen mit dem Neutorrelief, dem Ivo-Bogen und den Schranken aus St. Maximin ins 5. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts²⁰⁶, im Dehio ist angenommen, daß sie gegen 1175 entstanden sind²⁰⁷.

II. Befund

Die architektonische Struktur:

Die Anlage setzt sich zusammen aus Reliefplatten, Zwischen- und Randblöcken, Bogenstücken, einem Kehlprofil und einem Fries (Taf. 10—16).

Die Reliefplatten sind nach oben hin halbkreisförmig geschlossen, sie werden jeweils gerahmt durch Blöcke, die im Grundriß rechteckig sind und bis zum Bogenansatz hinaufreichen. Auf diesen Blöcken setzen die Bogenstücke auf. Deren horizontale Deckplatte trägt das Kehlprofil und den darüber liegenden Fries.

Die parallelen Seitenflächen der Reliefplatten besitzen Ansatznasen, die in nutenförmige Falze der Zwischenblöcke greifen. Der Schauseite der Blöcke ist eine Halbsäule mit Basis und Kapitell vorgearbeitet (Abb. 5).

²⁰² H. Beenken, Roman. Skulpt., S. 188; Begründung: Weiterbildung der Gustorfer Stilstufe (nach Beenken 1130—40, nach neuer Bearbeitung durch H. Püttmann, a. a. O. S. 148 ff.: 1150).

²⁰³ L. Thormählen, a. a. O. Das heute verlorene Manuskript wurde ihm vom Verfasser zur Verfügung gestellt. (Vergl. oben S. 26).

²⁰⁴ N. Irsch, Kd. Dom, S. 188 ff.

²⁰⁵ J. Wiegand, der Westchor des Domes zu Trier im Laufe der Jahrhunderte, Pastor bonus, 18/1906, S. 114 und ders.: Wiederherstellungsarbeiten im Trierer Dom in den Jahren 1901, Bericht der Provinzialkommission für Denkmalpflege und der Altertums- und Geschichtsvereine innerh. der Rheinprovinz vom 1. 4. 1909 bis 31. 3. 1910, Beilage zu Bonner Jahrbüchern, 120, S. 66.

²⁰⁶ H. Eichler, a. a. O. S. 88.

²⁰⁷ G. Dehio — E. Gall, a. a. O. S. 451.

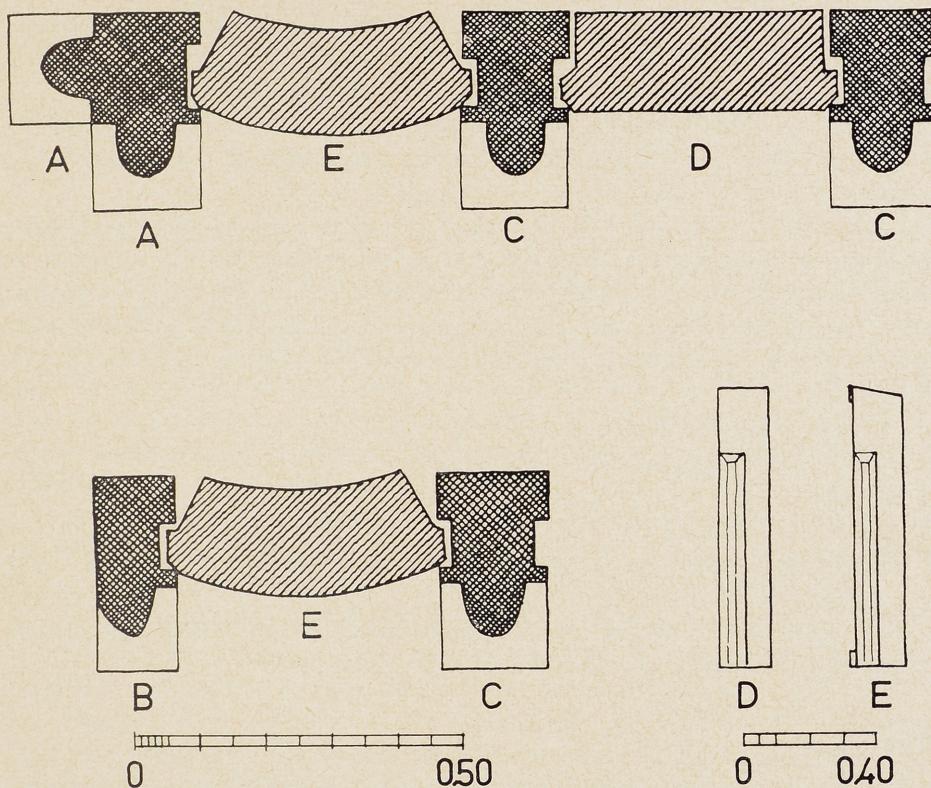


Abb. 5. Westlettner des Trierer Domes. Schnitte (oberhalb der Säulenbasen) und Profile von Reliefplatten und Rahmenteilen

Die Anlage ist in die genannten Einzelglieder zerlegbar. Die Bogenstücke reichen von der Mitte des Auflagers bis zur Mitte des nächsten. Verschieden lang sind die Teile von Kehlprofil und Fries. Das kann auf Unterschiede in den verfügbaren Blöcken zurückgeführt werden²⁰⁸.

Die Aufstellungsorte:

Acht Skulpturen sind im Dom vermauert. Sie bilden eine Brüstung am Ostende des nördlichen Seitenschiffes, zu Seiten des Dreifaltigkeitsaltares²⁰⁹. Die Vierergruppe rechts des Altares ist durchgehend (Taf. 13), die linke ist zweizonig angeordnet (Taf. 14). Damit entfallen auf die rechte Gruppe fünf Rahmensäulen, auf die linke sechs. Die Form des Altares ergab einen größeren Raum für die untere Zone der linken Seite; man füllte ihn durch Einschieben eines halben Bogenstückes.

²⁰⁸ Die strenge Gliederung der übrigen Teile war hier nicht erforderlich. Der Künstler nutzte also jeweils die ganze Länge des Materials.

²⁰⁹ Die Stücke sind an dieser Stelle bereits durch E. Aus'm Weerth, a. a. O. S. 33 bezeugt: „Zur Verdeckung und Brüstung eines Ganges hinter dem Choraltar im linken Seitenschiff.“

Es gehören demnach zu den acht vermauerten Platten²¹⁰ 8½ Bogenstücke und 11 Säulchen. Das Kehlprofil ist vollständig erhalten, vom Fries fehlt der Streifen über der oberen Gruppe links des Altares.

Der Altar erhielt seinen jetzigen Aufbau nach dem Brand von 1717 durch Josef Walter²¹¹. Zu gleicher Zeit müssen auch die Schrankenteile vermauert worden sein.

1665 wurde im Westchor des Domes das Leyen-Denkmal errichtet; dabei wurde die gesamte Innenausstattung umgebaut und die romanische Anlage entfernt²¹². Acht Skulpturen wurden neu aufgestellt, die übrigen sechs fanden Aufnahme im Bischoflichen Museum. Dort befinden sich außerdem 4½ Bogenstücke, 5 Säulchen und Teile vom Fries (Taf. 10—12 und 16).

Insgesamt sind also vorhanden:

14 Skulpturen (Christus, Maria, 12 Apostel)

16 Säulchen

12 ganze Bogenstücke

2 halbe Bogenstücke (im Dom ein linker, im Museum ein rechter Teil)
ca. 4 m Fries

ca. 8 m Kehlprofil (dieses ist bei der rechten Gruppe und der linken unteren im Dom auch als Standfläche verwendet²¹³).

Maße:

Nur die (nicht vermauerten) Stücke des Bischoflichen Museums konnten genau ausgemessen werden. Sie stimmen innerhalb bestimmter Gruppen überein:

1. Reliefplatten

Wir können zwei verschiedene Arten feststellen, die nach ihrem Grundriß als normale Platten (zehn Reliefs, rechteckig; Abb. 5, D) und gewölbte Platten (vier Reliefs, Vorderseite konvex, Rückseite konkav; Abb. 5, E) zu bezeichnen sind. Die Maßdifferenzen sind gering:

	Normale Platten Beispiel Nr. 5 (Abb. 6)	Gewölbte Platten Beispiel Nr. 6 (Abb. 6)
Höhe	82,5 cm	83,5 cm (vorn)
Höhe bis Bogenansatz	64 cm	64 cm
Breite vorn	42,5 cm	40 cm

²¹⁰ W. Lotz, a. a. O. S. 592, spricht von den im Dom vermauerten Reliefs der 12 Apostel. Es waren jedoch immer nur acht.

²¹¹ N. Irsch, Kd. Dom, S. 223. (Stifter Jacob v. Eltz, 1567—1581, Meister Ruprecht Hoffmann, gearbeitet 1585—1595).

²¹² N. Irsch, Kd. Dom, S. 189 und S. 234 ff.

²¹³ Es ist unwahrscheinlich, daß dies dem ursprünglichen Aufbau entspricht.

Breite hinten	38,5 cm	28 cm
Breite der Nische	33 cm	30 cm
größte Nischentiefe (Profil)	9 cm	6 cm
größte Nischentiefe (Draufsicht)	9 cm	9 cm
Blocktiefe	15 cm	14 cm

2. Die Blöcke mit den vorgelegten Halbsäulen (Abb. 5)

Die Höhe von 64 cm und die Tiefe von 25 cm gelten für alle vorhandenen Stücke.

Die Breite beträgt bei 13 Blöcken 16 cm (Abb. 5, C). Dem vierzehnten ist an der linken Seite eine weitere Halbsäule vorgelegt, wodurch die Grundfläche um 9 cm vergrößert wird. Sie beträgt hier 25×25 cm, spart aber eine linke vordere Ecke von 9×9 cm aus. Dieser Block befindet sich im Bischoflichen Museum (Abb. 5, A).

Weiter sind zwei Stücke im Dom vermauert (rechte Ecksäule der rechten Gruppe und linke Ecksäule der linken unteren Gruppe), die an ihrer Vorderseite nur 9,5 cm messen (Taf. 14 und 15, a; Abb. 5, B).

Beim Einfügen der Reliefplatten in die Falze an den Seiten der Blöcke ergibt sich ein rückwärtiger glatter Abschluß. Säulen und Vorderkante der Blöcke ragen 11 cm vor die Stirnfläche der Nische vor.

Von der Höhe entfallen an der Schauseite auf die Kapitelle 13,5 cm und auf die Basen 14,5 cm (einschließlich der rechteckigen Sockelfläche). Der noch verbleibende Säulenrest besitzt eine Breite von 9 cm. Er ist im Verhältnis 1:4 gestaltet, während die Gesamtproportionen ca. 1:7 betragen.

3. Bogenstücke

Die Maße sind einheitlich:

Höhe	33 cm
Breite	57 cm
Tiefe	23,5 cm
Dicke der Deckplatte	5,5 cm

Addieren wir die Säulenhöhe und die seitliche Höhe der Bogenstücke, so ergibt sich die Gesamthöhe von 0,97 m, allerdings ohne Kehlprofil und Fries²¹⁴.

4. Kehlprofil und Fries

	Kehlprofil	Fries
Höhe	12 cm	11 cm
Tiefe (unten)	23,5 cm	25,5 cm
Tiefe (oben)	25,5 cm	31,5 cm

²¹⁴ H. Beenken, Roman. Skulpt., S. 188, gibt als Gesamthöhe 1,30 m an; dieses Maß ist unrichtig, selbst wenn wir Fries und Gesims einbeziehen.

Die Vorderseite ist beim Profilstück konkav, beim Fries konvex gewölbt.

Das Material:

Das Ornamentband weist beiderseitig unregelmäßig vorkommende Dübellöcher auf. Sie lassen darauf schließen, daß das Material in der jetzigen Form zum zweiten Male verwendet ist. Es ist feiner Savonnière-Kalkstein, der so weich ist, daß die Blöcke mit der Säge geschnitten werden konnten. Die modellierende Bearbeitung der Figuren ist darauf zurückzuführen.

Steinbearbeitung:

Beim Herausarbeiten und Durchgestalten der Figuren wurde hauptsächlich der Bohrer (laufender und stehender Bohrer) verwendet. Die Linien wurden mit ihm markiert, dann mit dem Meißel nachgearbeitet und die Oberflächen geglättet. Das gilt für alle sichtbaren Teile an Reliefplatten, Bogenstücken, Säulen und Fries.

Alles übrige wurde grob schraffiert. Dabei zeigt sich, daß die Anlage nur auf Vordersicht gearbeitet war. Eine dritte Art ist bei den Falzen der Zwischenblöcke zu erkennen, sie wurden grob gespitzt.

Beschädigungen und Ergänzungen:

Die rechte Seite eines Zwischenblockes im Bischöflichen Museum ist nachträglich verändert. Man dehnte den Falz nach rückwärts auf die ganze Blocktiefe aus, arbeitete also $2\frac{1}{2}$ cm des Blockes ab. Dabei wurde ein Spitz-eisen anstelle des zu erwartenden Schraffureisens verwandt. Es war ursprünglich ein normaler Zwischenblock, wie die noch vorhandene Ansatzkante zeigt.

Beim Anschluß an den Altar wurden die Reliefplatte Nr. 11²¹⁵, das zugehörige Bogenstück und die zur Rechten angebrachte Säule grob beschädigt. Das halbe Bogenstück in der Zone darunter gehört wahrscheinlich zu dem Gegenstück im Bischöflichen Museum²¹⁶ (Taf. 14).

Die Platten Nr. 1 und Nr. 6 waren zerbrochen; die Flickstellen sind sichtbar. Die linke Hand Petri (Taf. 16, links) und die rechte des Paulus (Taf. 11, b) sind bestoßen. Sie ändern das Gesamturteil nicht: Die Anlage, und vor allem die Figuren, sind gut erhalten. Insbesondere die Köpfe sind unbeschädigt.

Ergänzt ist am Bogenstück über Nr. 10 der senkrecht herabgezogene Teil der Deckplatte (Taf. 13), wodurch das Stück als linke Ecke gekennzeichnet werden sollte (analog dem Bogenstück über Nr. 14; Taf. 14). Der Streifen besteht aus einem anderen Material; die Bruchlinie ist deutlich zu sehen.

²¹⁵ Die Nummern sind dem Kapitel „Beschreibung“ und den Abb. entnommen.

²¹⁶ Eine Überprüfung der Bruchflächen ist leider nicht möglich, da das eine Stück vermauert ist.

Bemalung:

Die vorhandenen Reste der Bemalung sind nicht alle ursprünglich, da die Schichten sich teilweise überlagern. Außerdem finden sich erwähnenswerte Spuren nur auf den im Bischoflichen Museum untergebrachten Teilen; dennoch lässt sich die ursprüngliche Polychromie weitgehend ablesen:

Die bräunlichen Farbreste an den Stirnflächen der Nischen, an den Nimben und am Thron Christi lassen auf eine ursprüngliche Vergoldung schließen. Die Nischen selbst waren blau ausgemalt. Das Inkarnat und die gebohrten Augen weisen schwer bestimmbare Reste auf. (Augen vermutlich blau.) Das Gewand der Apostel sowie die Mäntel von Christus und Maria waren rot; die Untergewänder der Letztgenannten lassen grüne Farbspuren erkennen.

Säulenschäfte und Basen sind von einer unbestimmbaren Grauschicht überzogen. Dagegen zeigen sich an den Kapitellen rote und blaue, an den Bogenstücken dazu noch grüne Farbreste; es ist nicht nachzuprüfen, wie sich die Farben auf die einzelnen Ornamente verteilen²¹⁷.

III. Beschreibung

Die Anlage ist heute willkürlich zusammengesetzt. Die Skulpturen stehen weder in der richtigen Reihenfolge, noch werden sie immer von den zugehörigen architektonischen Gliedern gerahmt. Der ursprüngliche Aufbau muß sich aus einer Beschreibung ergeben:

Die Rahmung:

Die schlanken Halbsäulchen erheben sich auf einer aus Wulst, Kehle, Wulst und Sockelplatte gebildeten Basis. Den unteren Wulst übergreifen starke Eckzeichen. Die Säule selbst ist durch einen rhythmischen Wechsel von Wulst und Kehle — vier Wülste, drei Kehlen — profiliert. Das Profil steigt zur Säulenmitte hin leicht an und bildet beim Zusammentreffen einen stumpfen Grat. Der Zwickel oberhalb der Basis wird durch ein Spitzblatt mit kräftiger Mittelrippe ausgefüllt²¹⁸.

²¹⁷ Die Schrankenreliefs des Bischoflichen Museums und die dazugehörigen Architektureile der Rahmungen wurden im Frühjahr 1962 in den Werkstätten des Rheinischen Landesmuseums Trier in reinem Wasser gewässert, dabei entsalzt und von dem späteren Anstrich befreit. Dabei kamen die Reste einer ursprünglichen Fassung zum Vorschein. Die hier abgebildeten Photos sind nach der Reinigung aufgenommen.

²¹⁸ Das gleiche Säulenornament findet sich um die Mitte des 12. Jh. in der Großarchitektur des Elsaß. (Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Dr. Gerke.) Es kommt vor am Westportal der ehemaligen Benediktinerabteikirche im Maursmünster (R. Kautzsch, Der Romanische Kirchenbau im Elsaß, Freiburg 1944, S. 206, und Abb. 214, 221), am Südportal der Pfarrkirche St. Peter und Paul in Rosheim (ders. S. 206, 229)

Die gleiche Blattform findet sich am Kapitell in den zwei unteren Schichten wieder; die dritte Zone mit kleinen, zu Kapitellmitte und -ecken aufsteigenden Ranken, leitet zu den ähnlich gestalteten Bogenstücken über. Lediglich die zwischengeschobene Kapitelldeckplatte zeigt, daß es sich nicht um einen organischen Wuchs, sondern um eine gebaute Architekturform handelt²¹⁹. Der Künstler denkt tektonisch, denn das Material ist ohne Rücksicht auf das Ornament von Auflager zu Auflager gegliedert. Unsere Beschreibung des Ornamentes muß diese Gliederung außer acht lassen:

Die Stücke sitzen auf dem Kapitell mit einer trapezförmigen Fläche auf. Die vorderen Ecken der Kapitelldeckplatte endigen frei. In die Schrägfächen des Bogens wachsen nach jeder Seite zwei in ihren Spitzen zu Knospen zusammengerollte Ranken; ihre mittlere Rippe ist durch Bohrlöcher zu einem ornamentierten Band geformt. Zwei gleiche Ranken füllen jeweils den Zwickel.

Wir haben bereits festgestellt, daß die Blöcke rechts von Nr. 7 und links von Nr. 13 nur 9,5 cm breit sind²²⁰. Sie sind als Eckstücke vermauert und müssen auch ursprünglich die Anlage abgeschlossen haben. Der Grat des Säulenornamentes ist bei dem ersten unter die linke und bei dem letzten unter die rechte Kapitellecke verschoben. Da außerdem die Vorderseite des Kapitells (9,5 cm) und seine Tiefe (9 cm) gleichwertig sind, erscheint die Säule um 45 Grad der Reliefplatte zugewendet. Es gehören also die Säule bei Nr. 7 an die rechte Ecke und die Säule bei Nr. 13 an die linke Ecke der Anlage (Taf. 13 und 14, Abb. 5, B).

Die Ornamentik der Rahmensäulen ist in der elsässischen Großarchitektur aus der Mitte des 12. Jahrhunderts vorgebildet²²¹. Auch dort richtet sich die durch den Ornamentgrat bezeichnete Achse der Säule nach der Stellung im architektonischen Verband: Am Südportal von St. Peter und Paul in Rosheim ist die Säule dem Portal vorgesetzt, soll also frontal gesehen werden. Der Ornamentgrad steht dementsprechend unter der Kapitellmitte. Am Westportal der ehemaligen Benediktinerabteikirche in Mauersmünster steht das mit Trier im Ornament übereinstimmende Säulenpaar im Gewände des Portals, ist also in eine Ecke gerückt.

und Abb. 254, 255), an den Säulen im Chor und der Umrahmung des Mittelfensters in der Apsis der ehemaligen Benediktinerinnen-Klosterkirche zu St. Johann (ders. 229 und Abb. 153, 155, 158—160), am Westportal der Pfarrkirche in Dorlisheim (ders. S. 195 und Abb. 164) und am Mittelteil der Westfront der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche St. Fides in Schlettstadt (ders. S. 248 und Abb. 286). Auch die in Trier vorkommende Basis läßt sich an den aufgeführten Bauten nachweisen (ders. S. 230 und auf den oben genannten Seiten). Diese sind von R. Kautzsch zu einer Gruppe voneinander beeinflußter Werke zusammengestellt worden.

²¹⁹ Vergl. dazu N. Irsch, Kd. Dom, S. 190.

²²⁰ Vergl. oben S. 67.

²²¹ Vergl. oben Anm. 218.

Der Ornamentgrad wird unter die Kapitellecken verschoben und verdeutlicht so die verkantete Stellung²²².

Da die beiden Eckstücke vermauert sind, können ihre Seitenflächen nicht auf das Vorhandensein von Falzen überprüft werden. Trotzdem läßt sich auch am Material selbst nachweisen, daß sie nicht als Zwischenblöcke verwendet worden sein können: Als solche kämen sie nur für die Rahmung der Mittelnische in Frage. Dabei ständen beide schmalen Säulen nebeneinander und machten erforderlich, daß ein Bogenstück um 6,5 cm und zwei weitere um 3,25 cm kürzer wären. Eine derartige Differenz ist am Material nicht nachweisbar²²³. Dieser Tatsache lassen sich noch zwei ästhetische Gesichtspunkte hinzufügen:

1. Durch das verschobene Ornament könnte die Mittelnische nur betont werden, wenn dies nicht durch die geringeren Maße wieder annulliert würde.
2. Bei einer Verwendung als Zwischensäulen würden die Achsen von Säulen- und Bogenornament nicht mehr übereinstimmen.

Zwei Ecken sind also festgelegt. Da wir insgesamt 16 Säulchen, aber nur 14 Reliefplatten haben, muß entweder eine 15. Figur verloren gegangen sein²²⁴, oder die Anlage bestand aus zwei Teilen von je 7 Skulpturen. Für den letzten Fall benötigen wir 4 Ecksäulen.

Wir haben bereits festgestellt, daß ein Rahmungsblock im Bischöflichen Museum eine vordere und eine seitliche Säulenvorlage (links) besitzt (Taf. 16 und Abb. 5, A). Die rechte Seitenfläche weist einen Falz auf, während die Rückseite grob bearbeitet ist.

Der Block muß also an einer linken Ecke des Skulpturenzyklus gestanden haben. Gleichzeitig muß aber auch das Kapitell der seitlichen Säule belegt gewesen sein. Die Bemalung greift von der linken Seite aus in einem 2 cm breiten Streifen auf die Rückseite über, also setzte sich die Anlage nach rückwärts in einem Winkel von 90 Grad fort. Es ist nicht sicher, ob sich Arkaden oder flach abgedeckte Platten anschlossen.

Diese dritte Ecksäule verlangt ein Gegenstück. Die Zahl der Rahmungsblöcke dürfte ursprünglich sein. Unter den vermauerten Teilen muß sich also ein Block befinden, dessen rechtsseitig vorgelegte Halbsäule beim Einbau abgeschlagen wurde. Daß dies möglich war, erweist die rohe Beschädigung der Säule rechts von Platte Nr. 11.

Die Anlage besaß also vier Ecksäulen, die unter sich paarweise übereinstimmen. Die Säulen von 9,5 cm Breite müssen sich seitlich an eine

²²² Als weitere Parallelen sind ein den Arkadenfiguren von Werden/Ruhr zugehöriges Fragment (1065—80) (W. Effmann, a. a. O. S. 110 ff. und Fig. 87—93) und ein Bronzereliquiar in Xanten (12. Jh.), (F. Witte, a. a. O. II., Taf. 23), zu nennen. In beiden Fällen sind die Ecksäulen durch Verschieben der Ornamentachsen von den Zwischensäulen unterschieden.

²²³ Das verlorene Bogenstück war ein Eckstück und scheidet damit aus.

²²⁴ Annahme von N. Irsch, Kd. Dom, S. 189. Vergl. oben S. 64.

Fläche angeschlossen haben, von den beiden übrigen war eine Seite frei sichtbar.

Den vier Ecksäulen entsprechen zahlenmäßig die vier gewölbten Reliefplatten (Abb. 5, E). Die ihnen zugehörigen Bogenstücke weisen gleichfalls eine konvex geformte Vorderseite auf, während die Rückseite glatt ist²²⁵. Es sind nur drei dieser Bogenstücke (über Nr. 7, Nr. 11 und Nr. 14) erhalten. Eines davon (über Nr. 14) ist als linke Ecke ausgebildet (Taf. 13 und 14); die Deckplatte ist an der Seite bis zum Kapitell abwärts geführt. Der heutige Aufbau hat das auch berücksichtigt. Ursprünglich muß das Bogenstück über der linken Ecksäule mit verschobenem Ornament angebracht gewesen sein, da die frei sichtbaren Ecken einen solchen Abschluß nicht erfordern. Damit sind auch die geringeren Maße des einen Säulenpaars zu erklären: Sie machten es möglich, die Deckplatte in normaler Stärke auf das Kapitell herabzuziehen. Das Gegenstück zu diesem Bogen — die rechte Ecke — ist verloren.

Kehlprofil und Fries:

Die Rückseiten des Rahmens und der Reliefplatten bilden eine Ebene. Das muß auch für den Fries vorausgesetzt werden, wie es sich bei den vermauerten Stücken als notwendig ergeben hat, da hier die Rückwand sichtbar blieb (Taf. 13 und 14). Dabei mußte ein Zwischenstück eingeschoben werden. Es handelt sich um ein vorschwingendes und so den Übergang herstellendes Kehlprofil aus schwarzem Schiefer. Die gleiche Eigenart findet sich an den Seitenschränken im Ost-²²⁶ und im Westchor des Domes²²⁷ und der Abteikirche St. Matthias²²⁸. Das Profil-Gesims muß also auch hier ursprünglich zur Anlage gehört haben.

Der Fries ist mit einem Palmettenmotiv belegt²²⁹. Die Einzelglieder werden einmal direkt aneinander gereiht (Taf. 14), bei einer zweiten Form verbindet sie jeweils ein Zwischenblatt (Taf. 13). Die Anlage muß — da wir vier Ecksäulen, -bögen und -platten haben — zweiteilig gewesen sein. Es wird also jedes der beiden Friesmotive die Vorderseite eines Teiles geschmückt haben.

Im Bischoflichen Museum befindet sich ein rechtes Eckstück. Die Vorderseite zeigt die zweite Form des Palmettenmotivs; die rechte Seitenfläche läßt eine weitere Änderung erkennen, indem die Blätter hier jeweils eine Mittelrippe aufweisen. Ein 15 cm langes Stück des gleichen Motivs ist im Dom rechts oberhalb von Nr. 7 vermauert, wahrscheinlich auch hier von einem Eckstück stammend (Taf. 13).

²²⁵ Sichtbar ist dies am Bogenstück über Nr. 7, während die Stücke über Nr. 11 und 14 in ihren rückwärtigen Teilen abgebrochen sind. Diese Fläche wurde mit Füllmaterial ergänzt.

²²⁶ N. Irsch, Kd. Dom S. 195, Fig. 128.

²²⁷ Vergl. unten S. 81.

²²⁸ Vergl. unten, Anm. 255.

²²⁹ Vergl. N. Irsch, Kd. Dom, S. 190.

Die Seitenfläche war frei sichtbar. Das Stück befand sich also ursprünglich über dem Eckblock mit der rechtsseitig vorgelegten Halbsäule. Es ist uns nur in normaler Tiefe erhalten, während die Ecksäule eine Fortsetzung der Anlage in der Tiefenrichtung erforderlich macht. Die Rückseite des Friesstückes zeigt aber auf einem Streifen von 31,5 cm rohen Abschlag oder Abbruch, während der übrige Teil schraffiert, also bearbeitet ist. Das Maß der Abbruchfläche stimmt mit dem Tiefenmaß der Friesblöcke überein. Der Befund entspricht also dem der Säule, die Anlage setzte sich in Tiefenrichtung fort.

Haben wir annehmen müssen, daß die beiden ersten Palmettenformen sich auf die Vorderseiten verteilten, so zeigt das Eckstück, daß die zweite Art sich an der linken Hälfte der Anlage befand.

Die Reliefplatten:

Die Reihenfolge der Beschreibung folgt dem heutigen Aufbau. Nr. 1 bis 6 gehören dem Bischoflichen Museum. Nr. 7 bis 10 sind rechts, Nr. 11 bis 14 links des Altares im Dom vermauert.

Nr. 1: Christus (Taf. 10, a):

Christus ist die einzige streng frontal und thronend gegebene Figur; seine linke Hand stützt das geschlossene Evangelium auf dem Knie auf, die rechte ist zum Segensgestus erhoben. Die Skulptur ist übergangslos vor den zur Nische gewölbten Hintergrund gearbeitet. Sie ragt nirgends über den Rahmen hinaus.

Der Kopf ist länglich-rund. Haar und Schnurrbart sind strähnig, der kurze Bart ist gelockt. In die mandelförmigen Augen wurden die Pupillen — nicht achsengleich — eingebohrt²³⁰. Die Nase ist breit, die Mundwinkel sind stark herabgezogen.

Der Nimbus ist konkav geformt und lehnt sich so an den Rand der Nische an. Das für Christus zu erwartende Kreuz war wohl ursprünglich nur aufgemalt²³¹; zudem ist es in das Evangelium graviert. Dessen Ecken werden von vier Ovalen ausgefüllt, die Edelsteine nachbilden sollen.

Den Thron bildet ein querrechteckiger Block mit Sockel- und Deckplatte. Außerdem ist an der rechten Körperseite Christi ein Kissen zu erkennen.

Das Gewand besteht aus Tunika und Mantel. Nur am rechten Handgelenk wird ein durch tiefe Querrillen bezeichnetes Untergewand sichtbar. Die einzelnen Schichten setzen sich scharf gegeneinander ab.

Das Relief muß — bei einer zweiteiligen Anlage — in der Mitte eines Teiles gestanden haben.

²³⁰ Die in den Bohrlöchern vorkommenden Farbspuren beweisen, daß mit einer ursprünglichen Füllung aus Glasfluß nicht zu rechnen ist.

²³¹ N. Irsch, Kd. Dom, S. 190.

Nr. 2: Petrus, und Nr. 3: Paulus (Taf. 11, a—b):

Petrus und Paulus sind durch die seit der altchristlichen Kunst für sie verwendeten Merkmale ikonographisch kenntlich gemacht²³²: Petrus ist ausgezeichnet durch einen Kastenbart und kurzes, krauses Haar mit einer großen Tonsur. Paulus ist kenntlich an dem kahlen Vorhaupt mit nur einer in der Spitze umbiegenden Stirnlocke, den Querfalten auf der Stirn und dem langen Spitzbart. Die beiden Figuren entsprechen sich symmetrisch. Sie waren zu Seiten der Christusnische angebracht, Nr. 2 links und Nr. 3 rechts.

Petrus wendet sich nach halblinks. Die Schrittstellung ist betont und der linke Fuß in den Reliefgrund zurückgenommen, die rechte Schulter ist gehoben und die linke gesenkt, die Gewandfalten laufen auf die linke Bildseite zu; so entsteht eine wirkliche Wendung. Die Figur will aus der Vordersicht betrachtet werden, die diese Wendung erkennen läßt; das zeigt die starke Asymmetrie des Gesichtes. Die Nase wurde nach vorn versetzt und die rückwärtige Wange stärker konvex geformt. Dadurch ist auch der Mund verzerrt.

Paulus ist als Standfigur gekennzeichnet. Die Füße sind parallel nach vorn gerichtet, das Gewand weist keine durch Bewegung verursachten Spannungen auf. Trotzdem ist die Figur auf Christus bezogen, denn die rechte Hand reicht im Weisegestus bis fast an den Nischenrand, die Schulter ist gesenkt, und der Blick durch die gebohrten Pupillen nach halbrechts gerichtet. Die linke Hand hält das Evangelium.

Nr. 4: Maria (Taf. 10, b):

Die Madonna ist als Standfigur in Halbprofil gegeben. Die Wendung beschränkt sich auf Blick und Gestus. Der Körper bleibt in der Mitte der Nische, und die Füße weisen nach vorn. Ein perspektivisch gemeintes Hochziehen der rechten Schulter und die Wahl des linken Beines als Standbein lockern die Haltung auf. Das weich modellierte Gesicht mit den mandelförmigen Augen, in die — nicht achsengleich — die Pupillen eingebohrt sind, wird durch den bis über den Kopf gezogenen Mantel gerahmt. An der Stirn wird zudem ein schmaler Streifen des Kopftuches sichtbar.

Der Mantel wird in Höhe des Halsansatzes von einer quadratischen Spange zusammengehalten und fließt über beide Unterarme ab. Das bis auf die Füße fallende Gewand ist in Vertikalfalten gelegt. Dadurch erscheint die Figur sehr schmal und zart.

Es ist durch den Materialbefund erwiesen, daß die Anlage zweiteilig²³³ war. Also muß — wie bei den gleichfalls zweiteiligen Chorschranken von

²³² Vergl. J. Wiegand, Führer, S. 19.

²³³ N. Irsch ging von einer ungeteilten Anlage aus und nahm den Verlust einer 15. Figur an (Kd. Dom, S. 189). Als solche käme nur St. Johannes baptista in Frage. Da Christus, Maria, Petrus und Paulus ikonographisch kenntlich gemacht sind, müßte

Halberstadt²³⁴ — einmal Christus und zum anderen Maria zwischen je sechs Aposteln angebracht gewesen sein. Dementsprechend ist die Madonna besonders ausgezeichnet: Die Stirnfläche der Nische umziehen in regelmäßigen Abständen 15 flache Mulden von etwa 2 cm Durchmesser²³⁵; den Kopf rahmt ein Muschelimbus, und die Farbspuren stimmen mit dem Christusrelief überein.

Die Wendung der Figur läßt dagegen unsere Annahme nur bedingt zu: Maria kann auch als Mittelfigur nicht selbständige bestanden haben, sondern ist auf Christus zu beziehen. Der Marienteil war also links, der Christusteil rechts angebracht. Die Madonna verbindet so beide Teile, sie eint die Komposition²³⁶.

Nr. 5 (Taf. 12, b):

Der Kopf des nach halblinks gewandten Apostels ist dem Kopf Christi ähnlich. In beiden Fällen haben wir glatt anliegendes, nur in einem vorderen Wulst gewelltes Haar und eine ovale Kopfform. Allerdings fehlt bei Nr. 5 der Wangenbart. Die linke Hand trägt ein geschlossenes Evangelium, die rechte — flach vor die Brust gelegt — scheint auf das Buch oder zur Mitte zu weisen. Das Relief muß links von einer Mittelfigur angebracht gewesen sein.

Nr. 6 (Taf. 12, a):

Die Reliefplatte ist gewölbt, es handelt sich also um eine Eckfigur. Sie stand an einer linken Ecke der Anlage: Der Apostel blickt und neigt den Kopf nach links. Das linke Bein ist als Standbein gewählt und die rechte Schulter gehoben. Die linke Hand greift über die Unterkante des Buches hinweg, während die rechte es etwas höher erfaßt.

dies auch für die Figur des Täufers angenommen werden. Sie befindet sich nicht unter den erhaltenen. Es ist aber unwahrscheinlich, daß gerade die ikonographisch nicht notwendige Figur verlorengegangen sein soll, wenn alle übrigen erhalten sind und der Befund der architektonischen Rahmung gegen eine ungeteilte Anlage spricht.

²³⁴ H. Beenken, Roman. Skulpt. S. 228 ff., Abb. 114—118.

²³⁵ N. Irsch, Kd. Dom, S. 191, hält sie für eine Nachahmung der in den Emailrahmen der Maasschule vorkommenden Verzierungen.

²³⁶ Das Aufgeben der frontalen Stellung der Madonna als Mittelfigur zugunsten eines Bezuges auf Christus ist seit der karolingischen Kunst für ascensio-Darstellungen nachweisbar. Bei einigen Elfenbeinschnitzereien (Goldschmidt I, Nr. 45, S. 28; Nr. 70, S. 36—37; Nr. 131, S. 65—66; Goldschmidt II, Nr. 75, S. 34) steht Maria in der Mitte der in der unteren Zone dargestellten Apostel, ist jedoch ins Profil gedreht, und die Gebärde weist auf die Christusfigur in der oberen Zone. Das gleiche Schema ist auf dem Tympanon des Nordportals der Kathedrale von Cahors, um 1170 bis 1180, wiederholt (M. Aubert a. a. O. Abb. 20b und S. 24). Maria ist hier im Halbprofil dargestellt und durch die Gebärde auf Christus bezogen. Alle Figuren der unteren Zone stehen unter Arkaden. Es ist also auch bei den als Einzelfiguren dargestellten Monumentalskulpturen vom Ende des 12. Jhs. möglich, die Frontalität zugunsten des oben aufgezeigten Bezuges aufzugeben.

Das Haar besteht wie der Bart aus Einzellocken, wogegen der Schnurrbart strähnig gegeben ist.

Wie bei allen gewölbten Platten ist die konvexe Form an der Vorderseite an Sockelfläche und Bogenabschluß sichtbar. Sie verringert die Reliefstiefe für die Profilsicht. Damit ragt die Figur über den Rahmen hinaus, was bei den rechteckigen Platten nicht der Fall ist. Bei der Draufsicht werden auch die Figuren der gewölbten Platten vom Nischenrand verdeckt.

Nr. 7 (Taf. 13 und 15, a):

Bei dem jugendlichen Apostel, als dem einzigen bartlosen — auch ohne Schnurrbart — kann es sich um Johannes Evangelista handeln. Der Kopf wird von einem vierfachen Lockenkranz gerahmt. Der Weisegestus der erhobenen Rechten und die vorgezogene linke Schulter wenden die Figur nach rechts. Unterkörper und Kopf bleiben frontal, doch wird der Blick durch die gebohrten Pupillen in die gleiche Richtung geführt. Da die Platte gewölbt ist, handelt es sich um eine rechte Ecke.

Nr. 8 (Taf. 13):

Mit beiden Händen erfaßt der Apostel die Schriftrolle. Der Körper steht frontal bis auf die leicht hochgezogene rechte Schulter. Sie soll — wie der Blick und der leicht gewandte Kopf — einen Bezug nach links ausdrücken. (Das Relief stand also links von einer Mitte.)

Den Kopf rahmen ein schwacher Bart und Schnurrbart und eine — wie bei Nr. 7 — in einem mehrfachen Lockenkranz aufgelöste Haartracht.

Nr. 9 (Taf. 13):

Während die linke Hand die Schriftrolle hält, weist die rechte zur Mitte. Schon deshalb muß die Figur innerhalb eines Teiles der Anlage rechts gestanden haben. Zudem weisen auch Kopf und Blick in die entsprechende Richtung.

Der Apostel besitzt einen starken Bart und Schnurrbart. Das mittelgescheitelte Haar zeigt nur vorn wenige Locken, liegt sonst dem Kopf glatt an und ist ziseliert.

Nr. 10 (Taf. 13):

Die Skulptur ist in Haltung, Gebärde und Blick fast frontal ausgerichtet; der Kopf ist leicht nach rechts gewandt, sie stand also rechts der Mitte.

Haar und Bart sind traubenförmig gelockt. Die Hände liegen dicht übereinander; die Linke erfaßt die Schriftrolle, die Rechte ist locker darübergelegt.

Nr. 11 (Taf. 14):

Der in Wendung, Blick und Gebärde nach links orientierte Apostel hält mit der linken Hand das geöffnete Evangelium von unten, die rechte

weist darauf hin. Die Füße — und damit der Unterkörper — sind frontal. Die Reliefplatte ist gewölbt, die Figur stand an einer linken Ecke.

Der Kopf zeigt den gleichen Typus wie Nr. 1 und Nr. 14. Allerdings ist der Bart durch parallele Rillen gekennzeichnet.

Nr. 12 (Taf. 14):

Die fast frontale Figur deutet leicht einen Kontrapost an. Dadurch wird die rechte Schulter gehoben und wendet ihrerseits die Figur nach links.

Die linke Hand greift über die Schriftrolle hinweg und preßt sie an den Oberkörper; die rechte aber ist unorganisch abgewinkelt und so vor die Brust gelegt, daß die Handfläche zum Beschauer weist.

Nr. 13 (Taf. 14):

Der Apostel steht frontal, nur die gebohrten Pupillen richten ihn nach rechts aus. Er stand also rechts von einer der Mittelfiguren. Bis auf geringe Unterschiede stimmt die Figur mit Nr. 6 überein: der dort strähnige Bart ist hier gelockt und traubenförmig.

Nr. 14 (Taf. 14):

Die im Weisegestus erhobene Rechte und der nach rechts gerichtete Blick legen das Relief für eine rechte Seite fest, der gewölbte Grundriß zudem für eine Ecke.

Der Gestus ist verwandt mit Nr. 7 (Schriftrolle und Weisegestus mit frei erhobener Hand), der Kopf erinnert in der Gesamtform und in der Haartracht an Nr. 1.

Zusammenfassung der Reliefplatten zur Kompositionseinheit einer zweiteiligen Anlage (Abb. 6 und 7):

Christus (Nr. 1) war Mittelfigur des rechten, Maria (Nr. 4) des linken Teiles. Petrus (Nr. 2) und Paulus (Nr. 3) rahmten die Christusnische. Die vier gewölbten Platten sind als Ecken gesichert, Nr. 6 und Nr. 11 als linke, Nr. 7 und Nr. 14 als rechte Ecken. Eine Aufteilung der Zweiergruppen auf den Christus- oder Marienteil ist nicht möglich. Wir nehmen Nr. 11 und 14 für den erstenen, Nr. 6 und 7 für den letzteren an (Abb. 6).

Es bleiben noch sechs Figuren einzuordnen. Von ihnen sind Nr. 5 und Nr. 9 als einzige stark zur Mitte gewendet. Sie entsprechen sich symmetrisch und müssen die Madonna gerahmt haben. Sie sind zudem Petrus und Paulus, also den Rahmenplatten der anderen Mittelfigur in Haltung und Gebärde verwandt.

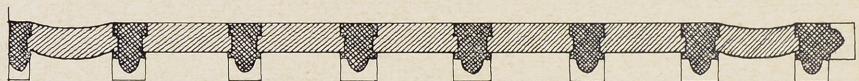
Die letzten vier Figuren stehen sämtlich fast frontal. Sie sind jeweils zwischen die mittlere Dreiergruppe und die Eckplatten einzufügen. Wieder sind zwei nach rechts (Nr. 10 und Nr. 13) und zwei nach links (Nr. 8 und Nr. 12) bezogen, ohne daß sie auf den Christus- oder den Marienteil fest-

gelegt werden können. Wir nehmen hier Nr. 8 und 10 für ersteren, Nr. 12 und 13 für letzteren an.

Die nunmehrige Reihenfolge lautet:

Christusteil (rechts): Nr. 11, 8, 2, 1, 3, 10, 14.

Marienteil (links): Nr. 6, 12, 5, 4, 9, 13, 7.



SCHNITT A - B

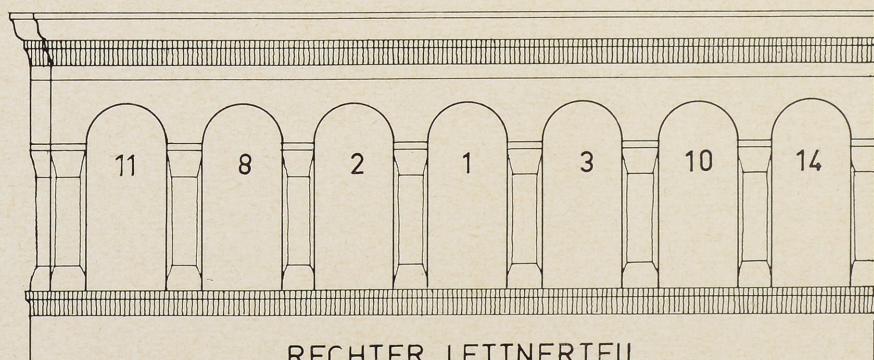
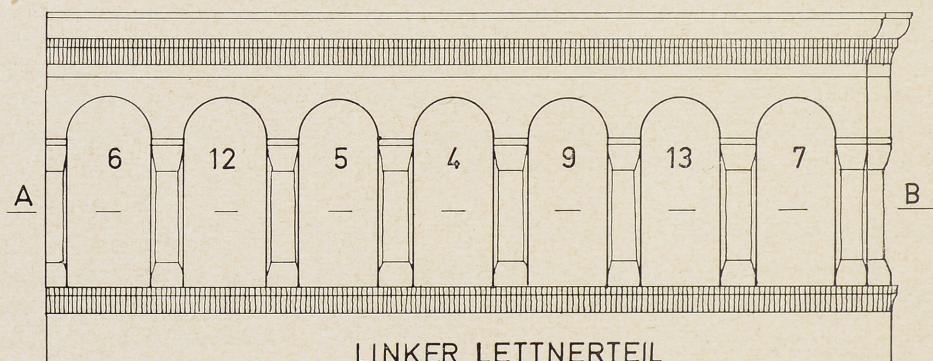


Abb. 6. Brüstung vom Westlettner des Trierer Domes.
Abfolge der Reliefs gemäß nebenstehender Rekonstruktionszeichnung Abb. 7

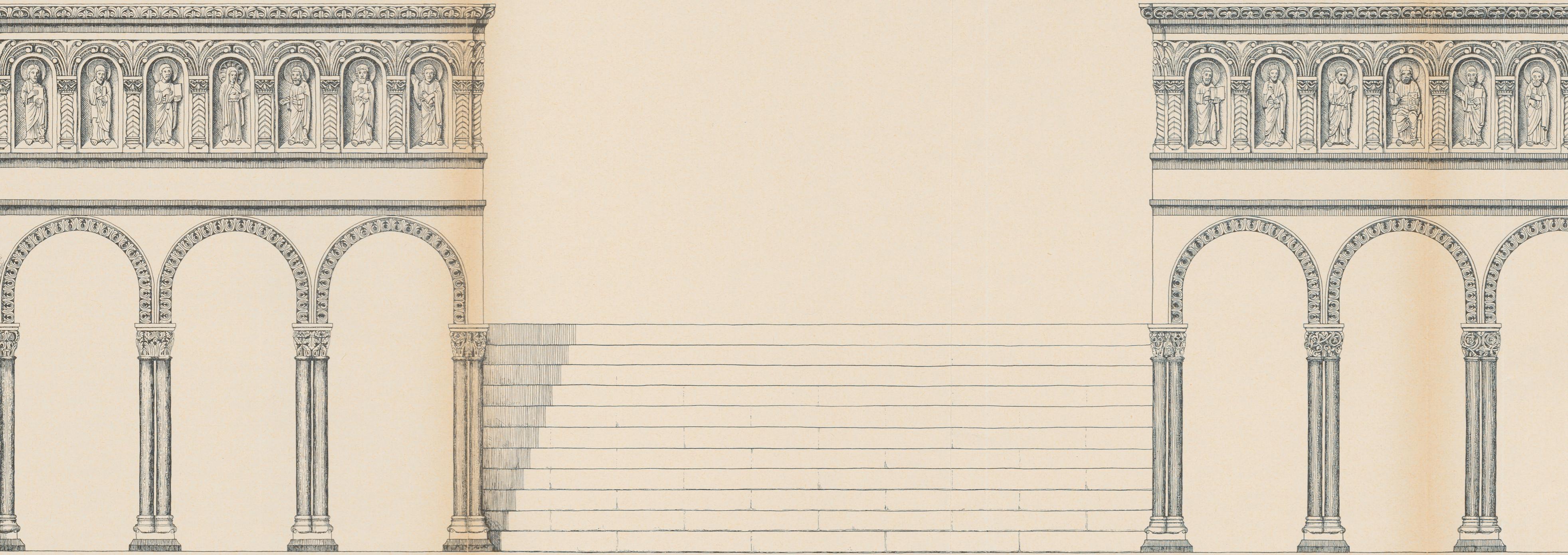
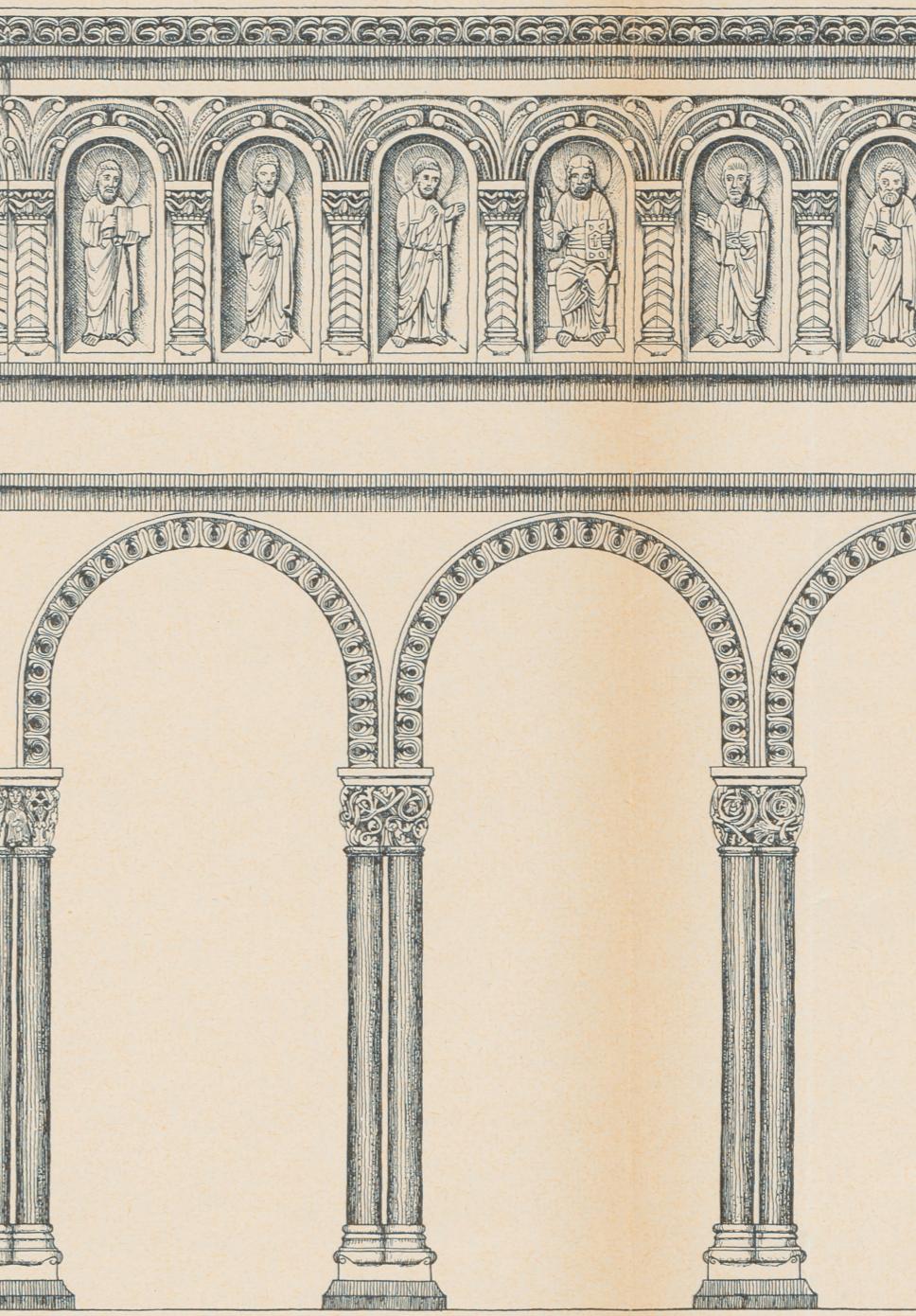


Abb. 7. Der Westgallerie des Trierer Domes. Rekonstruktionszeichnung.
Maßstab 1:25



Das Gesamtbild ergibt eine einheitliche Komposition: Alle Seitenfiguren sind auf die Mitte des Anlagenteiles bezogen, dem sie zugehören. Dabei geht durch jeden Teil ein Rhythmus von Wendung und Frontalität, ausgenommen Maria, die sich auf Christus bezieht.

IV. Der ursprüngliche Anbringungsplatz

Es kann als sicher vorausgesetzt werden, daß die Anlage zum Dom gehörte²³⁸. Zu untersuchen ist, in welchem der beiden Chöre sie gestanden hat.

Der Ostchor wird in der Zeit von 1160—1196 gebaut²³⁹. Seitenschränken und Lettner erhielt er um 1210²⁴⁰. Die Seitenschränken, „reich gegliederte romanische Mauerschränke“²⁴¹ sind erhalten. Der Lettner wurde 1725 abgerissen²⁴², ist aber durch eine Zeichnung von 1670 überliefert²⁴³. Diese „zeigt am Westende des Hochchores zwei seitliche Tribünen, zwischen denen ein Mitteleingang mit einer Chortreppe freibleibt“²⁴⁴. Die Brüstung jedes Lettnerteiles weist acht Blendarkaden auf, die nicht mit Figuren ausgestattet sind²⁴⁵. Auch die Seitenschränken bieten keinen Raum für einen Skulpturenzyklus. Die Anlage kann also nicht zum Ostchor gehört haben.

Im Westchor wurden nach 1900 Ausgrabungen durchgeführt²⁴⁶. Danach haben wir im 11. Jahrhundert „wie beim Ostchor einen Doppelchor zu unterscheiden, einen Vorchor, welcher die Breite des ersten Joches einnahm und sich 70 cm über das Schiff erhob und einen Hochchor im Halbrund der Apsis, der noch 1,40 m über dem Vorchor anstieg“²⁴⁷.

Die Vorderseite des Hochchores schlossen zwei seitliche Treppen und eine mittlere Hausteinverkleidung ab, die sich nach oben hin in einer

²³⁸ Alle Teile sind entweder im Dom vermauert oder waren im Dommuseum aufbewahrt.

²³⁹ N. Irsch, Kd. Dom, S. 127 ff.

²⁴⁰ N. Irsch, Kd. Dom, S. 125.

²⁴¹ E. Kirchner-Doberer, Die Deutschen Lettner bis 1300, Diss. Wien, 1946, Manuscript, S. 183.

²⁴² N. Irsch, Kd. Dom, S. 198 ff.

²⁴³ Chr. Brower und J. Masen, a. a. O. 1670, Titelblatt.

²⁴⁴ E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 183.

²⁴⁵ Die Figuren des zurückliegenden Hochaltares sind eingezeichnet. Das Fehlen von Figuren in den Blendarkaden kann also nicht als Ungenauigkeit angesehen werden. Zudem ist es nicht möglich, daß ursprünglich sechzehn Figuren vorhanden waren.

²⁴⁶ J. Wiegand, Pastor bonus u. ders. Berichte, Beilage zu Bonn. Jbb. 120, 1911.

²⁴⁷ J. Wiegand, Pastor bonus, S. 114. Es ergibt sich ein Gesamtmaß von 2,10 m. In der Arbeit von 1910 (Berichte, S. 65) ist für den Vorchor 0,54 m angegeben, also Gesamtmaß = 1,94 m.

freistehenden Brüstung fortsetzte²⁴⁸. Diese Vorderseite bildete gleichzeitig die Stirnwand der Krypta²⁴⁹, die das Niveau des Vorchores überragte.

Seitenschranken sind für den Vorchor nicht gesichert. Eine niedrige Brüstung zu den Treppen der Krypta hin ist jedoch wahrscheinlich. „Im übrigen waren die beiden Bogen rechts und links vom Vorchor offen“²⁵⁰.

Gegen 1200²⁵¹ wurde diese Anlage grundlegend verändert: Der Vorchor wurde bis zur Höhe des Apsischores zugeschüttet. Dabei wurde die frühromanische Brüstung überflüssig. (Wegfall der Treppenaufgänge.) Ihr Abbruch geht klar aus dem Befund hervor, denn „praktisch wie man war, nahm man vor Verschüttung des Chores den Haustein, Treppenstufen sowohl als Seitenbekleidung, zu anderweitiger Verwendung weg. Nur ... mußte man die untere Schicht des Hausteines an der Stirnseite der Krypta belassen, weil sie eben die Ostwand der Krypta selbst war“²⁵².

Zur gleichen Zeit erhielt der Chor Längsschranken, die sich ca. 2,67 m über den Boden des Hochchores erhoben; davon bestehen „ca. 1,05 m außen und innen aus regelmäßigem Hausteinwerk, ... auf dem sich eine 1,62 m hohe Täfelung aufsetzt. Letztere, ebenfalls nach beiden Seiten gleich behandelt, bestand in rechteckigen, profilierten Rahmen (1,36 m hoch und 20 cm breit), der eine schwarze Schieferplatte umschloß. Auf dem Rahmen lag zunächst ein schwarzes Schiefergesims mit Hohlkehle (13 cm dick), und das Ganze wurde abgeschlossen durch einen Sandsteinsims in ionischer Wellenform mit romanischem Blattmotiv (13 cm dick)“²⁵³.

Aus diesem Befund geht hervor:

1. Die Seitenschranken bieten keinen Raum für unsere Skulpturen²⁵⁴.
2. Wie bei dem Skulpturenzyklus bilden ein Kehlprofil und ein Fries den oberen Abschluß. Ein Vergleich der Ornamente beider Anlagen zeigt,

²⁴⁸ J. Wiegand, Pastor bonus, S. 114—15: „Vielleicht ist uns diese Brüstung noch erhalten geblieben in den Schranken mit Apostelfiguren Sie messen in der Länge zusammen etwa 8 1/2 m ... Der Zwischenraum zwischen den Treppen beträgt zwar 9 1/2 m, doch fällt der Unterschied nicht schwer ins Gewicht.“

²⁴⁹ Zwei kreisrunde Öffnungen zur Krypta wurden neben den Treppen gefunden.

²⁵⁰ J. Wiegand, Pastor bonus, S. 115.

²⁵¹ N. Irsch, Kd. Dom, S. 191.

²⁵² J. Wiegand, Pastor bonus, S. 116 (Berichte, S. 68). Der Verfasser schreibt an anderer Stelle (Pastor bonus, S. 114 und Berichte, S. 65—66): „Von der Bekleidung der Stirnseite der Krypta ist nur noch die untere 63 cm hohe Schicht von Platten vorhanden.“ — Die Gesamthöhe betrug aber 1,40 m, dann erst setzte die Brüstung auf. J. Wiegand betont also selbst den Abbruch. Andererseits vermutet er hier die Skulpturen (vergl. oben Anm. 1). Damit ist deren Datierung ins 11. Jahrhundert indirekt ausgesprochen. N. Irsch (Kd. Dom S. 189) läßt den Abbruch außeracht, wenn er die Anbringung an der Apsislinie — er benutzt die Maßangaben Wiegands — für möglich hält.

²⁵³ J. Wiegand, Pastor bonus, S. 115; Berichte, S. 68 (Fragmente der Täfelung im Bischoflichen Museum).

²⁵⁴ Die Täfelung ist nach beiden Seiten gleich durchgeführt, die Rückseite der Skulpturen und der Arkaden war nicht einmal bemalt oder verputzt.

daß sie in den Maßen fast übereinstimmen, im Motiv und in der Technik verwandt sind, also wohl zeitlich zusammengehören.

3. Die Parallelbeispiele des Ostchores und der Abteikirche St. Matthias²⁵⁵ lassen auf einen Lettner von der Höhe der Seitenschränke für den Westchor schließen²⁵⁶.

Über einen lettnerartigen Westchorabschluß ist infolge der seit dem Barock vorgenommenen Änderungen²⁵⁷ nichts bekannt. Die Zeichnung Browers — das Gegenstück zum Ostchor — zeigt bereits den 1665 errichteten Doppelaltar Karl Kaspars von der Leyen²⁵⁸. Sicher ist, daß der Zugang zum Chor von hier erfolgte²⁵⁹, da sich an der Nord- und Südseite des Chores die Treppen zur Krypta befinden. Zu diesem nicht mehr erhaltenen Westlettner müssen die Skulpturen gehört haben.

V. Rekonstruktion

Der Befund von Skulpturen und Rahmenarchitektur hat uns erkennen lassen, daß der Lettner aus zwei voneinander unabhängigen Teilen bestand (Abb. 7 nach S. 78). Dieser Typus ist nach Kirchner-Doberer eine Vorstufe für den französischen Kathedrallettner des 13. Jahrhunderts²⁶⁰. Er entwickelt sich im Laufe des 12. Jahrhunderts aus den Ambonen, die „als steinerne Anlage . . . mit der Innenarchitektur in Verbindung treten“²⁶¹. So sind sie bereits in St. Peter und Paul von Cluny (Cluny III) „Steintribünen von beträchtlicher Größe“²⁶². Weitere Beispiele sind uns überliefert für die

²⁵⁵ N. Irsch, Kd. Trierer Kirchen, S. 242 ff.: Etwa 1230, verwandt mit Ostchoranlage des Domes, Höhe 3,66 m, heute nur noch Seitenschränke, aber Ansatz für gleichhohen Lettner vorhanden. Die Schränke: „Massiver Mauersockel, darauf nach einem halben Rücksprung eine Reihung von schwarzen Schieferplatten mit profilierten Rahmen, dann ein kräftig ausladendes Gesims mit schräg gelegten Eichenblättern.“ (Struktur wie Seitenschränke des Westchores, Blattmotiv wie Ostchorschränken). — „Über diesen stehen die im Kleeblattbogen geschlossenen Arkaden, . . . den Abschluß bildet ein Gesims aus Hohlkehle und Palmettenfries.“

²⁵⁶ Höhe des Chores über dem Schiff 1,94 m — 2,10 m (vergl. oben Anm. 247), Seitenschränke ca. 2,67 m (J. Wiegand gibt für die Hausteinbrüstung ca. 1,05 m an) also Lettnerhöhe = ca. 4,61 — 4,77 m.

²⁵⁷ J. Wiegand, Pastor bonus, S. 117 ff. und N. Irsch, Kd. Dom, S. 192.

²⁵⁸ N. Irsch, Kd. Dom, S. 234 ff.

²⁵⁹ „Die Fundamentmauer für diesen Altar (Karl Kaspars) läuft hart an dem Rand des Chores entlang, durch die ganze Breite desselben hindurch.“ (J. Wiegand, Pastor bonus, S. 118). Dadurch ist es nicht möglich festzustellen, ob die romanische Treppe in der Mitte oder an den Seiten lag.

²⁶⁰ E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 176.

²⁶¹ E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 175.

²⁶² E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 190; „da der Chor um 1095 fertig war, werden die Tribünen bald nach der Jahrhundertwende errichtet worden sein“ (S. 189).

Kathedrale von Auxerre²⁶³, den Ostchor des Domes zu Trier²⁶⁴ und die Kathedrale von Sens²⁶⁵. Sie konnten von E. Kirchner-Doberer in ihrer Struktur rekonstruiert werden und bilden eine Gruppe „doppelamboniger Anlagen“, die „einander sehr verwandt sind“²⁶⁶.

Übereinstimmend ruhen die rechteckigen Tribünen „auf hallenartigen Unterbauten mit fester Rückwand und dreifacher vorderer Arkadenstellung“²⁶⁷. Der Lettner von Sens ist der jüngste und fortschrittlichste: Er verbindet beide Teile durch einen Triumphbalken und leitet so zu dem Typus des französischen Kathedrallettners über, der die beiden Tribünen tektonisch vereinigt, indem der Mittelgang überwölbt wird²⁶⁸.

Die Lesebühnen sind durch Brüstungen verkleidet, die am Trierer Ostlettner aus Blendarkaden bestanden. An dieser Stelle müssen beim Westlettner die Skulpturen in der bereits festgelegten Reihenfolge²⁶⁹ angebracht gewesen sein. Sie füllen einen Raum von 4,10 m Breite für jede Tribüne²⁷⁰. Die lichte Weite der Schiffspfeiler beträgt 44 rheinische Fuß = 13,80 m. Der Lettner muß sich — nach der Form der Ecksäulen — links und rechts an die Schiffspfeiler angelehnt haben. Es bleiben also für die mittlere Treppe zum Chor 5,60 m. Der Zugang zum Ostchor war nicht so breit. Wir haben jedoch zu berücksichtigen, daß der Westlettner vor dem Ostlettner entstanden ist²⁷¹. Der Unterschied entspricht der Gesamtentwicklung der Lettner von einer zweiambonigen Anlage zu einer geschlossenen Wand²⁷².

Die Höhe des Lettners betrug ca. 4,70 m²⁷³. Davon nehmen die Skulpturen mit Gesims und Fries 1,20 m ein. Der übrige Teil von 3,50 m Höhe ist aufgrund der genannten Parallelen als hallenartiger Unterbau mit je drei rundbogigen Arkaden und einer festen Rückwand zu rekonstruieren.

²⁶³ E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 186 ff., Datierung um 1115.

²⁶⁴ E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 182 ff., Datierung 1210 nach N. Irsch, Kd. Dom, vergl. oben Anm. 240.

²⁶⁵ E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 176 ff., Datierung 2. oder 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts (S. 182).

²⁶⁶ E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 176.

²⁶⁷ E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 184; sie widerlegt (S. 183) die Annahme J. v. Wilmowskys a. a. O. S. 55, Taf. IV und V der romanischen Periode, der den Ostlettner des Trierer Domes „nach den vorgefundenen Merkmalen an der Fundamentierung“ rekonstruiert. Er zeichnet an der Vorderseite für jeden Lettner teil drei Blendenarkaden ein, während es sich um eine offene Halle handelte.

²⁶⁸ E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 192.

²⁶⁹ Vergl. oben S. 77 f.

²⁷⁰ Die Berechnung ergibt sich aus einer Addition der Bogenstücke und der Eckvorlage einer Säule, d. h.: $7 \times 57 \text{ cm} + 9 \text{ cm} = 4,08 \text{ m}$. 2 cm eingesetzt als Fugenausgleich, also Gesamtlänge = 4,10 m.

²⁷¹ Vergl. unten S. 85 ff.

²⁷² Vergl. E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 192.

²⁷³ Vergl. oben Anm. 256; wir nehmen aus der Spanne von 4,61 bis 4,77 m das genaue Fußmaß von 15 rheinischen Fuß = 4,70 m an.

Die einzelnen Joche waren vermutlich kreuzgewölbt; jeweils das mittlere besaß einen Altar²⁷⁴. Eine feste Rückwand muß vorhanden gewesen sein, da der Lettner die östliche Grenze des um 1,94—2,10 m erhöhten Chores bildete.

Die mittlere Chortreppe wird in ihrer ersten Stufe mit der Vorderfront der Lettnerteile abschließend angenommen werden müssen. Sie verlagerte sich in den Chorraum — wie noch heute beim Ostchor — und benutzte die Seitenflächen des Lettners und in ihren zurückliegenden Teilen wohl eine seitliche Hausteinverkleidung als Abschluß²⁷⁵.

Über die Seitenflächen und Rückseiten der Tribünen läßt sich nichts Genaues sagen. Hierher gehörig sind vielleicht Arkaden von 18 cm Durchmesser, von denen sich ein Fragment im Bischöflichen Museum befindet. Es stimmt im Ornament mit den Bogenstücken der Skulpturen genau überein, doch ist an Stelle der Deckplatte das Palmettenmotiv des Friesbandes angearbeitet. Aus diesem Grunde — und wegen des verschiedenen Bogenmaßes — kann es sich nicht um ein Stück der Skulpturenanlage selbst handeln.

Zur Tiefe der Lettnerteile ist zu sagen, daß sie als Lesebühnen zu besteigen waren und Raum für eine Treppe bieten mußten. Das genaue Maß läßt sich nicht festlegen.

Zusammenfassung:

Wir überprüften den Befund beider Chöre des Domes und konnten feststellen, daß die Skulpturenanlage ein Bestandteil des ehemaligen Westlettner war. Der Befund der Skulpturen besagte weiter, daß diese Anlage aus zwei Teilen bestand, die sich außen an die Schiffspfeiler lehnten und zur Mitte um 90 Grad nach rückwärts abgewinkelt waren. Der Westlettner stimmt also mit dem Ostlettner in der Zweiteiligkeit überein. Er stand wie dieser vor einem erhöhten Chor und muß daher gleichfalls eine geschlossene Rückwand besessen haben. Zudem stimmt überein, daß die Brüstung aus Blendarkaden bestand, die von einem Gesims aus Schiefer und einem Fries abgeschlossen wurden. Für den Ostlettner war der hallenartige Unterbau überliefert. Der Westlettner wird auch in diesem Punkt mit ihm übereingestimmt haben, zumal alle überlieferten zweiteiligen Lettner einen solchen Unterbau aufweisen. Wir haben also auch in dem Westlettner des Trierer Domes den Typus des zweiteiligen, aus Frankreich stammenden Hallenlettners vor uns.

²⁷⁴ Vergl. E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 176 ff.

²⁷⁵ Stufenhöhe mit 20 cm, Stufenbreite mit 25 cm, Chorhöhe mit 2,00 m angenommen.

VI. Datierung

Die Weihe des 1160 begonnenen Ostchores ist uns für das Jahr 1196 urkundlich überliefert²⁷⁶. Bis zu dieser Zeit war der durch den römischen Kernbau beeinflußte Dom nach Westen ausgerichtet²⁷⁷. Der Westchor barg den Hauptaltar.

Erst nach der Weihe des neuen Hochaltares konnte das Innere des Westchores verändert werden, ohne daß der Dom für den Gottesdienst unbrauchbar wurde. Vorher ist es also nicht denkbar, daß der Vorchor aufgeschüttet sowie die Seitenschränke und der Lettner errichtet wurden²⁷⁸.

Im Jahre 1196 haben Arbeiten im Dom stattgefunden, in deren Verlauf auch der alte Westchoraltar abgebrochen wurde. Vorher wird die Reliquie des Hl. Rockes Christi in den Ostaltar übertragen. Aber auch der Westaltar wird wieder aufgebaut, wobei ihm andere Reliquien beigegeben werden²⁷⁹.

In diese Zeit, um 1196, ist die neue Ausstattung des Westchores zu datieren. Das hat Irsch für die Seitenschränke bereits nachgewiesen²⁸⁰, während die Lettnerskulpturen bisher nur aufgrund stilistischer Kriterien angesetzt wurden. Die Daten schwankten innerhalb des 12. Jahrhunderts beträchtlich. Erst durch die Rekonstruktion können wir auf die Baunachrichten zurückgreifen.

Das gewonnene Datum muß als endgültig angesehen werden, da der Lettner aufgrund seiner Struktur zu dieser Zeit entstanden sein muß und sich die Skulpturen hier in den Rahmen der Trierer Plastik einordnen lassen. Vorher müssen wir allerdings nachweisen, daß sie aus der Trierer Tradition zu verstehen sind, da die französische Form der Gesamtanlage und die vom Elsaß abhängige Ornamentik der Rahmensäulen an eine Übernahme auch des Skulpturenstiles aus dem westlich-französischen Raume denken läßt:

Stellen wir den Lettnerskulpturen die Chorschranken von St. Maximin gegenüber, so sind zwar Unterschiede nicht zu erkennen (Flachrelief — Hochrelief, Meißelarbeit — Bohrtechnik), aber diese Differenzen sind stilistischer Natur; die Werke liegen fast ein Jahrhundert auseinander (Taf. 1—2, 3, a und 4, a). Beibehalten sind dagegen Schema und Programm: Auch die jüngeren Skulpturen stehen — für ihre Zeit ohne Parallelen — in Nischen und auf schrägen Standflächen. In beiden Fällen haben wir

²⁷⁶ Chr. Brower, Annales, II, P. 91.

²⁷⁷ N. Irsch, Kd. Dom, S. 110.

²⁷⁸ Vergl. N. Irsch, Kd. Dom, S. 192.

²⁷⁹ N. Irsch, Kd. Dom, S. 192 und Chr. Brower, Annales II, p 91: „ . . . Joannes igitur, cum exornando templo, atque suscitandis aris intentus, multa passim vetera loca diruit, multa nova struit . . . Aram vero D. Nicolai (Westaltar.) quae haec tam coelestina, et ne optata quidem eo tempore munera ediderat, variis item Sanctorum reliquiis cumulavit.“

²⁸⁰ N. Irsch, Kd. Dom, S. 192.

einen thronenden Christus und stehende Apostelfiguren²⁸¹. Christus hält übereinstimmend die Rechte zum Segensgestus erhoben und stützt mit der Linken das Evangelium auf dem Knie auf. Ebenso sind einige Details bei den Aposteln direkt übernommen: Die perspektivisch falsch gezeichnete Schriftrolle von Nr. 6 der früheren Schranken ist bei Nr. 7 der Lettner-skulpturen aufgenommen. Die unorganisch abgebogene Hand von Nr. 4 der Reliefs aus St. Maximin findet sich bei Nr. 12 des jüngeren Werkes.

Das Gewand ist auf die gleiche Art drapiert. Von einem breiten Gürtel aus zieht sich der Mantel diagonal über den Unterkörper. Er läuft von der linken Schulter aus unter der Hand durch und bildet dort eine Schleife. Allerdings ist bei den Lettnerskulpturen das natürliche Fallen des Gewandes berücksichtigt, während der frühromanische Künstler die Fläche ornamental gliedert.

Die Bogenmaße beider Anlagen stimmen überein. Dadurch ist bewiesen, daß der frühe Zyklus als Vorbild diente. Daß dies nicht auf die Höhe ausgedehnt wurde, ist stilistisch bedingt: Die Proportionen der Figuren wurden in der zweiten Jahrhunderthälfte gestreckt.

Wir haben innerhalb von St. Maximin die gleiche Entwicklung feststellen können, indem die erhaltenen Rahmenfragmente einer späteren Anlage ein gleiches Bogenmaß, aber eine veränderte Höhe erkennen ließen (Taf. 4, b). Untersuchen wir ihr Verhältnis zum Domlettner:

Die Technik der Rahmung bestimmt die zeitliche Reihenfolge. Beide Anlagen von St. Maximin zeigen Ansatznasen an Säulen und Bogenstücken. Solche sind auch bei den entsprechenden Teilen des Lettners zu finden; gleichzeitig vervollkommenet der Meister das Prinzip durch Falze in den rückwärtigen Blöcken der Säulen und durch Ansatznasen an den Reliefplatten, die in die Falze einschneiden. Wir haben also hier die entwickelte Stufe vor uns.

Die Schrägläche der Bogenstücke ist in beiden Fällen mit Ranken besetzt, die sich in ihren Spitzen aufrollen und deren Stengel durch Bohrlöcher ornamentiert sind. Bei den Fragmenten aus St. Maximin ist der Zwickel durch ein fleischig-plastisches Ornament ausgefüllt; auch die Ranken sind deutlich als fünfteiliges Blatt charakterisiert. Diese Art der vegetabilen Ornamentik ist mit dem Ivo-Bogen aus Verdun übernommen. Der Schmuck des Lettners setzt sie voraus; der Meister hat in einer Reduktion den Weg zu den Knospen des frühgotischen Kapitells bereits gefunden. Er wendet sie nicht nur an den Schräglächen an, sondern füllt damit auch den Zwickel und vermeidet so das Blattmotiv.

Wir haben also die Rahmenfragmente aus St. Maximin stilistisch vom Lettner abzusetzen. Sie gehören zweifellos der zweiten Jahrhunderthälfte an, da sie in der Technik den Ivo-Bogen voraussetzen. Sie lassen sich so auf die Stilstufe der Tympanonfragmente von St. Maximin ein-

²⁸¹ Eine Madonnendarstellung ist für die frühe Stufe nicht erhalten.

grenzen. Darauf weist auch die aus Wulst und Kehle bestehende Basis hin. Sie geht zusammen mit dem Profil am Fragment des hl. Maximinus.

Skulpturen der zweiten Schrankenanlage aus St. Maximin sind nicht erhalten. Da die Bogenstücke jedoch mit der Lettnerornamentik stark übereinstimmen, müssen sie — und nicht die Frühstufe — das direkte Vorbild für den Lettner abgegeben haben. Wir stellen also den Lettnerfiguren die mit der zweiten Schrankenanlage gleichzeitigen Tympanonfragmente aus St. Maximin gegenüber:

Wie der architektonische Rahmen, so lassen auch die Skulpturen des Lettners als stilistisches Gesamtmerkmal eine Reduktion erkennen. So sind die summarisch behandelten Haartrachten und Gesichter zu verstehen, nur so die auf wenige schwere Stege und Züge vereinfachten Gewandfalten. Die Köpfe sind eckig, der Körper wahrt den geschlossenen Kontur. Herb, kräftig und schwer ist jede einzelne Form.

Bei der Christus- und der Apostelfigur aus der Regierungszeit Hillins (1152—1169) waren die Gewandfalten gehäuft, die Haare detailliert behandelt und die Köpfe weich geformt (Taf. 9, a—b). Sie sind als Vorstufe zu verstehen, vom Lettner getrennt durch den Unterschied einer Generation. Die gleiche Technik und der konservative Charakter veranlassen jedoch einen einheitlichen Gesamteindruck, der beide Werke gegenüber der Skulptur des 12. Jahrhunderts als trierisch zu erkennen gibt.

Ein Tympanon vom vorgotischen Bau der Liebfrauenkirche

I. Stand der Forschung

Kugler²⁸² datiert das Portal (Taf. 19) mit dem Ostchor des Domes gleichzeitig, also zwischen 1160 und 1196, ohne diese Annahme näher zu begründen. Auch Aus'm Weerth²⁸³ weist nur darauf hin, daß die Eckzehen an den Basen der Portalarchitektur auf eine Arbeit aus der Mitte des 12. Jahrhunderts schließen lassen. Clemen²⁸⁴ hält die Ornamentik des Portals für französisch, da diese Formen im übrigen Rheinland nicht nachweisbar sind.

Deuser²⁸⁵ weist dem Portal durch einen Vergleich mit den oben behandelten Lettnerskulpturen des Domes Entwicklungsgeschichtlich einen festen Platz zu: er stellt fest, daß die beiden Werke weitgehend übereinstimmen, das Tympanon aber wegen der „besseren“ Gewandbehandlung der Figuren zeitlich später anzusetzen ist.

²⁸² F. Kugler, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1854, Band II, S. 257.

²⁸³ E. Aus'm Weerth, a. a. O. S. 92, Taf. 59.

²⁸⁴ P. Clemen, a. a. O. S. 99.

²⁸⁵ W. Deuser, a. a. O. S. 70.

Auf die Verwandtschaft der Portalarchitektur mit dem Ivo-Bogen weist Beenken²⁸⁶ hin. Er hält den Figurenstil für „innerdeutscher Herkunft, obgleich in den Details nordfranzösische Formelemente ausklingen“, und datiert das Tympanon „kurz vor 1170“.

Kingsley-Porter²⁸⁷ behält in der Besprechung der Arbeit Beenkens dieses Datum bei, vergleicht aber die Figuren mit den kurz vorher entstandenen Skulpturen von Mimizan²⁸⁸. Er glaubt, daß diese die Trierer Werke beeinflußt haben.

Irsch²⁸⁹ beschreibt die Portalarchitektur und das Tympanon ausführlich. Er setzt den größten Teil der angeführten Literatur voraus und scheint der von Beenken und Kingsley-Porter vorgeschlagenen Datierung zuzustimmen. Ohne Vergleichsbeispiele anzuführen, nimmt er an, daß mit den fein geriefelten Falten nordfranzösische Formen ins Deutsche übersetzt sind, die so dem übrigen Rheinland weitergegeben werden²⁹⁰.

II. Befund

Aufstellungsort:

Von der südlichen Stirnseite des eingezogenen Westquerschiffes im Dom führte das Portal zum Paradies, das zwischen dem Dom und der benachbarten Liebfrauenkirche liegt. Das Portal wurde am Ende des 18. Jahrhunderts vermauert²⁹¹. Es ist umgeben von Mauerwerk des 11. Jahrhunderts und erscheint damit „als nachträgliche Dekoration eines an sich frühromanischen Ausgangs“²⁹².

Maße:

Die Gesamthöhe des Portals beträgt 6,55 m, die Gesamtbreite 4,70 m. Das Tympanon ist 1,50 m hoch und 3,00 m breit, bildet also einen voll ausgezogenen Halbkreis. Auffällig ist, daß die Säulen bei „ihrer abnorm starken Höhe (Verhältnis 1:13) nur 7 cm aus der Wand hervorragen, wie auch die... innerste Portalumrahmung nur 32 cm zurückspringt“²⁹³.

²⁸⁶ H. Beenken, Roman. Skulpt. S. 192.

²⁸⁷ A. Kingsley-Porter, a. a. O. S. 185.

²⁸⁸ Abbildung bei A. Kingsley-Porter, Romanesque sculpture of the pilgrimage roads, Boston — Jones 1932, IV, S. 490—491.

²⁸⁹ N. Irsch, Kd. Dom, S. 186.

²⁹⁰ R. Berger, a. a. O. S. 13 ff. zeigt durch Vergleich mit anderen spätromanischen Werken des gleichen ikonographischen Vorwurfs, daß es sich um ein — aus der byzantinischen Kunst übernommenes — Darstellungsschema handelt.

²⁹¹ Th. v. Haupt, a. a. O. S. 33.

²⁹² N. Irsch, Kd. Dom, S. 186.

²⁹³ N. Irsch, Kd. Dom, S. 186.

Material:

Vom Sandsteinmauerwerk des Domes setzt sich das Portal deutlich ab und weist zudem noch in sich Materialdifferenzen auf:

Material 1: Alle ornamentierten Teile der Portalarchitektur einschließlich der Säulen bestehen aus „rauhem“ Savonnière-Kalkstein; für die Skulpturen wurde der „feine Savonnière“ gebraucht, den wir bei den Lettnerskulpturen als geeignet für figürliche Arbeit kennenlernten.

Material 2: Unterhalb des Tympanons ist stellenweise grünlich getönter „Wasserliescher Sandstein“ vermauert. Dieses Material findet sich im Dom nur vereinzelt an Flickstellen, während der gotische Bau der benachbarten Liebfrauenkirche einheitlich aus ihm erstellt wurde.

Steinbearbeitung:

Die figurierten und ornamentierten Teile zeigen eine durch feine Meißelarbeit geglättete Oberfläche. Die Skulpturen wurden mit dem laufenden und stehenden Bohrer bearbeitet.

Der Reliefgrund des Tympanons und die übrigen Kalksteinblöcke sind schraffiert. Geglättet sind die Sandsteinblöcke und ein Block des Tympanons im Nimbus Petri, der sich damit als Flickstück ausweist (Taf. 18).

Unterhalb des Kapitells der rechten inneren Säule findet sich an einem Block aus Wasserliescher Sandstein ein Steinmetzzeichen, dessen Form (HS) sonst nur an dem ins 13. Jahrhundert gehörenden Bau der Liebfrauenkirche nachweisbar ist²⁹⁴.

Bemalung:

Reste der ursprünglichen Polychromie sind erhalten. Sie stimmen weitgehend mit den Farben der Lettnerskulpturen überein:

Die Christusnische war blau ausgemalt. Nimben und Suppedaneum Christi waren vergoldet. Die Untergewänder von Christus und Maria zeigen grüne Farbspuren.

Rot waren wahrscheinlich die Podeste der Nebenfiguren, das Untergewand des Petrus, der Mantel Christi und die Außenseite des Marienmantels. Die Innenseite des letzteren weist blaue Farbspuren auf. Am Mantel Petri und am Reliefgrund ist die ursprüngliche Farbe nicht zu erkennen.

²⁹⁴ Kd. Trierer Kirchen, S. 156, Abb. 124.

III. Programm und Komposition

Das Tympanon zeigt eine Dreiergruppe (Taf. 18). In der Mitte thront Christus, gerahmt von Maria und Petrus. Das Portal verbindet heute den Dom St. Peter mit der Liebfrauenkirche. Aus'm Weerth²⁹⁵ und Irsch²⁹⁶ nehmen daher an, daß die Patronen beider Kirchen sich hier gegenüberstehen. Das Programm ist jedoch auch anderorts nachweisbar²⁹⁷, ohne daß die gleiche Ursache vorläge. Dazu ist es unwahrscheinlich, daß das Portal sich an ursprünglicher Stelle befindet. Die oben angeführte Deutung läßt sich also nicht halten; vielmehr handelt es sich, wie Berger nachgewiesen hat²⁹⁸, um eine Modifikation der Deesis: Maria als Repräsentantin der Kirche und Petrus als Träger der Schlüsselgewalt stehen zu Seiten des thronenden Christus.

Die Komposition zeigt drei Einzelfiguren in hieratisch-repräsentativer Haltung. Diesen Eindruck führen allein schon die isolierten Podeste herbei. Starre Monumentalität ist der beherrschende Gesichtspunkt, das beweist der geschlossene Kontur. Die Figuren stoßen sich im Raum; große freie Flächen verhindern einen szenischen Zusammenschluß.

IV. Spätere Veränderungen

Wir fassen zunächst einige Einzelheiten zusammen:

1. Das umgebende Mauerwerk entstammt dem 11. Jahrhundert, dem das Portal selbst keinesfalls zugehören kann. Es handelt sich also um die spätromanische Ausgestaltung „eines an sich frühromanischen Ausgangs“²⁹⁹.
2. Das Portal weist zwei Steinarten auf, von denen eine mit dem Baumaterial der gotischen Liebfrauenkirche übereinstimmt.
3. Die beiden Materialarten sind verschieden bearbeitet. An einer Stelle ist ein Steinmetzzeichen der Liebfrauenkirche sichtbar.

Betrachten wir diese Unregelmäßigkeiten genauer: Fast der gesamte innere Korbbogen besteht aus Wasserliescher Sandstein. Ausgenommen sind die oberen Zwickel und zwei Stücke, die mit den Basen und den inneren Säulen in Materialverband stehen³⁰⁰. Sie weisen sich deutlich als Reste eines früheren, schmäleren Korrbogens aus und wurden stehen gelassen, um die neuen Blöcke besser einbinden zu können.

²⁹⁵ E. Aus'm Weerth, a. a. O. S. 92.

²⁹⁶ N. Irsch, Kd. Dom, S. 186.

²⁹⁷ R. Berger, a. a. O. S. 18: Nordschiff der Marienkirche von Gelnhausen, Nordwestportal der St.-Leonhards-Kirche von Frankfurt am Main, Südportal des Domes zu Worms und in Italien am Türsturz der Kathedrale von Troia.

²⁹⁸ R. Berger, a. a. O. S. 159.

²⁹⁹ Vergl. oben S. 88 und N. Irsch, Kd. Dom, S. 186. An der Nordwand gegenüber ist das schmucklose frühromanische Portal erhalten (N. Irsch, Kd. Dom, S. 87).

³⁰⁰ Links 82 cm, rechts 90 cm Höhe. Breite 10 und 7,5 cm.

Als später eingefügte Stücke sind auch alle übrigen Sandsteinblöcke zu erkennen; sie werden niemals mit ornamentierten Teilen verbunden, sondern durch eine schmale Leiste des ursprünglichen Materials von diesen abgesetzt. Sie sind — das ist ganz deutlich — *Flickmaterial*. Dann aber ist wichtig, daß die gesamte Sockelzone bis zu einer Höhe von 51 cm aus diesem Material besteht.

Das Portal wurde — so läßt uns das aufgefondene Steinmetzzeichen erkennen — zusammen mit dem gotischen Umbau der Liebfrauenkirche verändert. Der Kirchbau wird 1235—1240 begonnen³⁰¹, das Tympanon ist gegen 1200 entstanden. In der Zwischenzeit wurde der Dom weder zerstört noch baulich verändert. Wodurch ist also das Vorkommen von zwei Materialarten am Portal verursacht?

Die gleiche Frage ergibt sich für das Tympanon: Die Ornamentik und die Skulpturen sind so gut erhalten, wie das im 12. Jahrhundert in Trier nur sehr selten vorkommt. Selbst die empfindlichsten Teile — Nasen und Hände — sind kaum bestoßen. Dagegen sind weniger gefährdete Stellen wie der obere Nimbenrand bei beiden Seitenfiguren abgebrochen. Der über Petrus angebrachte Block ist anders bearbeitet und so als Zutat zu erkennen. Zudem ist der Reliefgrund hinter dem Nimbus scharriert; diese Technik hört unvermittelt in Höhe des oberen Nimbenrandes auf. Hier wurde der Block später abgeschlagen, denn der Nimbenrand ragt — obwohl er selbst beschädigt ist — über die Abbruchkante hinaus.

Das Ornament des als Architrav durchgezogenen Kämpfers wurde mehrfach und nicht zueinander passend angestückt. Das tritt bei der streng geometrischen Form des Mäanders deutlich zutage.

Für sich allein könnten die am Tympanon festgestellten Einzelheiten vermuten lassen, daß die Ornament- und Skulpturenblöcke beim Zusammenfügen noch einmal überarbeitet wurden.

Vereinzelt könnte das Vorkommen von Blöcken der gotischen Liebfrauenkirche vielleicht auf Beschädigungen des Portals während deren Neubau zurückgeführt werden.

Der unharmonisch flache Vorbau des Portals könnte — für sich betrachtet — durch die bestehende frühromanische Tür veranlaßt sein.

Stellen wir aber alle diese Beobachtungen nebeneinander, so wird eine andere Lösung wahrscheinlich: Wir haben den oder einen Portalschmuck der vorgotischen Liebfrauenkirche vor uns. Er wurde beim Abbruch dieses Bauwerkes an seinen heutigen Ort versetzt³⁰². Nur so ist der Aufbau als *Innen tympanon zu erklären*, für den wir keine Parallelen aufweisen können.

³⁰¹ Kd. Trierer Kirchen, S. 310.

³⁰² Die Liebfrauenkirche weist zwei Bauperioden auf (vergl. Kd. Trierer Kirchen, S. 139 ff.). Das an unserem Portal vorkommende Steinmetzzeichen findet sich nur in der älteren (vergl. Kd. Trierer Kirchen, S. 140 und 156), das heißt in der Sockelzone. Diese Tatsache spricht für unsere Annahme.

Bei der Versetzung wurden die Maße verändert:

1. Die Breite des Tympanons wurde verringert; dabei mußten die Blöcke der Seitenfiguren und des Ornamentbandes verändert werden.
2. Das gesamte Portal wurde um 51 cm erhöht, indem man eine neue Sockelzone einfügte.
3. Der innere Korbogen wurde verbreitert.

Das ursprüngliche Portal war also niedriger und breiter. Der jetzige Aufbau wurde von gotischen Künstlern ausgeführt, denen die Schlankheit der Glieder und ihr flaches Vorlegen vor die Wand Stilprinzip war. Nur so läßt sich die — für romanische Einzelformen — unarchitektonisch flache und schlanke Form erklären³⁰³.

V. Beschreibung

Die Seitenfiguren — Maria und Petrus — stehen vor einem ebenen Hintergrund, während der thronende Christus in eine leicht gewölbte Nische eingelassen ist. So liegen die Vorderflächen der Skulpturen in einer Ebene, ohne daß die Sitzfigur weniger plastisch gestaltet wurde. Die Nimben passen sich jeweils dem Reliefgrund an.

Sie sind bei den Seitenfiguren scheibenförmig, während der Nimbus Christi eine Schüsselform erkennen läßt.

Der Aufbau des Reliefs im Bogenfeld eines Portals bestimmte den Künstler, es auf eine frontale Untersicht festzulegen: Die zur Mitte gewandten Köpfe der Seitenfiguren sind asymmetrisch, so daß der in der Portalebene schreitende Beschauer auch die hinteren Gesichtshälften der Seitenfiguren sehen kann. Für eine Sicht von unten berechnet sind die stark aufgebohrten unteren Gewandsäume der Skulpturen, die nach unten abgeschrägte Vorderseite des Suppedaneums Christi sowie der nach oben stärker vor den Reliefgrund tretende Nimbus des Heilands. Diese beiden letzten Kennzeichen weist nur die Mittelfigur auf, die, als die einzige frontale, stark auf den Beschauer bezogen ist. Im Gegensatz zu den zugeordneten Seitenfiguren spricht der thronende Christus den Gläubigen unmittelbar an, das beweist der ekstatische Gesichtsausdruck, herbeigeführt durch den aus Einzellocken bestehenden Bart, den struppigen Schnurrbart und die großen Augen mit den tief eingebrohrten Pupillen. Der Kopf ist leicht vorgezogen, so daß er an den Nimbus nur mehr angelehnt ist. Die ganze Figur drängt mit den vorgestellten Knien und den eckig-vollen Schultern aus dem Reliefgrund heraus.

Christus und Petrus sind mit Tunika und Mantel bekleidet, die bei beiden Skulpturen nach dem gleichen Schema drapiert sind. Die Unter-

³⁰³ N. Irsch, Kd. Dom, S. 186, gibt an, daß F. Kutzbach „laut mündlicher Mitteilung“ das Portal als zur romanischen Liebfrauenkirche zugehörig annahm, doch blieb diese Ansicht ohne Begründung.

schiede resultieren aus den Veränderungen des Sitzmotivs gegenüber dem Standmotiv, da das Gewand die Bewegung des Körpers nachzeichnet und unterstreicht.

Stand- und Spielbein des Apostelfürsten sind durch locker über dem einen herabhängende und straff über dem anderen gespannte Faltenpartien unterschieden. Auf die Sitzfigur ist dieses Prinzip übertragen, indem das rechte Knie ausgewinkelt wird und so die Funktion des Spielbeines übernimmt. Der Mantelsaum weist bei beiden Skulpturen ein aus Bohrlöchern bestehendes Ornament auf.

Der Mantel Mariens ist ein allseitig geschlossener, über den Kopf gezogener Überhang, der nur eine Öffnung für das Gesicht ausspart. Die radial vom Scheitel ausgehenden Falten bilden dabei einen treppenförmig geschichteten, das Antlitz rahmenden Saum. Das Untergewand setzt auf dem zum Hintergrund ansteigenden Sockel fließend auf und schafft der Figur eine breite Standfläche, aus der nur die Schuhspitzen hervorschauen. Die dabei gebildeten Omegafalten des Saumes sind stärker ausgeprägt als bei den beiden übrigen Skulpturen.

Christus ist gekennzeichnet durch den Segensgestus der flach vor die Brust gelegten rechten Hand und durch das auf dem Knie aufgestützte geöffnete Evangelium. Petrus trägt neben dem Evangelium einen großen Schlüssel. Das gelockte Haar und der durch Meißelschläge nur angedeutete Bart sind dagegen nicht für den Apostelfürsten charakteristisch³⁰⁴.

Beide Seitenfiguren sind mit Oberkörper und Kopf ins Halbprofil gedreht, während die Füße nahezu frontal stehen. Dadurch ist der obere Teil der Skulpturen fast vollplastisch und der untere verhältnismäßig flach gestaltet. Die zurückliegende Schulter wurde jeweils perspektivisch verkürzt.

Die Gestalt der Madonna ist gerundet, während die Körper von Christus und Petrus blockhaft-eckig gebildet sind. Die Köpfe der drei Figuren stimmen in ihrer ovalen Form, in den starken Nasen und in den halbkreisförmig geschwungenen Brauen überein. Die Pupillen in den mandelförmigen Augen sind tief und bei der Madonna zudem nicht achsengleich eingebohrt.

VI. Datierung

Baugeschichtliche Anhaltspunkte für eine Datierung des Portals sind nicht vorhanden. Wir müssen es also den übrigen Trierer Werken stilistisch zuordnen.

Einige Motive der Portalornamentik lehnen sich an den Grabbogen des Kardinals Ivo an³⁰⁵: Das Palmettenmotiv an dessen linkem Kämpfer wird am Architrav des Portals in ähnlicher Form wiederholt. Hier wird

³⁰⁴ Vergl. oben S. 74.

³⁰⁵ H. Beenken, Roman. Skulpt., S. 192.

es begrenzt durch ein Perlband, wie es an den Halsringen der rechten Kapitellgruppe des Ivo-Bogens vorkommt. Die linke Kapitellgruppe zeigt an dieser Stelle ein Rautenband, das auch den Umbogen des Liebfrauenportals schmückt.

Trotz dieser Verwandtschaften ist das Gesamtbild verschieden: Das Palmettenmotiv des Architravs ist stark stilisiert. Direkt übernommen sind nur das Rauten- und das Perlband. Sie sind der einzige nicht vegetabile und nicht figurale Schmuck des Ivo-Grabmals und stehen dort an untergeordneter Stelle. Das Liebfrauenportal dagegen zeigt nur stilisierte und geometrische Ornamente.

Den gleichen Unterschied haben wir beim Vergleich der Rahmenfragmente von St. Maximin mit den Ornamenten des Westlettners vom Dom feststellen können³⁰⁶. Dabei erwiesen sich die letzteren als zeitlich später. Mit ihnen aber ist das Portal nächst verwandt:

Schon die Basen von Portalarchitektur und Rahmensäulen der Lettner-skulpturen (Taf. 13) stimmen überein. Die Eckzehen übergreifen den unteren Wulst und verschleiern die ursprünglich runde Form der Basis. Sie leiten so zu der quadratischen Sockelplatte über. Ein Unterschied zeigt sich am oberen Wulst, der sich der jeweiligen Säulenform — Portal oktonal, Lettner rund — anpaßt.

Die Palmettenmotive von Architrav und Umbogen des Portals gehen mit dem Fries vom Lettner zusammen. Das gleiche Motiv finden wir variiert an den Kapitellen der Portalarchitektur.

In gleichem Maße lassen sich bei den Skulpturen beider Werke übereinstimmende Kriterien aufweisen³⁰⁷: Wie der thronende Christus und die Apostelfiguren des Lettners (Taf. 16), so sind auch Christus und Petrus des Tympanons mit Tunika und Mantel bekleidet. Nur im geöffnet herabhängenden Ärmel der Segenshand des Heilands wird ein parallel geriefeltes Untergewand sichtbar. Die Gewänder sind für Stand- und Sitzfiguren nach dem gleichen Schema drapiert und zeichnen die Umrisse des Körpers nach, der blockhaft-eckig dargestellt ist. Die beiden Marienfiguren stimmen in der Gebärde und in den vertikal ausgerichteten Gewandfalten deutlich überein (Taf. 10, b). Die Falten entwickeln sich zu breiten Stegen zwischen und neben den Beinen, während sich über diesen wenig gegliederte Flächen bilden. Die Figuren sind von besonderer Schmalheit und Weichheit. Sie heben sich innerhalb ihrer Gruppe durch die gleichen Kennzeichen ab.

Wenngleich eine Verwandtschaft beider Anlagen sofort ins Auge fällt, muß auf eine Fülle von Unterschieden hingewiesen werden, die die zeitliche Reihenfolge deutlich zutage treten lassen: Gegenüber den

³⁰⁶ Vergl. oben S. 86.

³⁰⁷ W. Deuser (vergl. oben S. 87) hat eine Verwandtschaft der Skulpturen bereits festgestellt, ohne jedoch im einzelnen zu analysieren. Wir überprüfen sein Ergebnis.

fast vollplastischen Figuren des Tympanons sind die des Lettners sehr flach gehalten. Wenige gestraffte und platte Faltenzüge umspannen die plastisch hervortretenden Körperpartien, während beim Tympanon viele wulstige Falten auftreten, die — innerhalb des geschlossenen Konturs — die Fläche gliedern und auflockern und die den Druck- und Spannfalten eines Stoffes weit stärker entsprechen. Den größten Unterschied finden wir dabei beim Vergleich der beiden weiblichen Figuren, wo vor allem das fließend auf dem Sockel aufsetzende Gewand der Maria des Tympanons ein Motiv darstellt, das in der ganzen Gotik wiederzufinden ist.

Auch das Drapierungsschema der Apostel wurde für die Petrusfigur des Portals abgewandelt: Übernommen ist die Schlinge des Mantels unter der linken Hand, das glatte Abfließen über dem Unterarm und das Umspannen des rechten Knies. Aber bei den Lettnerskulpturen hielt der Gürtel das Gewand und verursachte die Falten. Dieser Gürtel ist hier weggelassen, so daß der übernommenen Anordnung ihre Ursache fehlt.

Ein Vergleich der Köpfe führt zu demselben Ergebnis: Die eckige Gesamtform bei der Christusfigur, das asymmetrische Gesicht und die nicht achsengleich angebohrten Pupillen beider Seitenfiguren des Tympanons sind von den Lettnerskulpturen übernommen. Der Blick Christi ist bereits ausgerichtet, und die Wiedergabe der Haare unterscheidet sich vollkommen: Das Haupthaar Christi besteht aus geflochtenen und gedrehten, deutlich voneinander abgesetzten Strähnen, der Bart und das Haar Petri aus tief gebohrten und detailliert ausgearbeiteten einzelnen Locken. Der Unterschied besteht gleichermaßen gegenüber den summarisch dargestellten Kalotten der Lettnerskulpturen wie gegenüber den fein zisierten Haaren, die die Figuren des Neutorreliefs und der Gruppe aus St. Maximin auszeichneten.

Lettner und Tympanon sind etwa gleichzeitig entstanden. Technik und Motive sind verwandt; die Arbeiten können einer Werkstatt entstammen. Das Tympanon setzt die Lettnerskulpturen voraus und ist in einzelnen Kriterien bedeutend weiter entwickelt. Wir müssen aber berücksichtigen, daß die konservative Ausdrucksweise des Lettnermeisters weitgehend auf die Übernahme des Gesamtschemas der Chorschranken von St. Maximin zurückzuführen ist. Ist der Lettner also nach 1196 entstanden, so muß das Tympanon um 1200 angesetzt werden.

Ein Tympanon mit einem thronenden Christus im Bischöflichen Museum

I. Befund

Das Relief ist im Bischöflichen Museum zu Trier (Taf. 17) aufgestellt³⁰⁸. Über seine Herkunft und Datierung ist nichts bekannt³⁰⁹. Die Maße sind:

Höhe	=	74 cm
Breite	=	90 cm
Tiefe	=	24 cm
Relieftiefe	=	8 cm

Das Material ist ein grobkörniger Kalkstein. Auf der Rückseite der Platte ist ein Profil ausgearbeitet; es läßt darauf schließen, daß das Material zum zweiten Male verwendet ist. Die Figur ist mit Meißel und Bohrer aus dem Block gearbeitet. Bohrillen sind auch an der linken Seitenfläche der Platte zu erkennen. Sie werden zum Scheitel des Bogens hin immer flacher und weichen im Gipelpunkt und an der rechten Seite einer späteren groben Meißelarbeit. Die Rückseite des Blockes ist geglättet.

Die Figur ist stark verwaschen. Bart, Nase und Hände sind bestoßen. Der Nimbus ist abgearbeitet, da der Block — wie oben erwähnt — nachträglich verändert wurde. Auch der Sockel ist vom linken Fuß Christi ab zur gleichen Seite hin abgeschlagen. Die glatte Kante und die Meißelspuren bezeugen, daß es sich nicht um Abbruch handelt. Die Figur muß in späterer Zeit noch einmal verwendet worden sein. In welcher Weise, das wird aus dem Behau nicht klar.

II. Beschreibung

Der Befund ließ erkennen, daß das Relief fast in seinen normalen Maßen erhalten ist. Weitere Figuren können nicht vorhanden gewesen sein, da die linke Seite halbkreisförmig gewölbt ist und die ursprüngliche Arbeitsweise mit dem Bohrer erkennen läßt. Allerdings muß festgestellt werden, daß uns eine derartige grobe Arbeit an den Seitenflächen bisher nicht begegnete.

Die Bogenform des Blockes, der nach oben hin stärker hervortretende Nimbus und die für Untersicht geschaffenen Gewandfalten legen das Relief als Tympanon fest. Das Breitenmaß von noch nicht 1 m deutet auf den Schmuck eines Kapelleneingangs, der verwitterte Zustand läßt an eine Verwendung am Außenbau denken.

Das in der romanischen Plastik beliebte Motiv des thronenden Heilands ist in Trier durch vier Beispiele belegt: Angelehnt an die frühmittel-

³⁰⁸ Inventar Nr. BM 172.

³⁰⁹ J. Wiegand datiert das Relief ins 12. Jh. und vergleicht es mit der Christusfigur von den Schranken aus St. Maximin.

alterliche Kleinkunst des Trierer Raumes ist bei den Chorschranken aus St. Maximin der jugendliche, bartlose Christus dargestellt (Taf. 1, a). Der Thron besteht aus einer perspektivisch gegebenen Sitzfläche, die von Säulen gestützt wird. Dieser Darstellungsweise stehen die drei übrigen Reliefs — vom Lettner des Domes (Taf. 10, a), vom Liebfrauentympanon (Taf. 18) und das hier beschriebene — als geschlossene Gruppe gegenüber. Sie zeigen den bärtigen Pantokrator auf einem einfachen Thronblock.

Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Lettner und Liebfrauentympanon haben wir bereits oben behandelt. Das Relief aus dem Bischoflichen Museum ist an das letztere anzuschließen.

Die Gebärde stimmt bei beiden Figuren überein. Auch das aus Mantel und Tunika bestehende Gewand ist auf die gleiche Art drapiert. Die Binnenfalten sind variiert; zwischen den Beinen staut sich der Mantel und bauscht sich zu breiten Stegen auf, die sich drehen und überschneiden. Die um das rechte Knie gespannten Partien stehen dazu in auffälligem Gegensatz. Der dargestellte Stoff ist weich und schwer, selbst dort, wo sich spitze Winkel bilden. So sind die unterhalb des linken Knies aus der glatten Fläche herauswachsenden Wülste zu erklären, nur so die ange-deuteten Falten vor der gespannten Fläche des Oberkörpers.

Der runde Kopf wird durch einen weich auf die Schultern herabfließenden Haarkranz gerahmt. Nur schwach ist zu erkennen, daß es sich um Wellen handelt, denen durch Bohrlöcher eine plastische Tiefe verliehen ist. Die herabhängenden Enden des Schnurrbartes gehen in den langen Spitzbart über; dieser ist gleichfalls in weiche Strähnen gegliedert. Die wenig angebohrten Augen verlebendigen das Gesicht.

Das Relief ist nach dem Vorbild des Christus vom Liebfrauentympanon gearbeitet. Es kann sich um einen jüngeren Künstler der gleichen Werkstatt gehandelt haben, da sämtliche Formen abgerundet, gelöst, menschlich näher gestaltet sind, während die Technik und das Schema durchaus übereinstimmen.

Das Liebfrauentympanon als die Vorlage ist um 1200 entstanden. Nicht viel später ist diese Skulptur anzusetzen. Sie lehnt sich formal an das ausgehende 12. Jahrhundert an, gehört jedoch ihrem Wesen nach in den Beginn des dreizehnten.

Die Entwicklung der Trierer Figuralplastik des 12. Jahrhunderts

Wir haben die Trierer Figuralskulptur des 12. Jahrhunderts gruppenweise analytisch untersucht. Nachdem wir so jedes Werk erfaßt haben, ist es anhand der gewonnenen Ergebnisse möglich, die Entwicklung zu übersehen. Wir gehen dabei von den fest datierten Werken aus, um die durch Stilvergleich gewonnenen übrigen Datierungen zu überprüfen.

Die Ornamentik des Ivo-Bogens ist von einem Künstler gearbeitet, der vorher an der porte du lion der Kathedrale von Verdun nachweisbar ist³¹⁰. Das Tympanon dieser porte du lion wie die gleichzeitigen Skulpturen der Chorpfeiler (Taf. 5, a—b) sind Hochreliefs, die als besonderes Kriterium eine Bearbeitung mit dem laufenden und dem stehenden Bohrer erkennen lassen. Diese Technik ist in Trier erstmalig am Ivo-Grabmal nachweisbar und wird dann bei allen Trierer Hochreliefs des 12. Jahrhunderts übernommen. Damit ist nicht nur allgemein ein Verduner Einfluß in Trier nachgewiesen, sondern es ist gleichfalls sicher, daß das Hochrelief von Verdun übernommen wurde. Die Entstehungszeit des Ivo-Bogens (um 1143) ist somit der terminus post für alle Werke dieser Technik.

Aufgrund dieser Feststellung ergeben sich zwei Gruppen der Trierer Skulpturen:

1. Flachreliefs (Meißelarbeit): 1. Jahrhunderthälfte.
2. Hochreliefs (Bohrtechnik): 2. Jahrhunderthälfte.

In unserer Untersuchung haben wir den ehemaligen Westlettner des Trierer Domes (Taf. 10—16) als zweiteilige Anlage mit einem mittleren Aufgang zum überhöhten Chor rekonstruieren können. Dieser Typus verkörpert die Grundform des französischen Kathredrallettners und ist vorher nur in Frankreich nachweisbar³¹¹. Damit ist wiederum ein französischer Einfluß nachgewiesen. Außerdem können wir nach der Rekonstruktion des Lettners eine Baunachricht aus dem Jahre 1196 heranziehen, die von einem Umbau der Westchoranlage berichtet³¹².

Dieser Umbau bezieht sich laut dem Grabungsbericht von 1905/06³¹³ auf eine Erhöhung des Vorchores, die ihrerseits die Anlage eines Lettners als vorderen Abschluß erforderte. Wir können daher die Anlage in das Jahr 1196 datieren.

Ein Stilvergleich der Lettnerskulpturen mit dem Portal der vergotischen Liebfrauenkirche (Taf. 18—19) zeigt, daß beide Werke zeitlich unmittelbar zusammengehören: Die Basen an den Rahmensäulchen der Lettnerskulpturen stimmen mit den Basen der Portalarchitektur überein. Das Palmettenmotiv vom Fries des Lettners wird am Umbogen und am Architrav des Portals jeweils variiert. Auch die beiden Christusfiguren sind einander verwandt. Es sind blockhaft-kubische Skulpturen mit fest anliegenden Gewändern; Haltung, Geste und Binnenfalten sind in vertikale und horizontale Linien gedrängt. Der Christus des Liebfrauenportals ist in eine flache Nische gearbeitet, wie dies bei allen Lettnerfiguren der Fall ist. Diese Übernahme des Motivs charakterisiert ihn als die spätere Figur.

³¹⁰ N. Irsch, St. Matthias, S. 153—156, und Kd. Dom S. 263—265.

³¹¹ E. Kirchner-Doberer, a. a. O. S. 176.

³¹² N. Irsch, Kd. Dom S. 192.

³¹³ J. Wiegand, Pastor bonus S. 116, Berichte S. 68.

Der Petrus vom Tympanon schließt sich eng an die Apostel des Lettners an, und die beiden Marienfiguren gehören nahe zusammen. Dabei erweist sich das Tympanon als fortschrittlich. Ist der Lettner urkundlich in das Jahr 1196 zu datieren, so ist das Portal unmittelbar darauf, d. h. um 1200, entstanden. Beide Werke sind der gleichen Werkstatt zuzuweisen.

Das Christustympanon aus dem Bischöflichen Museum (Taf. 17) ist eine Kopie der Mittelfigur vom Liebfrauenportal. Es ist die Arbeit eines jüngeren Künstlers und stammt gleichfalls aus der oben zitierten Werkstatt. Der Meister lockert alle Details auf, rundet die blockhaft-kubischen Formen ab und gestaltet so eine Figur, die bereits dem Übergangsstil zuzuweisen und in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu datieren ist.

Wir haben bisher festgestellt, daß der terminus post quem für Hochreliefs in Trier „um 1143“ liegt und daß außerdem die mit dem Westlettner des Domes einsetzende künstlerische Generation „um 1196“ nachzuweisen ist. In den dazwischen liegenden Jahrzehnten muß eine Reihe von Hochreliefs entstanden sein, die heute im Trierer Landesmuseum aufbewahrt werden und die von uns als Reliefs einer Werkstatt aus St. Maximin bezeichnet werden. Es gehören dazu:

1. das Tympanonfragment des Winterrefektoriums in St. Maximin (Taf. 3, b),
2. das Fragment eines hl. Maximinus von einem Tympanon aus St. Maximin (Taf. 8, a),
3. eine Christus- und eine Apostelfigur, die — ursprünglich zusammengehörig — vermutlich vom Tympanon der St.-Nikolaus-Kapelle in St. Maximin stammen (Taf. 9, a—b),
4. der Kopf eines Apostels (Taf. 8, b),
5. ein Meerweibchenrelief (Taf. 9, c).

Von diesen Skulpturen wurden die beiden ersten in St. Maximin gefunden, während wir die übrigen durch einen Vergleich der stilistischen Merkmale, der Inschriften und der technischen Mittel zuordnen konnten. Die so herausgearbeitete Gruppe stellen wir den bereits oben zitierten Skulpturen der Kathedrale von Verdun gegenüber (Taf. 5, a—b). Übereinstimmungen zeigten sich vor allem in den länglich-ovalen Köpfen mit den strähnig geflochtenen oder zu Buckellocken geformten Haaren, den mandelförmigen Augen mit eingeborstenen Pupillen und dem gebohrten Mund. Nachdem ein Verduner Einfluß durch die Übernahme des Ivo-Bogens bereits nachgewiesen war, erschien es wahrscheinlich, daß auch die Skulpturen aus St. Maximin im Verlaufe dieser Entwicklung geschaffen wurden. Um das zeitliche Verhältnis genau zu bestimmen, verglichen wir sie außerdem mit den Lettnerskulpturen des Domes. Dabei zeigte sich ein Generationsunterschied, indem den detailliert bearbeiteten Figuren aus Verdun und aus St. Maximin die „summarisch“ behandelten, d. h. in der Ausarbeitung auf das Wesentliche reduzierten Skulpturen

des Westlettners gegenüberstanden. Demnach mußte die Reliefgruppe aus St. Maximin in direktem zeitlichem Anschluß an die Verduner Stilstufe entstanden sein. Wir setzten sie in die Regierungszeit des Erzbischofs Hillin (1152—1169), der den Ostchor des Trierer Domes in lothringischem Stil erbaute³¹⁴.

Durch den terminus post des Ivo-Bogens ergibt sich auch eine Ordnung der Trierer Flachreliefs, die sämtlich der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören. Erhalten sind Chorschrankenskulpturen aus St. Maximin (Taf. 1—2, 3, a und 4, a) und das Neutorrelief (Taf. 7). Letzteres gehörte zu einem Mauerzug, der laut einer Nachricht aus dem Jahre 1142 um diese Zeit errichtet wurde. Da das Relief selbst nicht erwähnt ist, kann die Quelle nur benutzt werden, wenn die stilistischen Merkmale gleichfalls eine Entstehung in dieser Zeit vermuten lassen.

Zwischen den Schrankenskulpturen und dem Neutorrelief ergeben sich folgende Stilunterschiede: Bei ersteren sind die Figuren auf der glatten Fläche v o r g e z e i c h n e t. Der Steinmetz tiefte die Konturen senkrecht ein und trug auf den erhabenen Teil in einer Ebene das Gewand und die Gebärde auf. Für alle Figuren ist ein einheitliches Schema verwendet. Die Faltenpartien sind lineare Gebilde, die die Vorderfläche ornamental überziehen. Sie greifen nicht auf die Körperseiten über.

Der Steinmetz trennt Reliefgrund und Reliefschicht, bezieht aber die so entstehende räumliche Tiefe nicht in das Darstellungsprogramm ein. Es ist ein erster Versuch, durch Eintiefen der Konturen eine Plastik zu schaffen. Nur dieses eine Mittel wird angewandt; im übrigen handelt es sich um eine erhabene Zeichnung auf einer Steinfläche. Die Schrankenskulpturen aus St. Maximin sind also ein Werk der ersten künstlerischen Generation in Trier, die Steinskulpturen schuf.

Der Meister des Neutorreliefs begnügte sich nicht damit, zwei Flächen voneinander zu scheiden, sondern das Relief steigt in mehreren Schichten zu einer Vorderfläche an, die nicht mehr vollkommen eben ist. Einzelne Körperteile drängen stärker hervor, das Relief gewinnt an räumlicher Tiefe. Körper und Gewand stehen in einem anderen Verhältnis zueinander, indem sich einzelne Teile des Körpers unter dem Gewand scharf abzeichnen, andere aber von frei fallenden Gewandpartien verdeckt werden. Die Falten an den Gewändern Christi und Petri hinterschneiden sich und lockern so die Fläche räumlich auf. Das gleiche gilt für die bischöfliche Tracht Alberos, bei der sich die einzelnen Gewandstücke übereinanderschichten. Der Künstler stellt zudem die Schlinge der Casel zwischen den Unterarmen in die Tiefenrichtung und läßt die Gewandfalten bei allen Figuren von der Vorderfläche auf die Körperseiten durchgehen. Er versucht mit diesen illusionistischen Mitteln das Flachrelief zu überwinden, während die reale Tiefe gering bleibt. Es ist nur noch ein Schritt zu der nächsten Stilstufe, in der das Hochrelief geschaffen wird.

³¹⁴ N. Irsch, Kd. Dom, S. 110.

Das Hochrelief kommt im Jahre 1143 bereits am Ivo-Bogen als einem Werk der ornamentalen Kunst und zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte auch in der Figuralskulptur im engeren Sinne vor. Wenn wir im Neutorrelief den Endpunkt der Flachrelieftechnik sehen können, so muß es in der für den Mauerbau überlieferten Zeit, d. h. um 1142, entstanden sein. Die Chorschrankenskulpturen von St. Maximin aber sind dann eine Generation vorher geschaffen. Wir haben sie — um einen terminus post quem zu finden — den Werdener Arkadenreliefs gegenübergestellt und damit in die Zeit von 1100—1120 datiert.

Wir haben die Trierer Skulpturen in vier große Gruppen eingeteilt:

1. Die Chorschranken- oder Lettnerfragmente aus St. Maximin,
2. das Neutorrelief,
3. eine Gruppe von Reliefs aus St. Maximin,
4. die Skulpturen des Westlettners vom Trierer Dom,
das Tympanon vom Portal der vorgotischen Liebfrauenkirche,
ein Christustympanon im Bischöflichen Museum.

Diese Gruppen entsprechen den vier Generationen von Künstlern, die im Verlaufe des 12. Jahrhunderts in Trier tätig waren. Wenn wir sie mit den Daten der Trierer Lokalgeschichte vergleichen, so ergibt sich, daß sie sich an die Regierungszeiten der vier bedeutendsten Trierer Erzbischöfe des 12. Jahrhunderts anschließen lassen:

- | | |
|---------------------------|-------------------------------------|
| 1. Generation: 1100—1120. | Bruno: 1101—1124 |
| 2. Generation: 1120—1150. | Albero: 1131—1152 |
| 3. Generation: 1150—1180. | Hillin: 1152—1169 |
| 4. Generation: 1180—1210. | Johann I.: 1190—1212 ³¹⁵ |

Erzbischof Bruno war vor seiner Wahl Dompropst in Trier und Speyer³¹⁶. Es ist verständlich, daß sich unter einem Herrscher, der stets in Trier war, ein lokal-trierischer Stil in der Plastik auszubilden vermochte. Dieser bleibt auch unter Albero bestehen, wie aus dem Stil des Neutorreliefs in der zweiten Generation ersichtlich ist. Erzbischof Albero stammt aus Montreuil in Frankreich und ist bis zu seiner Wahl in Metz und Toul³¹⁷ tätig. Er beruft um 1143 einen Verduner Künstler nach Trier, der das Grabmal des päpstlichen Legaten Ivo herstellt.

Der Nachfolger Alberos ist Hillin. Er stammt aus dem Geschlecht der Herren von Falemannien, studierte in der Jugend in Frankreich und war vor seiner Wahl Domdechant in Trier³¹⁸.

³¹⁵ Die Daten nach A. Hauck: Kirchengeschichte Deutschlands, Erste und zweite (Doppel-) Auflage, Leipzig 1920, Vierter Teil, S. 88 und 922.

³¹⁶ H. Schlechte, Erzbischof Bruno von Trier. Ein Beitrag zur Geschichte der geistigen Strömungen im Investiturstreit. Phil. Diss. Leipzig 1933, S. 31 ff.

³¹⁷ V. Huyskens, Albero v. Montreuil, Erzbischof von Trier, Teil I (bis 1137), Diss. Münster 1879, S. 16 ff.

³¹⁸ N. v. Hontheim a. a. O. I., p. 763.

Unter ihm führte die dritte Trierer Generation das Hochrelief und die am Ivo-Grabmal vorkommende Bohrtechnik ein. Dieser lothringische Einfluß ist auch an dem von Hillin begonnenen Ostchor des Trierer Domes nachweisbar.

Johann I. war vor seiner Wahl deutscher Reichskanzler und stammt aus einem Trierer oder Nassauer Geschlecht³¹⁹. Er vollendet den von Hillin begonnenen Chor in rheinischem Stil³²⁰. Die Skulpturen des in seiner Regierungszeit entstandenen Westlettners übernehmen Programm und Schema von der ersten Generation, die rein trierischen Ursprungs ist.

Die künstlerische Vorrangstellung Frankreichs im 12. Jahrhundert, aber mehr noch die geographische Lage des Erzbistums Trier, das in dieser Zeit weit in das französische Sprachgebiet hineinragt, haben das Eindringen westeuropäischer Formen in den Stil der Trierer Skulpturen aus der zweiten Jahrhunderthälfte wesentlich begünstigt: Verdun gehörte zum Erzbistum Trier, die Skulpturen der Kathedrale „Notre Dame“ aber sind französisch. Wenn also die „porte du lion“ dieses Bauwerkes das Vorbild für den Trierer Ivo-Bogen abgab, so vollzog sich damit einerseits nur eine Weitergabe von Kunstformen innerhalb des gleichen Erzbistums, andererseits wurde jedoch ein französisches Kunstwerk in einen Raum verpflanzt, der bisher ein durchaus eigenes Stilgepräge aufwies.

Aus dieser — für eine Übernahme von Stilformen — günstigen Lage Triers erwächst uns die Aufgabe, die Art des französischen Einflusses genau zu bestimmen, da das Verhalten des Grenzlandes auch für das übrige Deutschland von großer Bedeutung gewesen sein muß.

Das Ivo-Grabmal stammt von einem Verduner und nicht von einem Trierer Künstler. Das Werk wird den einheimischen Meistern zum Vorbild, ohne daß es selbst bereits als Trierer Werk bezeichnet werden könnte.

Von französischem Einfluß im eigentlichen Sinne können wir also erst bei der darauffolgenden Stufe sprechen.

Die Reliefs aus St. Maximin sind mit den Chorpfeilerfiguren von Verdun verwandt. Was aber hat der Künstler übernommen? Er war aufgeschlossen genug, das Hochrelief und die Bohrtechnik als technische Neuerungen zu erkennen. Daneben behielt er die aus den ersten beiden Trierer Generationen des 12. Jahrhunderts bekannten und zum Teil schon in der jahrhundertealten Tradition der einheimischen Kleinkunst angewandten Formen bei. Die Darstellung von Halbfiguren ist gleichfalls eine deutsche Eigenart, wie Püttmann nachgewiesen hat. Schließlich aber läßt auch ein Vergleich der Trierer Christusfigur mit der Verduner Bischofsfigur einen wesentlichen Unterschied erkennen: Der französische Künstler zeigt den linken Arm ganz, beim Trierer Meister ist dieser angewinkelt

³¹⁹ J. H. Wyttensbach und M. F. J. Müller a. a. O. I, p. 288, Anm. b und J. N. v. Hontheim, a. a. O. I, p. 619, Anm. a.

³²⁰ N. Irsch, Kd. Dom S. 127.

und damit in den Reliefgrund zurückstoßend angenommen. Das gleiche wiederholt sich beim rechten Arm. Der deutsche Künstler verkürzt, der französische verdreht den Arm vor der Brust. Wenngleich formal das Hochrelief bereits übernommen ist, so komponiert der Trierer Künstler noch nach den Gesichtspunkten des Flachreliefs, bei dem der Reliefgrund nicht Rückwand, sondern Bildraum ist. Auch die vierte Trierer Generation hat die oben geschilderten technischen Neuerungen beibehalten. Sie übernimmt zudem in der Form des Westlettner vom Dom den zweigeteilten Typus des französischen Kathedrallettner. Während jedoch um diese Zeit in Frankreich bereits rein *gotische* Skulpturen und Schmuckformen geschaffen werden, erreicht in Trier die *romantische* Skulptur ihren Höhepunkt. Dabei greift der Meister des Westlettner auf die erste Generation zurück, indem er Programm und Schema von den Schranken aus St. Maximin übernimmt. Einzelfiguren stehen in Nischen und unter Arkaden, Christus thront, die Apostel stehen, alle Figuren sind im Kontur fest geschlossen.

Wir können feststellen, daß die Trierer Künstler sich den französischen Kunstformen keineswegs verschlossen haben, aber sie vermischten sie mit deutschen Stilprinzipien. Der französische Einfluß bestand somit aus mehreren Impulsen, die sich fördernd auswirkten, ohne vorherrschend zu sein.

Bei den Trierer Skulpturen des 12. Jahrhunderts ergibt sich damit ein ähnliches Bild, wie dies von Irsch³²¹ für die gleichzeitige Architektur entworfen wurde, indem er eine „trierisch-lothringische Bautengruppe“ herausarbeitete. Eigene, über die zeitlich bedingten Unterschiede hinweg nachweisbare Kriterien heben die Trierer Werke aus dem Rahmen der französischen wie der deutschen Skulpturen heraus. Wir verweisen auf die in unserer Abhandlung durchgeführten Vergleiche mit den Werdener Arkadenreliefs, dem Cäcilientympanon von Köln und den Gustorfer Schranken, bei denen die schulischen Unterschiede deutlich hervortraten.

Wir greifen einige stilistische Merkmale der Trierer Skulpturen heraus: Die Köpfe der Apostel von den Chorschranken aus St. Maximin sind unsymmetrisch geformt. Der Künstler bildet die Rückseite stärker konvex und zieht die geneigte Seite stärker herab. Das gleiche Merkmal findet sich in der vierten Generation bei einigen Aposteln des Westlettner und den Seitenfiguren des Liebfrauentympanons.

In den Augen aller Trierer Skulpturen sind die Pupillen eingetieft. Bei den ersten beiden Generationen sind die Löcher kegelförmig — sie wurden gemeißelt — bei der dritten und vierten Generation handelt es sich um zylindrische Bohrlöcher. Sie sind vielfach nicht achsengleich angebracht.

³²¹ N. Irsch, Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die trierisch-lothringische Bautengruppe. Augsburg-Köln-Wien 1927.

Ornamentierte Gewandsäume sind häufig zu finden. So lassen einige Apostel der Schranken aus St. Maximin Perländer erkennen; das gleiche Motiv wiederholt sich an den Mänteln Christi und Petri vom Neutorrelief.

In der dritten Generation wird es durch die neue Technik variiert: An die Stelle der plastischen Perlen treten tief eingeborene Löcher, wie beim Engel vom Tympanon des Winterrefektoriums in St. Maximin. Gleichzeitig wird das Ornament auf die Architektur übertragen. Die Rahmenfragmente von Chorschranken aus St. Maximin sind durch diese gelochten Bänder verziert. Von hier greift das Motiv auf die Bogenstücke vom Westlettner und auf das Suppedaneum Christi vom Liebfrauenportal über, während gelochte Gewandsäume bei Christus und Petrus vom Liebfrauenportal sowie beim Christus des Bischoflichen Museums nachweisbar sind.

Charakteristisch für die Trierer Skulpturen aus der zweiten Jahrhunderthälfte sind die gebohrten Rillen zwischen den Fingern und Zehen der Figuren. Als Bohrrillen sind sie aufgrund ihrer runden Enden und der stets gleichbleibenden Stärke zu erkennen. Das Merkmal ist an allen Werken der dritten und vierten Stilstufe nachweisbar.

Wichtiger als diese stilistischen Details ist das Beibehalten der gleichen ikonographischen Vorwürfe und Programme sowie das Ausschmücken der gleichen Bauelemente. So haben wir mit den Schranken aus St. Maximin und den Lettnerskulpturen des Domes, dem Liebfrauentympanon und dem Tympanon aus dem Diözesanmuseum insgesamt vier Darstellungen des thronenden Christus. Wenngleich dieser Vorwurf in der romanischen Kunst beliebt ist, muß diese Zahl als bedeutend angesehen werden.

Mit den Chorschranken von St. Maximin und den Lettnerfiguren des Domes sind uns zwei Skulpturengruppen überliefert, die in Programm und Schema übereinstimmen. Darüberhinaus besitzen wir Rahmenfragmente der Zeit um 1160 aus St. Maximin, die gleichfalls Ansatznasen für — heute verlorene — Skulpturen aufweisen. Die architektonischen Rahmen aller drei Anlagen weichen sogar in den Maßen nur wenig voneinander ab.

Neben diesen drei Gruppen aber besitzen wir noch sechs — teils fragmentarisch erhaltene — Tympana.

Die große Anzahl zeigt, daß die figurale Ausschmückung auf wenige Bauteile beschränkt blieb.

Die aufgezeigten Eigenheiten lassen vermuten, daß in Trier eine künstlerisch selbständige Schule bestand, die zwar nicht frei von fremden Einflüssen war, aber gleichzeitig eine Vielzahl eigener Charakteristika ausprägte. Über die Bedeutung dieser Schule kann kein Zweifel bestehen. Trotz der Zerstörung der größten mittelalterlichen Klöster wie St. Maximin, St. Paulin, St. Martin, St. Maria ad martyres, ist sie zahlenmäßig in der deutschen Romanik stark vertreten und hat eine Reihe kunst-

geschichtlich beachtlicher wie eigenwilliger Werke geschaffen, vor allem die 14 Skulpturen des Westlettner und das monumentale Liebfrauentympanon. Im Neutorrelief aber ist das einzige Stadttor-Tympanon dieser Zeit erhalten; es hat das früheste Stifterrelief der Monumentalskulptur und ist in Größe und Qualität eines der bedeutendsten Werke deutscher Figuralskulptur um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Gerade das Neutorrelief aber ist, wie wir nachweisen konnten, aus der ureigenen Trierer Tradition herausgewachsen.

QUELLENVERZEICHNIS

- Bericht des kaiserlichen Kommissars German Endlin vom Jahre 1571: Prozeßakten der Stadt Trier, Band XXIII, f. 48.
- Beyer, H., Eltester, Goerz, A.: Urkundenbuch zur Geschichte der mittelrheinischen Territorien, Band II, Koblenz 1860 (S. 352, Güternachweis des Trierer Domkapitels).
- Brower, Chr. und Masen, J.: Antiquitatum et Annalium Trevirensium, Libri XXV, duobus tomis comprehensi, Lüttich 1670 (hier abgekürzt: Annales).
- v. Hontheim, J. N.: Historia Trevirensis diplomatica et pragmática, Tomus primus, Ab anno Domini CCCCCXVIII usque ad annum MCCCXI. Aug. Vind. MDCCCL.
- Inventar des Dom- und Diözesanmuseums (o. J.).
- Inventare des Rheinischen Landes- und Provinzialmuseums Trier von der Gründung bis zur Gegenwart (1878).
- Inventarium der kunsthistorischen römischen und mittelalterlichen Sammlungen der Gesellschaft für nützliche Forschungen, welche im Provinzialmuseum zu Trier aufgestellt sind, Januar 1878.
- Kyriander, W.: Annales sive commentarii de origine et statu antiquissimae civitatis Augustae Trevirorum, Ausgabe von 1603.
- Moser, J. J.: Staatsrecht im kurfürstlichen Erzstift Trier, Leipzig und Frankfurt 1740.
- Pertz, G. H.: Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum tomus VIII, Hannover 1848. (Darin: Gesta Metrica und Gesta Alberonis a Balderico) und: Scriptorum tomus XXIV, Hannover 1879, G. Waitz. (Darin: Gesta Trevirorum.)
- Wiltheim, A.: Bibliothèque Royale de Belgique, MS. 6828—6869, fol. 63'. (Catalog von J. P. van den Gheyn, vol. VI, Nr. 4495, p. 720—725). Auszug daraus bei F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, Freiburg-Leipzig 1899, Band II, S. 372.
- Wytenbach, J. H. und M. F. J. Müller: Gesta Trevirorum. Integra Lectionis varietate et animadversionibus illustrata ac Indice Duplici Instructa. 3 Bände, Trier 1836 bis 1839.

LITERATURVERZEICHNIS

- Aubert, M.: Die gotische Plastik Frankreichs von 1140 bis 1225, München 1929.
- Aus'm Weerth, E.: Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1857.
- Bader, W.: Die Benediktinerabtei Brauweiler bei Köln, Berlin 1937.
- Bärsch, G.: Der Moselstrom von Metz bis Koblenz, Trier 1841.
- Baum, J.: Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien, Handbuch der Kunswissenschaft, Potsdam 1930.
- Beenken, H.: Die Kölner Plastik und ihre Ausstrahlungen in den sächsischen Harzgebieten, Jahrbücher für Kunswissenschaft, 1923, S. 125 ff.
- Beenken, H.: Romanische Skulptur in Deutschland, 11.—12. Jahrhundert, Leipzig 1924 (hier abgekürzt: Roman. Skulpt.).
- Beenken, H.: Schreine und Schranken. Jahrbücher für Kunswissenschaft, 1926.
- v. Behr, A.: Baugeschichtlicher Führer durch Trier, Trier 1909.
- Beitz, E.: Das heilige Trier, Augsburg 1927.
- Berger, R.: Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst, Reutlingen 1926.
- Bergner, H.: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905.
- Bericht der Provinzialkommission für Denkmalpflege und der Altertums- und Geschichtsvereine innerhalb der Rheinprovinz, VI, 1901.

- Bode, W.: Geschichte der deutschen Plastik, Berlin o. J. (um 1887).
- Boeckler, A.: Bildvorlagen der Reichenau, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 12. Band, München - Berlin 1947, S. 7 ff.
- Bohl, J. J.: Die trierischen Münzen, Koblenz 1823. Nachträge dazu in den „Jahresberichten der Gesellschaft für nützliche Forschungen“:
1. Nachtrag: 1856, S. 41—50 (M. J. Ladner)
 2. Nachtrag: 1857, S. 42—55 (M. J. Ladner).
 3. Nachtrag: 1858, S. 44—53 (M. J. Ladner).
 4. Nachtrag: 1859/60, S. 44—54 (Settegast).
 - 5.—7. Nachtrag: 1861/62, S. 74—83 (M. J. Ladner, Settegast, Elberling).
 8. Nachtrag: 1863/64, S. 42—53 (M. J. Ladner).
 9. Nachtrag: 1865/68, S. 86—90 (Settegast).
 10. Nachtrag: 1865/68, S. 90—91 (M. J. Ladner).
 11. Nachtrag: 1869/71, S. 127—131 (Settegast).
 12. Nachtrag: 1872/73, S. 71—73 (Settegast).
 13. Nachtrag: 1872/73, S. 74—80 (M. J. Ladner).
 14. Nachtrag: 1874/77, S. 30—33 (Settegast).
 15. Nachtrag: 1874/77, S. 33—35 (M. J. Ladner).
- Braun, J.: Trachten und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943 (hier abgekürzt: Trachten).
- Bunjes, H.: Pläne und Ansichten der Stadt Trier im Mittelalter, Trierer Zeitschrift 11/1936.
- Caumont, de, M. A.: Abécédaire ou rudiments d'archaeologie, Caen 1868.
- Clemen, P.: Die rheinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf, 1902, Zeitschrift für bildende Kunst, NF XIV, 1903.
- Congrès Archéologique de France à Trèves, 8 et 9 juin 1846, Trier 1846.
- Creutz, M.: Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrhunderts, Zeitschrift für christliche Kunst 1908/09, S. 163, S. 201 und 229 ff.
- Creutz, M.: Eine Kölner Schnitzerschule des 11. und 12. Jahrhunderts, Zeitschrift für christliche Kunst 1910, S. 131.
- Creutz, M.: Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland, Köln 1910.
- Creutz, M.: Die frühromanischen Reliefs der alten Benediktinerabtei Brauweiler, Zeitschrift für christliche Kunst 1915, S. 194 ff.
- Dehio, G. — Gall, E.: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Die Rheinlande, II, München - Berlin 1949, 2. unveränderte Auflage.
- Dechamps, P.: Die romanische Plastik Frankreichs, 11. und 12. Jahrhundert, Berlin 1930.
- Deuser, E.: Trierer Portale und Türen, Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, III/1909, 2.
- Effmann, W.: Die karolingisch-ottonischen Bauten in Werden, Band 1 — Straßburg 1899, Band 2 — Berlin 1922.
- Eichler, H.: Ein Kapitell mit Künstlerinschrift und andere Beiträge zur Plastik des 12. Jahrhunderts in Trier. Trierer Zeitschrift 10. Jahrgang, 1935, S. 79 ff.
- Fels, E.: Verdun: Cathédrale Notre Dame. Congrès Archéologique de France, XCVI^e session, 1933, S. 391.
- Förster, E.: Monuments d'architekture, de sculpture et de peinture de l'Allemagne depuis le christianisme jusqu'aux temps modernes, Paris 1860, IV, 2.
- Fortoul, H.: Du principe de l'art allemand d'après les monuments des cercles du Rhin, du Danube, de la Franconie et de la Saxe. De l'art en Allemagne, 2., Paris 1842.
- Führer durch das Provinzialmuseum Trier, geschrieben im Auftrag der Direktion, 1883, 1897, 1903, 1914, 1932.
- Goerz, A.: Regesten der Erzbischöfe zu Trier von 814—1503, Trier 1861.

- Goldschmidt, A.: Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert. Monatshefte für Kunsthistorie, III. Jg. 1910, S. 299—314.
- Goldschmidt, A.: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, 8.—11. Jahrhundert, 4 Bände, Berlin 1914, 1918, 1923, 1926 (hier abgekürzt: Elfenbeinskulpt. I—IV).
- Goldschmidt, A.: Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts. Belgische Kunstdenkmäler, Herausg. P. Clemen, München 1923.
- Goldschmidt, A.: Die deutsche Buchmalerei, 2 Bände, Leipzig 1928 (hier abgekürzt: Buchmalerei I—II).
- Greischel, W.: Die sächsisch-thüringischen Lettner des 13. Jahrhunderts, Dissertation Freiburg 1914.
- Gretz, G. und Koch, O.: St. Gereon zu Köln, Bonn 1939.
- Hamann, R.: Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland, Marburg 1922.
- Hamann, R.: Motivwanderung von Westen nach Osten, Wallraff-Richartz-Jahrbuch 3—4, Leipzig 1926/27.
- Hansen, J. A. J.: Der Dom zu Trier, Trier 1883.
- A. Hauck: Kirchengeschichte Deutschlands, Leipzig 1920. Unveränderter Abdruck der dritten und vierten (Doppel-) Auflage.
- v. Haupt, Th.: Panorama von Trier und seinen Umgebungen, Trier 1822.
- Henze, A.: Der Taufstein in Freckenhorst, Das Münster, Jg. 3/1950, Heft 1—2, S. 20 ff.
- Heydenreich, J.: Die Metropolitangewalt der Erzbischöfe von Trier bis auf Baldewin. Marburger Studien zur älteren deutschen Geschichte, Marburg 1938.
- Heydenreich, L. H.: Architekturmodelle, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Herausg. O. Schmitt, Stuttgart 1937, Band I.
- v. Hontheim, J. N.: Historia Trevirensis, Diplomatica et Pragmatica, I, Aug. Vind. 1750.
- Humann, G.: Die Beziehungen der Handschriftenornamentik zur romanischen Baukunst, Straßburg 1907.
- Huyskens, V.: Albero von Montreuil, Erzbischof von Trier Teil I (bis 1137), Diss. Münster 1879.
- Irsch, N.: Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die trierisch-lothringische Bautengruppe. Augsburg - Köln - Wien 1927 (hier abgekürzt: St. Matthias).
- Jahresberichte des Rheinischen Landesmuseums für 1935 und 1937. Trierer Zeitschrift 11/1936 und 13/1938.
- Jantzen, H.: Ottonische Kunst, München 1947.
- Kautzsch, R.: Der Romanische Kirchenbau im Elsaß, Freiburg/Breisgau, 1944.
- Kempf, Th. K.: Neue Funde im Trierer Dombering. Das Münster, Jg. 3/1950, Heft 1—2, S. 52 ff.
- Kentenich, G.: Zur Geschichte der mittelalterlichen Stadtbefestigung Triers, Trierer Chronik 1907 (hier abgekürzt: Gesch. d. Stadtbef.).
- Kentenich, G.: Geschichte der Stadt Trier, Trier 1915 (hier abgekürzt: Stadtgesch.).
- Kentenich, G.: Trier. Seine Geschichte und Kunstschatze, 2. Auflage, Trier o. J. (um 1933), (hier abgekürzt: Trier).
- Keuffer, M.: Beschreibendes Verzeichnis der Handschriften der Stadtbibliothek zu Trier, Trier 1888 ff.
- Kingsley-Porter, A.: Romanesque sculpture of the pilgrimage roads. Boston, Jones 1923, 10 Bände.
- Kingsley-Porter, A.: Speculum. A Journal of mediaeval studies, Mediaeval academy of Amerika, 1926, I., S. 238.
- Kirchner-Doberer, E.: Die deutschen Lettner bis 1300. Dissertation Wien 1946, Manuskript.
- Klein, J.: Die romanische Steinplastik des Niederrheins, Straßburg 1916.
- Kraus, F. X.: Geschichte der christlichen Kunst, Band II, Mittelalter, Freiburg 1895.

- Kraus, F. X.: Die christlichen Inschriften der Rheinlande Freiburg - Leipzig 1899 (hier abgekürzt: Inschriften).
- Krüger, E.: Bericht der Provinzialkommission für Denkmalpflege und der Altertums- und Geschichtsvereine innerhalb der Rheinprovinz, vom 1. 4. 1914 bis 31. 3. 1916 als Beilage zu Bonner Jahrbüchern, Heft 124, 1917.
- Künstle, K.: Ikonographie der christlichen Kunst, Band I, Freiburg 1928.
- Kugler, F.: Kleine Schriften zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1854.
- Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Herausg. P. Clemen, Düsseldorf. Band XIII, 1: Der Dom zu Trier 1930, bearbeitet von N. Irsch (hier abgekürzt: N. Irsch, Kd. Dom). Band XIII, 3: Kirchliche Denkmäler Triers, 1938, bearbeitet von: H. Bunjes, N. Irsch, G. Kentenich, F. Kutzbach, H. Lückger (hier abgekürzt: Kd. Trierer Kirchen).
- Kutzbach, F.: Baugeschichte des Trierer Neutores, Trierer Chronik, III, 1906/07 (hier abgekürzt: Baugeschichte).
- Kutzbach, F.: Die ältesten Grabbögen im Trierer Dom, Trierer Chronik IV, 1907.
- Kutzbach, F.: Mittelalterliche Grabbögen im Kreuzgang, Trierer Chronik VI, 1909.
- Ladner, M. J.: Jahresberichte der Gesellschaft für nützliche Forschungen, 1853 (hier abgekürzt: Jahresberichte).
- Ladner, M. J.: Das frühere mittelalterliche Neutor der Stadt Trier, Picks Monatschrift für die Geschichte Westdeutschlands, 1878 (hier abgekürzt: Picks Monatschrift).
- Leonardy, J.: Geschichte des trierischen Landes und Volkes, Trier 1877.
- Lightenberg, R.: Die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden, Dissertation Freiburg 1914, Druck: den Haag 1918.
- Lotz, W.: Statistik der deutschen Kunst, I (Kunsttopographie), 1862.
- Lüthgen, E.: Romanische Plastik in Deutschland, Bonn - Leipzig 1923.
- Marx, J.: Die Ringmauern und Tore der Stadt Trier, 1876 (hier abgekürzt: Ringmauern).
- Marx, J.: Die St.-Stephanus-Kapelle bei der erzbischöfl. Kurie zu Trier. Geschichtsblätter für die mittelrheinischen Bistümer, Jg. 1—2, 1883—84, Mainz.
- Molsdorf, W.: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig 1926.
- Müller, M. F. J.: Kleiner Beitrag zur trierischen Münz- und Siegelkunde, Trier 1828.
- Neller, G. C.: De Burdekanatu Trevirensi. Dissertation Trier 1783.
- Nothnagel, K.: Adlerkapitell. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Herausg. O. Schmitt, Stuttgart 1937, Band I.
- Nowotny, F.: Romanische Bauplastik in Österreich, Wien 1930.
- Otte, H.: Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, Leipzig 1868.
- Panofsky, E.: Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts, München 1924.
- Pinder, W.: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik, Leipzig 1935.
- Püttmann, H.: Das Tympanonrelief von St. Cäcilien zu Köln. Dissertation Mainz 1950, Manuskript.
- Reiners, H. und Ewald, W.: Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel, München 1921.
- v. Reitenstein, A.: Architekturplastik, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Herausg. O. Schmitt, Band I, Stuttgart 1937.
- v. Rothkirch, W. Graf: Der figürliche Kirchenschmuck des deutschen Sprachgebietes in karolingischer, ottonischer und salischer Zeit. Festschrift W. Pinder, Leipzig 1938.
- Roussel, J.: La sculpture française, Epoque romane, Paris o. J.
- Schlechte, H.: Erzbischof Bruno von Trier. Ein Beitrag zur Geschichte der geistigen Strömungen im Investiturstreit, Phil. Diss., Leipzig 1933.
- v. Schleinitz, O.: Trier, Berühmte Kunstdenkmäler Band 48, Leipzig 1909.

- Schmeltzer und Schneemann: Bericht der Gesellschaft für nützliche Forschungen für das Jahr 1843, Philantrop 1844, Trier.
- Schmidt, Chr. W.: Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und Umgebung: (Trier)
1. Die Liebfrauenkirche zu Trier, 1836.
 2. Der Dom zu Trier, die St.-Willibrordus-Kirche zu Echternach, die St.-Matthias-Kirche mit dem Kloster daneben und die zerstörte Maternuskirche zu St. Matthias, Vorstadt von Trier, 1839.
- Schmitz, W.: Führer durch die Ausstellung alter Gebäudlichkeiten der Stadt Trier, Trier 1901.
- Schneemann, G.: Trierische Siegel und Wappen, Jahresbericht der Gesellschaft für nützliche Forschungen 1857, Trier.
- Semper, H.: Über rheinische Elfenbein- und Beinarbeiten des XI. und XII. Jahrhunderts, Zeitschrift für christliche Kunst, IX, 1896, übersetzt in: Revue de l'art chrétien, 1897.
- Springer, A.: Ikonographische Studien: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale, V. Wien 1860.
- Stange, A.: Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik, München 1923.
- v. Steinberg, S. und Christine Steinberg v. Pape: Die Bildnisse geistlicher und weltlicher Fürsten und Herren, 1931, Leipzig und Berlin.
- Stenz, C.: Die Trierer Kurfürsten. Mitarbeit von: B. Hirschfeld, G. Kentenich, F. Michel, E. Schaus, Al. Schmidt, R. Sponheimer. Mainz 1937.
- Thausing, M. und Foltz, K.: Das goldene Buch von Prüm mit um das Jahr 1105 gestochenen Kupferplatten, Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Innsbruck, I. Band, 1880 S. 93 ff.
- Thormählen, L.: Der Ostchor des Trierer Domes, Dissertation Freiburg 1914, Berlin 1914. Teil A.
- Trierische Heimat, Jahrgang VIII, Trier 1931.
- de Vigne, F.: Geschiedenes der middeleeuwsche Baukunde, Gent 1845.
- Vöge, W.: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, 1894.
- Walrand, P. M.: Die Geschichte des Domes zu Trier und Beschreibung seiner Monummente, Trier 1844.
- Weber, P.: Der Domschatz zu Trier, Augsburg - Köln 1928.
- Weigert, H.: Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters, Halle 1943. (Erweiterter Sonderdruck des gleichnamigen Aufsatzes in: Zeitschrift für Kunsts geschichte, Fünfter Band, Leipzig 1936, S. 1—46.)
- Weisbach, W.: Manierismus in mittelalterlicher Kunst, Basel 1942.
- Westwood, O. J.: Archaeological notes. Archaeological Journal, XX, 1863.
- Wiegand, J.: Führer durch das Diözesanmuseum, Trier 1905 (hier abgekürzt: Führer).
- Wiegand, J.: Der Westchor des Trierer Domes im Laufe der Jahrhunderte, Pastor bonus 18, 1905/06 (hier abgekürzt: Pastor bonus).
- Wiegand, J.: Wiederherstellungsarbeiten im Trierer Dom in den Jahren 1901—1909, Bericht der Provinzialkommission für Denkmalpflege und der Altertums- und Geschichtsvereine innerhalb der Rheinprovinz, 1. 4. 1909—31. 3. 1910, Beilage zu Bonner Jahrbüchern 120, Bonn 1911 (hier abgekürzt: Berichte).
- v. Wilmowsky, J.: Die historisch-denkwürdigen Grabstätten der Erzbischöfe im Dom zu Trier, Trier 1876.
- v. Wilmowsky, J.: Der Dom zu Trier in seinen drei Bauperioden der römischen, der fränkischen, der romanischen, Trier 1875.
- Witte, F.: Tausend Jahre deutsche Kunst am Rhein, Berlin 1932.
- Wyttensbach, J. H.: Forschungen über die römischen Altertümer im Moseltale von Trier, 1844.

VERZEICHNIS DER TAFELN UND ABBILDUNGEN

Tafeln:

- 1 Chorschranken- oder Lettnerfragmente aus St. Maximin (1100—1120),
 - a) Christus, Nr. 1. Bischöfliches Museum Trier.
 - b) Petrus, Nr. 2. Bischöfliches Museum Trier.
- 2 Chorschranken- oder Lettnerfragmente aus St. Maximin (1100—1120).
 - a) Apostel, Nr. 4. Landesmuseum Trier.
 - b) Apostel Nr. 5. Landesmuseum Trier.
- 3 a) Chorschranken- oder Lettnerfragment aus St. Maximin (1100—1120).
Apostel Nr. 3. Bischöfliches Museum Trier.
b) Fragment eines Tympanons vom Winterrefektorium in St. Maximin (1152 bis 1169). Landesmuseum Trier.
- 4 Chorschranken- oder Lettnerfragmente aus St. Maximin (1100—1120).
 - a) Apostelfragmente, Nr. 6 und 7. Landesmuseum Trier.
 - b) Nr. 4 und Rahmenfragmente aus St. Maximin. Landesmuseum Trier.
- 5 Chorpfeilerfiguren an der Kathedrale von Verdun.
 - a) Adam und Eva.
 - b) Bischof.
- 6 Das Neutor in Trier. Außenseite vor dem Abbruch im Jahre 1877.
- 7 Das Neutorrelief, nach 1142. Landesmuseum Trier (Leihgabe der Stadt Trier).
- 8 Fragmente von Reliefskulpturen aus St. Maximin (1152—1169). Landesmuseum Trier.
 - a) Relief mit dem heiligen Maximin.
 - b) Männlicher Kopf.
- 9 a—b. Reliefplatten (1152—1169). Landesmuseum Trier.
 - a) Christus.
 - b) Apostel.
 - c) Teil eines Runddienstes mit dem Relief eines Meerweibchens (1152—1169). Landesmuseum Trier.
- 10 Skulpturen eines ehemaligen Westlettners im Trierer Dom (um 1196).
Bischöfliches Museum Trier.
 - a) Nr. 1. Christus.
 - b) Nr. 4. Maria.
- 11 Skulpturen eines ehemaligen Westlettners im Trierer Dom (um 1196).
Bischöfliches Museum Trier.
 - a) Nr. 2. Petrus.
 - b) Nr. 3. Paulus.
- 12 Skulpturen eines ehemaligen Westlettners im Trierer Dom (um 1196).
Bischöfliches Museum Trier.
 - a) Nr. 6. Apostel.
 - b) Nr. 7. Paulus.
- 13 Skulpturen eines ehemaligen Westlettners im Trierer Dom (um 1196).
Trier, Dom, nördlicher Nebenchor. Vier Apostel, v. l. n. r.: Nr. 10, 9, 8 und 7.
- 14 Skulpturen eines ehemaligen Westlettners im Trierer Dom (um 1196).
Trier, Dom, nördlicher Nebenchor. Vier Apostel, oben v. l. n. r.: Nr. 14 und 11; unten v. l. n. r.: Nr. 13 und 12.

- 15 Skulpturen eines ehemaligen Westlettner im Trierer Dom (um 1196). Trier, Dom, nördlicher Nebenchor.
 - a) Apostel, Nr. 7.
 - b) Apostel, v. l. n. r.: Nr. 14 und 11.
- 16 Skulpturen eines ehemaligen Westlettner im Trierer Dom (um 1196). Christus zwischen Petrus und Paulus. Bischofliches Museum Trier.
- 17 Tympanon mit dem thronenden Christus (nach 1200). Bischofliches Museum Trier.
- 18 Tympanon vom Portal der vorgotischen Liebfrauenkirche (um 1200) im Dom zu Trier.
- 19 Portal der vorgotischen Liebfrauenkirche im Trierer Dom (um 1200).
- 20 Vorderseite des Deckels vom „Liber aureus Prumiensis“ (Anf. d. 12. Jahrhunderts). Stadtbibliothek Trier.

A b b i l d u n g e n :

- 1 Das Neutorrelief. Ergänzung der Zwickel zur ursprünglichen Form und Aufteilung der Blöcke.
- 2 Das Neutorrelief. Zeichnung nach der 1958 erfolgten Aufstellung im Landesmuseum. Die Fugen wurden nach Entfernung des neuzeitlichen Mörtels wieder in ursprünglicher Weise dicht geschlossen. Leihgabe der Stadt Trier.
- 3 Das Neutorrelief. Zeichnung von J. A. Ramboux, 1828.
- 4 Rekonstruktion des Tympanons vom Winterrefektorium in St. Maximin.
- 5 Westlettner des Trierer Domes. Schnitte (oberhalb der Säulenbasen) und Profile von Reliefplatten und Rahmenteilen.
- 6 Brüstung vom Westlettner des Trierer Domes. Abfolge der Reliefs gemäß Rekonstruktionszeichnung Abb. 7.
- 7 Der Westlettner des Trierer Domes. Rekonstruktionszeichnung. Maßstab 1 : 25.

NACHWEIS DER TAFELN UND ABBILDUNGEN

T a f e l n :

Taf. 1, a u. b; Taf. 3, a und Taf. 17: Rheinisches Bildarchiv Köln, Zeughaus

Taf. 5, a u. b: Bildarchiv Foto Marburg, Marburg, Kunstinstitut

Alle übrigen Tafeln: Rheinisches Landesmuseum Trier

A b b i l d u n g e n :

Abb. 3: Repr. aus Picks Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands 1878, S. 479

Die übrigen Textabbildungen: Rekonstruktionen und Zeichnungen von L. Dahm, Rheinisches Landesmuseum Trier