

## Die Skulpturen der Liebfrauenkirche in Trier

Von

**Hermann Bunjes.**

Die an der Südseite des Trierer Domes gelegene<sup>1</sup> und wohl anfänglich als Annexkirche (Taufkirche) zum Dom gehörige<sup>2</sup> Liebfrauenkirche birgt an ihrer Westseite eines der frühesten und bedeutendsten gotischen Figurenportale Deutschlands.

Die Baugeschichte der Liebfrauenkirche hat jüngst in den „Kunstdenkmälern der Rheinprovinz“ eine eingehende Untersuchung erfahren<sup>3</sup>. Obwohl der Skulpturenschmuck hier ebenfalls behandelt wird, konnte er doch nicht eine ausreichende kunstgeschichtliche Würdigung finden. Eine bildliche Wiedergabe ist bisher ebenfalls nur in Auswahl erfolgt.

Außer den gelegentlichen Erwähnungen in Handbüchern, Stadtbeschreibungen und zusammenfassenden kunstgeschichtlichen Werken<sup>4</sup>, den anlässlich der Wiederherstellungsarbeiten veröffentlichten Berichten der Provinzialkommission von Paul Clemen<sup>5</sup> und den Mitteilungen Theodor Demmlers<sup>6</sup> nach Erwerbung eines Teiles der Skulpturen durch die Staatlichen Museen in Berlin<sup>7</sup> widmete ihnen nur H. W. v. Oppen eine als Dissertation unbedeutend und auszugsweise gedruckte, kunstgeschichtliche Untersuchung<sup>8</sup>. Diese führte aus zwei Gründen zu unklaren Ergebnissen: Erstens fühlte sich v. Oppen infolge unvollständiger Kenntnis der Baugeschichte der Liebfrauenkirche zu einer zu späten zeitlichen Ansetzung verpflichtet. Zweitens mußte er, trotz der unbestreitbar richtigen und verdienstvollen erstmaligen Erkenntnisstilistischer Beziehungen zu einzelnen Werken der Reimser Cathedralplastik dennoch zu unzutreffenden Ergebnissen kommen, da er die falsche Spätdatierung der fraglichen Reimser Skulpturen seitens der französischen Kunstwissenschaft für die Trierer Plastik übernahm.

<sup>1</sup> Vgl. den Lageplan bei N. Irsch, Der Dom zu Trier. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage der Rhein. Provinzialverwaltung hrsg. von P. Clemen. Düsseldorf (1932) (fortan zit. Irsch, Kd. Dom) 5 Fig. 3 – vgl. auch 53 Fig. 22.

<sup>2</sup> Vgl. dazu H. Bastgen, Die Geschichte des Trierer Domkapitels im Mittelalter. Paderborn (1910) 161 ff. (mit Schrifttum). – G. Kentenich, Geschichte der Stadt Trier (1915) (fortan zit. Kentenich, Geschichte) 39 ff. 67. 106. – K. Corsten, Neue Studien zum alten Dom und zum römischen Forum in Köln: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 129, 17.

<sup>3</sup> Dr. H. Lückger führte schon bei seinen Vorarbeiten zur Inventarisierung der Kunstdenkmäler der Stadt Trier ausgedehnte Untersuchungen zur Baugeschichte der Liebfrauenkirche durch. Eine ungedruckte Niederschrift befindet sich im Archiv der Denkmälerinventarisierung der Rheinprovinz, Bonn, Bachstr. 7.

<sup>4</sup> Zusammenstellung des wichtigeren Schrifttums zur Baugeschichte der Liebfrauenkirche in zeitlicher Abfolge in: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Stadt Trier, die übrigen Kirchen. Hrsg. von P. Clemen und W. Zimmermann. Bearbeitet von H. Bunjes, N. Irsch, G. Kentenich, Fr. Kutzbach, H. Lückger. Düsseldorf (1937) 124 ff. (fortan zit. Kd. Trier, Kirchen). Ebda. auch die Quellen und älteren Pläne und Ansichten zur Baugeschichte.

<sup>5</sup> P. Clemen, Bericht über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in den Rheinlanden 9, 1905, 18 f.

<sup>6</sup> Th. Demmler, Der Trierer Statuenzyklus im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Kunstchronik N. F. 33, 1921, 167 f.

<sup>7</sup> Vgl. Th. Demmler, Die Bildwerke des Deutschen Museums. III. Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Berlin-Leipzig (1930) 14 f. Nr. 8246/8249.

<sup>8</sup> H. W. v. Oppen, Der Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche (1933).

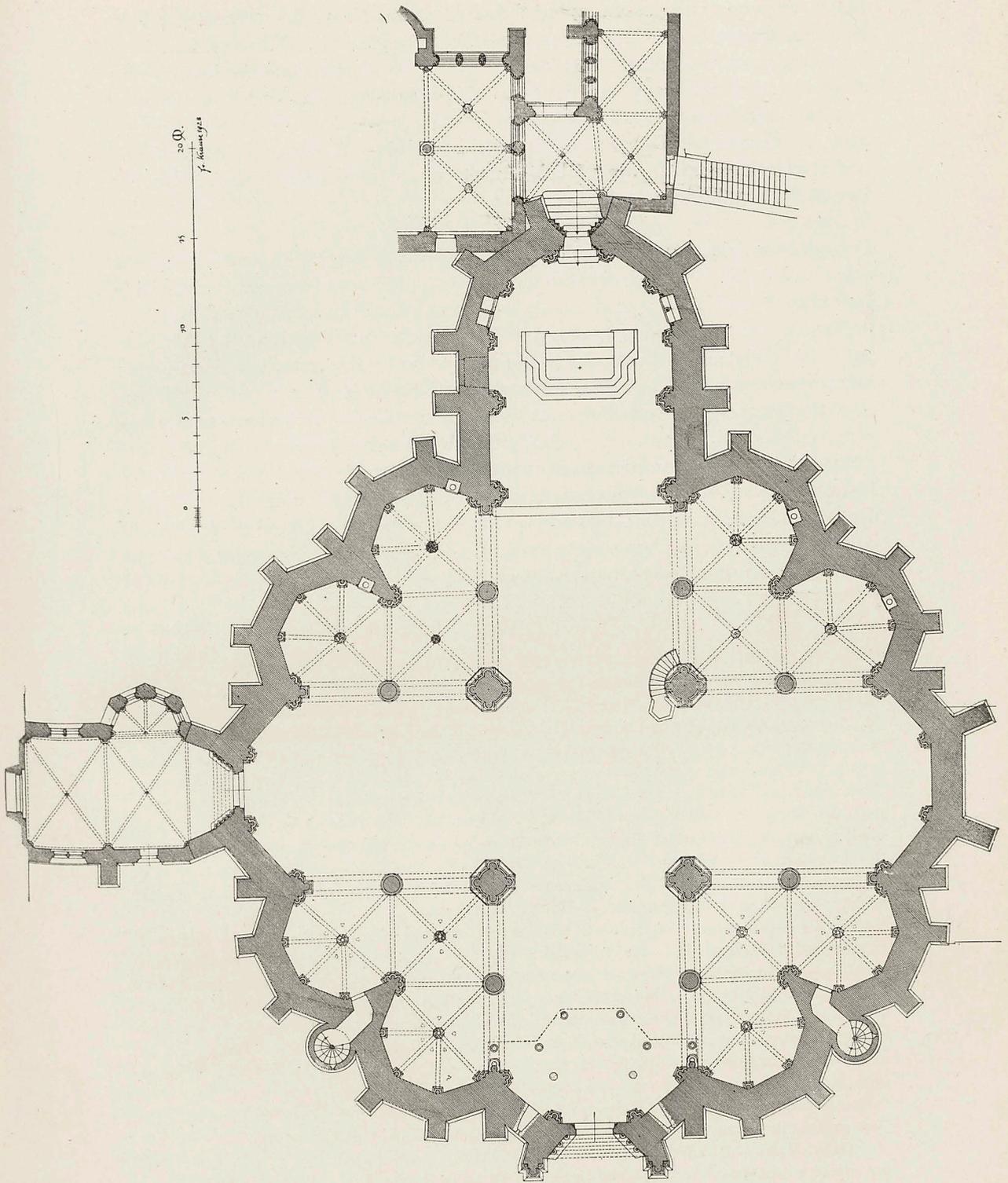


Abb. 1. Liebfrauenkirche, Grundriß.

Die vorliegende Untersuchung hat daher die Aufgabe, nach umfassender Vorlage des Materials und Begründung der Datierung aus der Baugeschichte das Verhältnis zur deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts zu kennzeichnen und dann auf stilkritischem und ikonographischem Wege die durch v. Oppen bereits aufgezeigten Beziehungen zu französischen Zyklen zu überprüfen und zu erweitern. Dabei werden sich auch eine Reihe von Folgerungen und Berichtigungen für die zeitliche Ansetzung wichtiger Denkmäler gotischer Plastik in Frankreich ergeben.

Der gotische Bau der Liebfrauenkirche wurde an der Stelle einer vielleicht schon in fränkischer Zeit begründeten, im Jahre 955 zum erstenmal urkundlich genannten<sup>9</sup> und im 11. und 12. Jahrhundert wiederholt bezeugten Kirche<sup>10</sup> unter dem kunstfreudigen Erzbischof Theoderich von Wied (1212–1242) bald nach 1235 begonnen<sup>11</sup>. Als der Bau bis zur Höhe des ganzen umlaufenden Sockelgeschosses und am Chor bis zur Fensterhöhe gediehen war, muß, wie eine Baufuge schließen läßt<sup>12</sup>, eine Unterbrechung der Arbeiten eingetreten sein, die vielleicht durch den nach dem Tode Theoderichs von Wied im Jahre 1242 einsetzenden Nachfolgestreit um den erzbischöflichen Stuhl bedingt war<sup>13</sup>. Ein Ablaß des Kölner Erzbischofs Konrad von Hochstaden vom 3. Juni 1243<sup>14</sup>, der seinen Diözesanen die Abgesandten der Trierer Kirche zur geldlichen Unterstützung anempfiehlt, kann als Beweis für die Wiederaufnahme der Arbeiten, die von da ab ununterbrochen weitergeführt wurden, gelten.

<sup>9</sup> Stiftungsurkunde des Trierer Erzbischofs Rotbert vom 9. September 955. Mittelrheinisches Urkundenbuch (fortan zit. MRUB.) I Nr. 198.

<sup>10</sup> Vgl. MRUB. I Nr. 228. 325. 433; III Nr. 315. — Goerz, Regesten der Erzbischöfe von Trier 29.

<sup>11</sup> Zur Kritik der Nachrichten über den Baubeginn vgl. Kd. Trier, Kirchen 130f. — Wenn auch eine sichere zeitliche Ansetzung des Baubeginns bei dem Mangel an schriftlichen Quellen nicht möglich ist, darf doch aus einer Urkunde vom 22. Dezember 1233 (MRUB. III Nr. 485) — einem vor der Kreuzgangspforte von Liebfrauen vollzogenen Schlichtungsvertrag des Offizials und Domscholasters Theodorich — geschlossen werden, daß im Jahre 1233 die ältere Kirche noch bestand. Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die Feststellung von Beißel, daß der einflußreiche und mit Erzb. Theoderich befreundete Abt Absalom von Springiersbach, der lange in Paris studiert hatte, um 1214 in die Trierer Diözese kam. Im Jahre 1232 war Theoderich von Trier bei der Erhebung der Gebeine der hl. Elisabeth durch Kaiser Friedrich II. in der damals im Bau befindlichen Elisabethkirche in Marburg anwesend. Um dieselbe Zeit waren auch wohl die Umbauarbeiten am Trierer Dom beendet (vgl. Irsch, Kd. Dom 137f.).

<sup>12</sup> Eine Baufuge scheidet den Chor und das gesamte Sockelgeschoß von den übrigen Teilen der Kirche. Nur bei den vor dieser Naht liegenden Bauteilen kommen die qualitätvolleren Steinmetzarbeiten — an Kapitellen, Gesimsen, Basen und der plastische Schmuck der Portale — vor, und nur hier ist für die skulptierten und profilierten Teile der feine und teure lothringische Kalkstein verwendet, bei sorgfältiger Mauertechnik mit regelmäßiger Fugenflucht. Nach der Naht herrscht durchweg eine schlechtere, billigere Ausführung vor. Man wird diese Fuge am wahrscheinlichsten mit einer für das Jahr 1242/43 bezeugten Unterbrechung in Verbindung bringen (vgl. Anm. 13 u. 14).

<sup>13</sup> Es ist bezeugt, daß nach Zahlung einer Abfindungssumme durch Arnold von Isenburg an seinen Gegner Arnolds Mittel völlig erschöpft waren. (Vgl. Kentenich, Geschichte 161.)

<sup>14</sup> MRUB. III, Nr 770. In der Urkunde heißt es wörtlich: „Cum ecclesia B. Marie virginis gloriose . . . pro nimia vetustate corruerit per se ipsam, ac de novo inceperit de decore et solempni opere relevari, quod ad eius consummationem proprie sibi non suppetunt facultates, mandamus . . .“ Zur Kritik der Urkunde vgl. Kd. Trier, Kirchen 128 ff.

Aus einem stilistischen Vergleich mit den Bauformen der im Jahre 1253 geweihten Marienkapelle auf dem Friedhof von St. Matthias<sup>15</sup> ergibt sich, daß die Arbeiten an der Liebfrauenkirche um diese Zeit bis zum Vierungsgewölbe gediehen waren. Spätestens gegen Ende des 6. Jahrzehnts muß das Glockengeschloß aufgeführt sein, denn dieselbe Werkstatt ist um 1258 am Neubau des Kapitelsaales und des Kreuzganges am Trierer Dom tätig<sup>16</sup>.

Die Liebfrauenkirche blieb jahrhundertlang in ihrem baulichen Bestande unberührt. Im Jahre 1447 mußte nur das Dach des 1423 durch Blitzschlag zerstörten Vierungsturmes erneuert werden. Als im Jahre 1631 ein Sturmwind den hohen Spitzhelm ein zweites Mal zerstörte, trat das heutige stumpfe Walm-dach an seine Stelle<sup>17</sup>.

Das nach der Marktseite hin sich öffnende Westportal zeigt den reichsten skulpturalen Schmuck (Taf. 9). In die heutige Sakristei führt das Nord- oder Paradiesportal, das Bildhauerarbeiten im Bogenfeld und Bogenlauf enthält (Abb. 3). Das auf den anliegenden Domkreuzgang führende Ostportal ist nur mit pflanzlichen Ornamenten verziert (Abb. 2).

Das Ostportal ist rundbogig geschlossen, das Gewände dreifach abgestuft, mit je vier schlanken Halbsäulen und drei eingestellten schmalen Diensten. Sockel und Basen sind getrennt behandelt, während die zweizonigen Kapitelle zu einer Art Band zusammengefaßt sind. Den Bogenlauf bildet eine mit Weinranken und Akanthuszweigen ausgelegte, von zwei kräftig profilierten Rundstäben begleitete Kehle. Der Schmuck an den Gewänden und in der Mittelkehle des Bogenlaufes ist uneinheitlich, denn die Knollenkapitelle der linken Hälfte zeigen schlichte, breitlappige Blätter, die in kleinen Knollen endigen. Auf der rechten Seite sind diese Knollen dagegen üppiger und die an sich gleichartigen breitlappigen Blätter noch von Reihen kleiner Blättchen besetzt. Auf der linken Seite des Bogenlaufes sind die Blätter für jeden Wölbstein getrennt behandelt, auf der rechten Seite bilden sie eine durchlaufende Weinranke.

Das Türsturzfeld wird von einem Dreipaßrahmen begrenzt, in dessen Kehle eine Weinranke mit gegenständigen Blättern und abwechselnd eingefügten Reben gelegt ist. Die zwischen Dreipaßrahmen und Rundbogenlauf entstehenden

<sup>15</sup> Vgl. Fr. Kutzbach, Die Marienkapelle auf dem Friedhof von St. Matthias. TrArchiv 5, 1900, 44. — Fr. Kutzbach, Von der Erbauung der Liebfrauenkirche zu Trier. TrChronik N. F. 5, 1909, 3ff. — Fr. Kutzbach, Trierer Gotik 1240–1340. TrChronik 7, 1911, 33. — Fr. Kutzbach, Der erste Meister der Liebfrauenkirche zu Trier. TrHeimatbuch 1925, 213. — Kd. Trier, Kirchen 131.

<sup>16</sup> Kollekten- und Ablassbrief Papst Alexanders IV. vom 6. April 1258 betr. Neubau der Kapitelsbauten und des zugehörigen Domkreuzganges (MRUB. III Nr. 1441). — Vgl. Irsch, Kd. Dom 165ff.

<sup>17</sup> In einem von A. Reichensperger an Bischof Korum geschenkten Sammelwerk aus dem Expositionsjahr 1512 (gedruckt zu Kollen vor sant Lupus by Arnt v. Aych) befindet sich eine von dem damals 70jährigen Altaristen Dionysius Enden an „pastor Joannes in Lonckquich“ mitgeteilte Notiz, daß der Turm der Liebfrauenkirche 1492 gebaut worden sei. Dabei findet sich die Eintragung: „Corruit turbine vehementissimo eminentissime illa Pyramis B. Virginis ipso visitationis festo 1631 infra quartam et quintam horam vespertinam.“ Diese Angabe bestätigt ein Graffitto in der siebten Arkade des Domchores auf der Südseite: „A 1631, 2. July turris B. Mariae Virg. tempestate deleta est.“ Vgl. auch Brower II 126. 138. — Masen, Metropolis Kap. 13. — Neller, De burdecanatu (1783) zusammengestellt bei A. Schmitz, Beiträge zur Geschichte der Liebfrauenkirche, ihrer Plastik und Malerei. JberGfnF. 1900/1905, 15.



Abb. 2. Liebfrauenkirche, Ostportal.

Zwickel sind mit einer margeritenartigen Blüte ausgefüllt<sup>18</sup>. Das Tympanonfeld schließlich zeigt einen Weinstock mit Reben und Blättern in beinahe gleichmäßiger, kreuzförmiger Aufteilung.

Man hat auf die „Porte Romane“ an der Kathedrale von Reims<sup>19</sup> mit ähnlich gebildeten Weinranken und dem gleichen krabbenartigen Schmuck der Bogenkehlen als ein der Zeitstellung nach mögliches Vorbild verwiesen. Der Hinweis auf den Bogenlauf der Westrose von Reims<sup>20</sup> und den Weinlaubschmuck an den Pfeilerkapitellen des Langschiffs<sup>21</sup> im Innern der Reimser Kathedrale ist dagegen weniger berechtigt. In Trier wölbt sich das gedrungene, gleichmäßig

<sup>18</sup> v. Oppen a. a. O. 14 verweist auf ein ähnliches Dekorationsmotiv an spätrömischen Sarkophagen.

<sup>19</sup> Vgl. P. Vitry, La cathédrale de Reims. Paris (1915) (fortan zit. Vitry) II 17.

<sup>20</sup> Photoslg. Bunjes Nr. 826.

<sup>21</sup> Vitry I 92. 110. 75<sub>1</sub>.

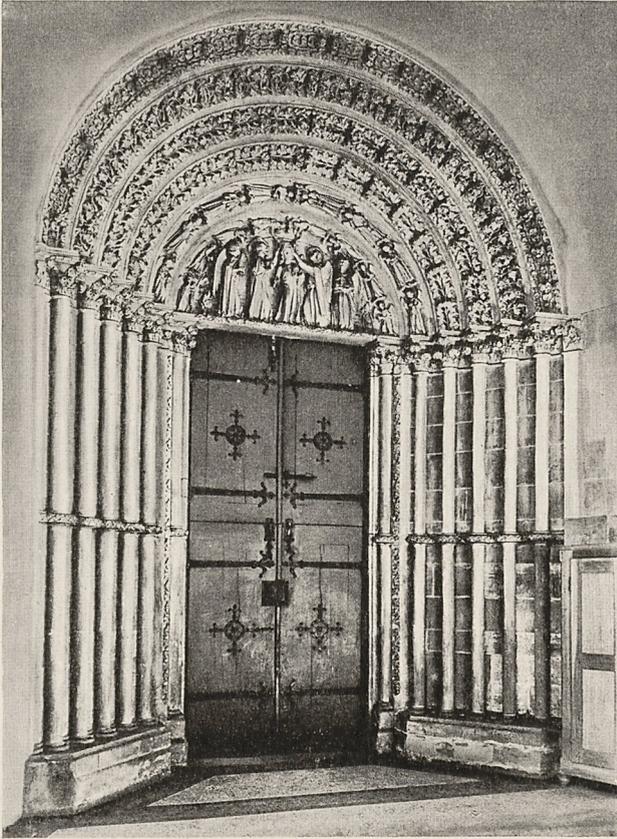


Abb. 3. Liebfrauenkirche, Nordportal.

sparsam verteilte Ornament noch in der für den Übergang vom romanischen zum gotischen Formempfinden charakteristischen Weise kuppenartig über die Bogenkehlen, ohne den für die Hochgotik bezeichnenden Grad naturalistischer Lockerung zu erreichen. In der näheren Umgebung Triers ist in der architektonischen Gliederung des Portals am ehesten das Portal zum nördlichen Teil des Kreuzganges von St. Matthias vergleichbar<sup>22</sup>. Es ist allerdings einfacher, mit Schaftringzone und ausgebildeten Knospenkapitellen und ohne skulptierten Schmuck der Bogenläufe und des Bogenfeldes gehalten, aber ebenfalls dreifach abgestuft, mit durchgehender Basen- und Kapitellzone und einem von Kleeblattbogen begrenzten Feld über dem Türsturz<sup>23</sup>.

Das Nordportal ist reicher im Gesamtaufbau (Abb. 3). Dem glatt abgeschrägten, 1,61 m tiefen Gewände sind über 0,43 m hohen, mit Schräge und

<sup>22</sup> Kd. Trier, Kirchen Abb. 199a.

<sup>23</sup> Der gleiche Portaltypus kommt, um einige Beispiele zu nennen, in Deutschland am Mainzer Dom in der Westwand des südlichen Querhausflügels (vgl. R. Kautzsch, Der Mainzer Dom und seine Bildwerke. Frankfurt a. M. [1925] Abb. 25/27), mit gleichen, ornamentierten Dreipaßfeldern am Magdeburger Dom (Portal am südlichen Seitenschiff, vgl. R. Hamann-F. Rosenfeld, Der Magdeburger Dom. Berlin [1910] Abb. 66 Nr. 76) und mit dem gleichen, Trier entsprechend verteilten Astwerk im Bogenfeld am Südportal der Elisabethkirche in Marburg vor (vgl. R. Hamann-K. Wilhelm-Kästner, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge I. Marburg [1924] Abb. 15).

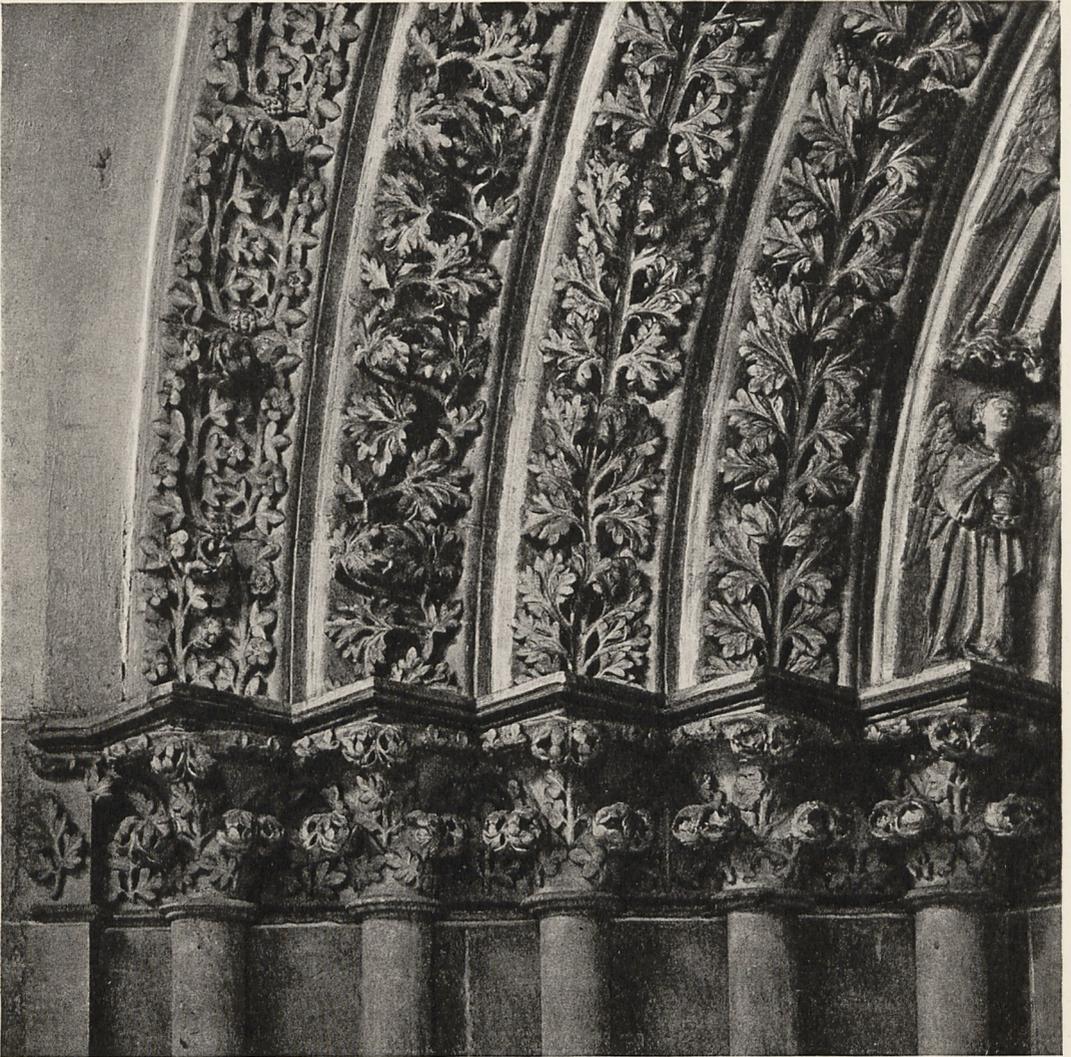


Abb. 4. Liebfrauenkirche, Kapitelle und Bogenläufe des Nordportals.

flach zurückweichender Hohlkehle gedeckten Sockeln auf jeder Seite fünf schlanke Rundsäulen auf flachen Basen vorgelegt. Sie sind in 1,60 m Höhe durch eine mit Laubwerk verzierte Schaftringzone unterbrochen. Der innerste, sechste Dienst ist als Portalumrahmung durch eine Einziehung der Sockelbank, durch eine Unterbrechung der Schaftringzone und eine senkrechte, schmale, blattgeschmückte Kehle abgetrennt. Die Kelchkapitelle zeigen über einer durchgehenden, geschärften Halsringzone unter abgetreppten Deckplatten vollplastisch gearbeitetes Blattwerk in zweireihiger Anordnung. Im Vergleich zum Ostportal sind die Blattknollen zahlreicher und üppiger geworden. Die vier äußeren Bogenläufe sind mit Laubwerk geschmückt. Es ist in einzelnen Zweigen getrennt, jeweils nur für einen Wölbstein gearbeitet, doch entsteht durch dichte Reihung der Eindruck einer zusammenhängenden Laubranke (Abb. 4). Im innersten Bogenlauf und in dem Rahmen des Bogenfeldes sind acht Engel

in langen Gewändern angeordnet, die Weihrauchfässer, Leuchter, Kronen, Ölgefäß, Kelch und Patene in Händen halten.

Die Marienkrönung im Bogenfeld bildet eine fünffigurige Gruppe: In der Mitte steht Maria im lang herabfließenden Gewand, in der rechten Hand ein Szepter, die linke zum Gruß vor die Brust erhoben. Christus setzt ihr unter Beihilfe eines von rechts herantretenden Engels (Michael) eine Weinlaubkrone aufs Haupt. Zu beiden Seiten schließt sich noch je ein Engel an, der eine Krone in den Händen hält. Die Ecken des Bildfeldes füllen zwei Bäumchen. Den unteren Abschluß bildet eine mit Laubranken belegte, kräftige Rundleiste. Im Bogenscheitel zu Häupten Mariä schwingen zwei Engel Weihrauchfässer. Als ikonographische Besonderheit gegenüber anderen bekannten gotischen Darstellungen der Marienkrönung ist hervorzuheben, daß alle Figuren stehend dargestellt sind.

Während das Ost- und Nordportal vor Witterungs- und anderen Einflüssen gut geschützt völlig unversehrt erhalten sind, waren die Skulpturen des Westportals den Unbilden der Witterung in gesteigertem Umfange ausgesetzt und Zerstörungen sowie mehrfachen Umstellungen unterworfen. Sie mußten schließlich durch Nachbildungen ersetzt werden. Die Originale befinden sich heute im Diözesanmuseum in Trier (Abraham, Noah, Ekklesia, Synagoge, Johannes, Verkündigungsgruppe) und in den Staatlichen Museen in Berlin (Vier Propheten)<sup>24</sup>. Am Bau selbst sind völlig unversehrt nur noch das Tympanon,

<sup>24</sup> Der Skulpturenschmuck der Westfassade war unberührt geblieben, bis im Jahre 1794 bald nach dem Einmarsch französischer Truppen religionsfeindliche Elemente drei von den sechs Portalfiguren herabstürzten und auch die übrigen stark beschädigten. — Vgl. P. Clemen, Ber. d. Prov.-Komm. f. Denkmpl. i. d. Rheinlanden 9, 1904, 18. — Auf der Zeichnung von Ramboux, die den Zustand des Portals nach der Zerstörung zeigt (Abb. bei Kentenich, Alt-Trier 39), fehlen nur zwei Figuren, eine neben der Ekklesia am linken Gewände aufgestellte Figur, ebenso beschädigt wie die übrigen, läßt sich nicht mit Sicherheit identifizieren. — v. Oppen (a.a.O. 5) nimmt daher an, daß diese Figur — ein hl. Laurentius — vom mittleren, westlichen Strebepfeiler des Paradieses stammt und, von den Franzosen ebenfalls herabgestürzt, eine Zeitlang als Lückenbüßer am Westportal aufgestellt war. Als in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts der Bildhauer Stracke die drei fehlenden Gewandfiguren durch Neuschöpfungen — einen Petrus, einen Laurentius und eine Lucia — (oder Agnes?) ersetzte, die weder stilistisch noch ikonographisch an diese Stelle paßten, hätte man die alte Laurentiusstatue an die ursprüngliche Stelle zurückgebracht. Um dieselbe Zeit wurden auch die Gesichter und Gliedmaßen der Gewandfiguren überarbeitet.

Als nach einer längeren Unterbrechung in den Jahren 1894–1900 der Metzger Dombaumeister Tornow das Portal restaurierte, wurden diese Ersatzfiguren wieder entfernt und von Bildhauer Dujardin aus Metz stilistisch und ikonographisch passende Figuren angefertigt (Erster Entwurf abgeb. bei M. Hasack, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts. Berlin [1899] 86 Abb. 35. Zweiter Entwurf und Ausführung abgeb. bei P. Clemen a. a. O. Taf. 2). Ein von Pfarrer Classen geplanter Bericht über die Wiederherstellungsarbeiten ist nie veröffentlicht; das Material, Berichte und Korrespondenzen sind nur sehr lückenhaft erhalten. (Vgl. Schmitz in JberGfnF. 1900/1905, 13ff.). Dujardin fertigte mit Rücksicht auf den jugendlichen Johannes, den er vorfand, drei Evangelisten und ersetzte die Figuren der Ekklesia, Synagoge und Johannes durch Kopien. Dabei wurde eine breite, durchgehende, gekahlte Steinbank, auf der die Figuren standen, entfernt und durch Einzelsockel für jede Figur ersetzt. Außerdem wurden die großen Gewändesockel mit den Dreipaßblenden erneuert.

Bei der Gefahr feindlicher Luftangriffe während des Weltkrieges wurden die Statuen des Westportals herabgenommen. Im Jahre 1917 wurde ein Vertrag zwischen dem Kirchenrat von Liebfrauen und dem Deutschen Museum in Berlin abgeschlossen, nach dem gegen Lieferung von

drei Engelsfiguren in dem innersten Bogenlauf und der Oberkörper des Kruzifixus im Giebelfeld erhalten (Taf. 9).

Aus alten Ansichten<sup>25</sup> und den Berichten über die Wiederherstellungsarbeiten läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit der ursprüngliche Zustand des Portals rekonstruieren. Die Fassadenkomposition im ganzen zeigt als Eingang ein rundbogig gefaßtes Portal mit Statuengewände, Bildfeld und Bogenläufen. Auf beiden Seiten des Eingangs sind Pfeiler vorgelegt, vor denen auf Dreiviertelsäulen links Noah, rechts Abraham stehen. Die Vorlagen tragen je zwei Propheten. Oberhalb des Portals sind zu beiden Seiten des großen Westfensters Maria und der Engel der Verkündigung aufgestellt.

Den Portalgewänden ist ein 1,50 m hoher (moderner) Sockel mit einer Kleeblattbogen-Blendarkadur über Halbsäulen vorgelagert. Die Zwickel zwischen den Bogen füllen Blattrosetten. Über dem Sockel stehen im zurückweichenden Gewände auf ergänzten, laubwerkgeschmückten Sockeln<sup>26</sup> sechs fast lebensgroße Freistatuen, links: Ekklesia, Petrus und Andreas, rechts: Synagoge, Johannes und Jakobus. Die Rückwand ist teppichartig mit sechs Reihen aufrecht stehender Weinlaubranken bedeckt. Darüber zieht sich eine Reihe großgefiederter Blätter hin. Vor dieser Laubwand stehen in ausgesparten Zwischenräumen fünf Säulen (von denen die Säulen 2 und 4 anscheinend nie angebracht wurden). Die darüber liegenden, mit Architekturmotiven geschmückten Baldachine wiederholen den Kleeblattbogen der Sockelarchitektur.

Die Synagoge<sup>27</sup> ist bekleidet mit einem lang herabfließenden Gewand. Sie neigt das Haupt mit der herableitenden Krone nach links zur Seite und wendet besiegt das Gesicht zu Boden. In der linken (in ursprünglicher Form ergänzten) Hand trägt sie ein zerbrochenes Szepter, ihrer rechten Hand entgleiten die Gesetzestafeln; eine seidendünne Binde bedeckt die geschlossenen Augenlider, in offenen Locken fällt ihr gescheiteltes Haar auf die Schultern herab. In langen, schematischen Faltenbahnen, die über der Brust nur dünn gerefft, erst in den unteren Partien an scharfgratiger Plastizität zunehmen, gleitet der in den Hüften gegürtete Rock herab und legt sich schleifend und die Füße Kopien der acht Fassadenfiguren sechs Originale – die vier Propheten und die Verkündigungsgruppe – in das Deutsche Museum gelangen sollten, während das Trierer Landesmuseum die beiden restlichen Originale – Abraham und Noah – erhalten sollte.

Die Kopien von Prof. Wackerle und Bildhauer Hitzberger wurden im März 1921 aufgestellt. Infolge der durch den Protest heimischer Kunstfreunde erreichten Revision des Vertrages gelangten vier Figuren – Abraham, Noah und die Verkündigungsgruppe – in das Diözesanmuseum und die vier Propheten nach Berlin. Die Figuren der Ekklesia, Synagoge und des Johannes waren schon vorher in das Diözesanmuseum gebracht worden.

<sup>25</sup> Gesamtverzeichnis Kd. Trier, Kirchen 128; nachzutragen: Mitte 19. Jahrhundert Bleistiftzeichnung (mit Rotstift) auf dünnem Papier. Bonn, Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Maße: Br. 20,5 cm, H. 24,2 cm.

<sup>26</sup> Auf der Zeichnung von J. A. Ramboux aus dem Jahre 1823 stehen die Gewandefiguren auf einer abgeplatteten Kehle. v. Oppen a. a. O. 5 glaubt, daß diese am Ende des 18. Jahrhunderts an die Stelle von stark beschädigten Sockeln getreten sei. P. Clemen a. a. O. 20 schreibt sie den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts zu. Zur Anordnung vgl. Reims, nördliches Querschiffportal (Vitry, Reims II).

<sup>27</sup> Trier, Diözesanmuseum. Kat. Nr. 357, H. 1,75 m. Sandstein von Jaumont. Oberfläche stellenweise stark verwittert. Gesicht bestoßen. Wahrscheinlich teilweise im 19. Jahrhundert überarbeitet. Stellenweise Ausflickungen mit Zement. Linke Hand und halber linker Unterarm ergänzt.

überdeckend auf den Boden. Die ganze Körperhaltung spiegelt den Eindruck des Unsicher-Schwankenden, weil die Funktion von Stand- und Spielbein kaum wahrnehmbar ist und der Oberkörper mit ungeschickter Drehung in den Schultern leicht nach links zurückweicht. Eine bildliche Gegenüberstellung mit anderen Synagogendarstellungen des 13. Jahrhunderts, etwa in Reims, Straßburg oder Bamberg, beweist, daß dem Schöpfer der Trierer Figur diese oder ähnliche Werke Anregungen vermittelt haben. Nicht nur die Gesamthaltung, nicht nur das lange Gesicht mit der klaren, breiten Stirne, in die hoch hinein die Brauenbögen sich wölben, die schmale, gerade Nase, der scharf modellierte Mund und das harte Kinn, die Bildung des Haares, die empfindsame Modellierung der Augenlider unter dem Schleier, sondern auch die Haltung der Hand mit den Gesetzestafeln, die Zerrfalten des Gewandes an den Achselhöhlen sind Zeugnis für den nachhaltigen Eindruck, der von der Reimser, der Straßburger und der Bamberger Synagoge oder einem ihnen allen vielleicht gemeinsamen Vorbild ausgegangen ist. Zugleich offenbart eine solche Gegenüberstellung aber auch bedeutende Unterschiede. Wie überlegen ist die Formbeherrschung des Meisters der auch in der Niederlage immer noch königlich stolzen Reimserin (Taf. 15, 2); wie durchseelt das Formgefühl des Meisters der herrlichen Straßburgerin und jenes Unbekannten, der die in demutsvoller Ergebenheit sich hinneigende, aber mit der blühenden Pracht ihres mehr ent- als verhüllten Körpers noch prunkenden Bambergerin schuf<sup>28</sup> (Taf. 14, 1).

<sup>28</sup> Als wichtigstes Schrifttum zur Ikonographie der Synagoge vgl. P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart (1894). — J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg i. Br. (1902) 246f. — W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig (1926) 177f.

Die bildliche Darstellung der Synagoge im Gegensatz zur Ekklesia als Verkörperung des im Kampf mit der Kirche unterlegenen Judentums und des Unglaubens kommt erst verhältnismäßig spät und dann auch noch nicht in endgültiger Ausprägung im christlichen Bilderkreis vor. Der für das Mittelalter verbindliche Typus tritt anscheinend zuerst in karolingischer Zeit in Frankreich und in Westdeutschland in der darstellenden Kunst auf und erfährt in den folgenden Jahrhunderten, hauptsächlich unter dem Einfluß des geistlichen Schauspiels, eine außergewöhnlich mannigfache ikonographische Ausgestaltung. Auf einer Reihe von karolingischen Elfenbeinarbeiten, vornehmlich der sogenannten Liuthardgruppe bzw. der Metzger Schule ist die Synagoge als Gegnerin der Ekklesia dargestellt, eine Krone auf dem Haupt oder von einem Mauernimbus umgeben mit Fahne, Erdscheibe und Beschneidungsinstrument, oder auch von einem Krieger mit Lanze und Schild begleitet. Seit dem 12. Jahrhundert geht man zur negativen Charakterisierung der Synagoge über, wie das Titelbild zum dritten Evangelium eines um 1200 entstandenen Trierer Evangeliars zeigt und die Historienbibel der Jeanne d'Evreux, wo die Ekklesia als Schönheit und die Synagoge als alte Frau dargestellt wird. Seit dem 11. Jahrhundert erscheint auch der Bildtypus der Synagoge mit verschleierte Augen, wobei an die Stelle der Binde hin und wieder auch ein Drache oder eine Schlange tritt, wie an der Westfassade von Notre-Dame in Paris (Anfang 13. Jahrhundert) oder am Portal von St.-Seurin in Bordeaux, wo die Schlange sich ihr ums Haupt windet. Als Zeichen des Endes ihrer Herrschaft entgleitet der Synagoge die Krone. Auf einem Glasfenster des 13. Jahrhunderts in der Kathedrale in Chartres versucht sie sie noch mit der Hand aufzufangen, in Straßburg liegt sie schon am Boden, in Bamberg fehlt sie ganz, in Reims und Trier gleitet sie seitwärts herab. Wie die entfallende Krone, so versinnbildlicht auch eine zerbrochene Lanze oder Fahne die Niederlage der Synagoge. Während das Szepter der Ekklesia als oberen Abschluß ein Kreuz trägt, läuft die Bannerspitze der Synagoge in eine Lanze aus, nach Beda in Anknüpfung an die Lanze,

In der ursprünglichen Aufstellung stand der Synagoge am anderen Gewände die Ekklesia gegenüber<sup>29</sup>. Die linke Hand hält eine auf den Boden gestemmte Lanze mit der Siegesfahne. Die rechte umschloß den Schaft eines prachtvoll verzierten Kelches. Fest und siegesbewußt steht sie da, den Blick in die Ferne gerichtet, in einem in kräftigen Falten lang herabfließenden Gewand, das mit einem breiten Lederriemen in den Hüften gegürtet ist und über der Brust durch eine Schließe zusammengerafft wird. Ein lose hängender Riemen hält den über die Schulter gelegten Mantel. Eine edelsteingezierte Weinlaubkrone schmückt das offene gelockte Haar<sup>30</sup> (Taf. 14, 2).

Der Evangelist Johannes<sup>31</sup> gehört mit zu den besterhaltenen, am wenigsten überarbeiteten Figuren des ganzen Zyklus. In der linken Hand hebt er einen Kelch empor. Das grobknochige, von kräftig gelocktem Haar umgebene Gesicht mit den schweren Augenlidern und dem wulstig-kräftigen Mund entspricht so gar nicht dem im Mittelalter geläufigen jugendlichen Idealtypus des Evangelisten. Auffällig ist in der Körperfunktion der Versuch zu einer gotischen Torsion, indem das rechte Spielbein weit zurückgestellt wird, die rechte Schulter dagegen vorgeschoben und das Haupt nach rechts geneigt ist. Das Gewand aber paßt sich in keiner Weise dieser Funktion an; im Gegenteil, die Falten des über die linke Schulter gelegten Mantels sind auf ein beziehungsarmes System von waagerechten und senkrechten Zügen vereinfacht<sup>32</sup> (Taf. 15, 1).

Das Bogenfeld (Abb. 5) ist von einer breitgefiederten Akanthusranke in einer flachen Hohlkehle gerahmt. In der Mitte des Bildfeldes thront die Gottesmutter auf einer Sitzbank ohne Lehne. Auf ihrem linken Knie sitzt hoch, fast frontal, das Christuskind. Es hält die Weltkugel in der linken Hand und hebt die rechte zum Segensgestus. Die Madonna trägt in der rechten Hand einen Apfel, zu ihren Füßen kauert am Boden ein Basilisk. Das offene, über die Schultern herabfließende Haar ist von einem Schleier unter einer breiten, edelsteinbesetzten Laubkrone bedeckt<sup>33</sup>.

die der verfolgte David nachts dem schlafenden Saul entwendet und ihn so seiner königlichen Würde und seines Schutzes beraubte. Als Wappen kommen auf dem Banner Bockskopf, Totenschädel, Skorpion und Judenhut am häufigsten vor. Mit der Spitze nach unten gekehrt entgleitet auf einer Darstellung des Hortus deliciarum das Vexillum ihren Händen. Auch andere Attribute, die sie in der Hand hält oder die ihr entfallen, wie die Gesetzestafel, das Beschneidungsinstrument, der Widderkopf, der Aaronstab, der zu Boden gekehrte Kelch, der Beutel der Habsucht und das Ochsenjoch als Zeichen der Knechtschaft unter dem Gesetz, sollen die Niederlage und die Entziehung der alttestamentarischen Heilsvollmachten veranschaulichen. Manchmal sind der Synagoge, wie am Trierer Westportal, die fünf törichten Jungfrauen zugeordnet. (Entsprechend erscheint die Ekklesia in Verbindung mit den fünf klugen Jungfrauen.)

<sup>29</sup> Trier, Diözesanmuseum. Kat. Nr. 358. H. 1,80 m. Sandstein von Jaumont. Unbedeutende Abstoßungen am Gewand, Beschädigungen am Mittelfinger der rechten Hand und an der Nase. Kelchfuß abgebrochen. Lanze erneuert. Photos: LMTR. C. 1215 Zustand 1916.

<sup>30</sup> Zur Ikonographie der Ekklesia vgl. das Schrifttum unter Anm. 28.

<sup>31</sup> Trier, Diözesanmuseum. Kat. Nr. 359. H. 1,84 m. Sandstein von Jaumont. Leichte Abstoßungen am Gewand und im Gesicht. Photos: LMTR. C. 1216 Zustand 1916.

<sup>32</sup> Zur Johannesikonographie vgl.: K. Künstle, Ikonographie der Heiligen 341. – W. Molsdorf a. a. O. 854 u. ö. – J. Sauer a. a. O. 134 u. ö.

<sup>33</sup> Zur Marienikonographie vgl. u. a. E. Mâle, Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich. Deutsche Ausg. Straßburg (1907) 271 ff. – H. Kehrler, Die Hl. drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig (1909) 10 (Abb.).



Abb. 5. Liebfrauenkirche, Westportal, Bogenfeld.

In der rechten Hälfte des Bildfeldes ist in kleinerem Maßstab die Darbringung im Tempel dargestellt. Maria im Schleier und Mantel reicht dem von links hinzutretenden Simeon über einen tuchbedeckten Säulenaltar hinweg ihr Kind entgegen. Rechts hinter Maria steht Joseph, in der rechten Hand seinen Wanderstab, in der linken einen Korb mit Opfertauben.

An diese Darstellung anschließend füllt die Szene des bethlehemitischen Kindermordes den Bogenzwickel. Zwei Soldaten im Kettenhemd und Waffenrock zerren einer Mutter das Kind fort, das diese an den Armen festhält.

In der anderen Hälfte des Bogenfeldes nähern sich die Heiligen Drei Könige der thronenden Madonna. Der vorderste ist niedergekniet, hat seine Krone abgenommen und hebt in der rechten Hand ein vasenartiges Gefäß empor. Der zweite König steht hinter ihm und weist auf den Stern zu Häupten. Melchior, durch seine Bartlosigkeit als Jüngster gekennzeichnet, spannt mit der Rechten den Riemen seines Reitermantels.

An diese Gruppe schließt sich im Zwickel in kleinerem Maßstab die Verkündigung an die Hirten an. Zwei Hirten im Kapuzenrock wenden sich einem in der Archivolte erscheinenden Engel zu. Auffälligerweise wurden die Darstellungen selbst nicht in den Rahmen des Bogenfeldes hineinkomponiert, sondern unter Aufteilung in mehrere geschlossene Szenen zonenmäßig vor den Bildgrund gelegt. Nur die Madonna ist durch ihre Mittelstellung, ihre Größe gegenüber den anderen Figuren und die kompositorische Isolierung — links durch den knienden König, rechts durch den abgewandten Simeon — hervorgehoben.



Abb. 6.  
Liebfrauenkirche, Westportal,  
Engel im Bogenlauf.

spiegelt sich das milde, versonnene Lächeln der höfischen Gotik (Abb. 6), das besonders an der Kathedrale von Reims in den Statuen des Josefmeisters, seines Umkreises und seiner Nachfolge sich findet (Abb. 7)<sup>34</sup>. Sein fernes Echo begegnet uns dann in Poitiers, Bordeaux, Straßburg, Trier, Basel, Freiburg, Köln, Marburg und vielen anderen Orten wieder<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> S. u. S. 224.

<sup>35</sup> Engel werden in gotischer Zeit zumeist in Anknüpfung an die Antike als Kinder dargestellt. Barfüßig, manchmal von Wolken umgeben, geflügelt und nimbiert sind sie meistens bekleidet mit Tunika und Pallium, dann auch mit Alba, Dalmatika oder Stola. Sie begleiten Maria, Christus und die Heiligen, beten sie an, schwingen Rauchfässer und Kerzen, tragen Tücher und Baldachine, umgeben sie musizierend als himmlische Heerscharen, tragen Schriftbänder oder nehmen in den Sterbeszenen die Seelen in Empfang und geleiten sie in den Himmel oder verkünden die Schrecken

Es ist bezeichnend, wie Nimben, Köpfe, ja ganze Figuren den Bildrahmen immer wieder überschneiden. Am linken Bildrand streben sogar die Schafe nach außen. Durch diese Eigenart erscheint das Trierer Tympanon gegenüber den französischen Fassungen, wo die Madonna stets allein thronend in einem oberen Bildfeld und die übrigen Szenen in zonenmäßiger Anordnung daruntergestellt werden, als eine völlig anders geartete Neuschöpfung.

Von den im Rundbogen geschlossenen, nach innen sich verjüngenden Bogenläufen (Taf. 9) sind fünf mit Figuren auf stilisierten Wolken ausgestattet. Von innen nach außen sieht man im ersten Bogen:

Zehn abwechselnd Kronen und Weihrauchfässer in den Händen tragende, mit einer Tunika bekleidete Engel. In altem Zustand erhalten sind von unten beginnend auf der linken Seite die Engel 1 und 3, auf der rechten Seite die Engel 1 und 2; alle anderen sind mehr oder weniger Ergänzungen des 19. Jahrhunderts. In anmutig schwingender Körperbewegung haben sie meist die eine Hand zum Gruß erhoben, senken wohl auch lächelnd den Kopf und breiten ihre Flügel aus. Das üppig quellende, lockige Haar wird von einem Stirnreif gehalten, der schwere Mantel ist auf der Brust gewöhnlich von einer Schließe zusammengefaßt. In den Gesichtern von breiten, prallen Formen mit runden Wangen, die durch den spitzen, in den Winkeln aufwärts geführten Mund noch betont werden, und in den schmal geschlitzten, freundlich lächelnden Augen



Trier, Liebfrauenkirche, Westportal.



Abb. 1.  
Noah. Trier, Diözesanmuseum.



Abb. 2.  
Abraham und Isaak.  
Trier, Diözesanmuseum.



Abb. 1.

Jesaia. Berlin, Deutsches Museum.



Abb. 2.

Jeremia. Berlin, Deutsches Museum.



Abb. 1.

Hesekiel. Berlin, Deutsches Museum.



Abb. 2.

Daniel. Berlin, Deutsches Museum.



Abb. 1.  
Engel der Verkündigung.  
Trier, Diözesanmuseum.



Abb. 2.  
Maria der Verkündigung.  
Trier, Diözesanmuseum.



Abb. 1.

Synagoge. Trier, Diözesanmuseum.



Abb. 2.

Ekklesia. Trier, Diözesanmuseum.



Abb. 1.

Johannes. Trier, Diözesanmuseum.



Abb. 2.

Synagoge. Reims, Kathedrale.



Kopf eines Engels (?) aus St. Maximin. Trier, Landesmuseum.

Im zweiten Bogen sind acht schreitende Päpste mit konischen Mitren, die Hand zum Segen erhoben, dargestellt. Von ihnen waren eine Reihe noch im 19. Jahrhundert erhalten, wurden dann aber fast alle überarbeitet und teilweise nach den alten Vorbildern ergänzt. Im dritten Bogen sieht man acht sitzende Bischöfe mit geöffneten und geschlossenen Büchern in den Händen. Alle sind weitgehend überarbeitet.

Im vierten Bogen sitzen musizierende Könige; im Bogenscheitel zwischen ihnen erscheint die Halbfigur eines Engels mit Spruchband. Von den zehn klugen und törichten Jungfrauen im fünften Bogen sind die Figuren größtenteils unversehrt, die Köpfe aber weitgehend erneuert. Die Reihe der klugen und törichten Jungfrauen als Archivoltenfiguren ist hier deshalb besonders bemerkenswert, weil sie in Deutschland sonst fast nur als Großplastik vorkommen<sup>36</sup>.

Der äußere Bogenlauf besteht aus einer Folge von aneinandergereihten lockeren, an der Spitze eingerollten Akanthusblättern.

Auf den das Portal flankierenden Säulen der Pfeilervorlagen stehen Noah und Abraham. Noah<sup>37</sup> (Taf. 10, 1), auffällig charakterisiert durch einen langgesträhten Bart, ist hinter einem blockförmigen Opferaltar mit sorgsam geschichteten Holzschichten und geschlachteten Lämmern darauf dargestellt. Der offene Mantel, dessen rechter Teil unter den rechten Unterarm geklemmt ist, hängt ihm steif und symmetrisch über die abfallenden Schultern. Eine schwere Kappe bedeckt Kopf und



Abb. 7. Reims, Kathedrale, Engel am rechten Türpfeiler des nördlichen Westportals.

des Jüngsten Gerichts. Zur Ikonographie der mittelalterlichen Engeldarstellung vgl. H. Bunjes, Die steinernen Altaraufsätze der hohen Gotik und der Stand der gotischen Plastik in der Ile-de-France um 1300. Diss. Marburg demn. – Künstele a.a.O. 239.

<sup>36</sup> Das Gleichnis von den fünf klugen und törichten Jungfrauen im Anschluß an Matth. 25, 1ff. erfreute sich in der deutschen Plastik anscheinend besonderer Beliebtheit (vgl. z. B. Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg [Taf. 59], Molsdorf a. a. O. Nr. 996). – Zur Ikonographie der klugen und törichten Jungfrauen vgl. K. Künstele, Ikonographie I 395, § 35. – W. Lehmann, Die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen. Berlin (1916), Diss. Freiburg 86ff. – H. Heyne, Das Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen. Leipzig (1922). – J. Sauer a. a. O. 331. 367ff. – H. Rieder, Der Basler Figurenzyklus der klugen und törichten Jungfrauen. Basler Zs. f. Gesch. 24, 1925, 312ff.

<sup>37</sup> Trier, Diözesanmuseum. Kat. Nr. 360 H. 1,74 m. Sandstein von Jaumont. Abstoßungen und verwitterte Stellen am Gewand, linker Unterarm und linke Hand abgebrochen, Attribut in der

Nacken, der Blick ist in die Ferne gerichtet, in der rechten Hand hält er eine Taube, die linke ist auf einen Krückstock gestützt<sup>38</sup> (Taf. 10, 1).

Abraham<sup>39</sup> (Taf. 10, 2) an der gegenüberliegenden Pfeilervorlage wendet den Blick, wie am südlichen Westportal von Reims, nach rechts oben dem dort erscheinenden Engel zu. Er ist bekleidet mit einem langen Rock und einem Mantel, der von einem Lederriemen über der Brust zusammengehalten wird. Die linke Hand liegt auf dem Kopf des vor ihm stehenden, an den Händen gefesselten Isaak. In der rechten erhobenen (heute fehlenden) Hand hielt er wahrscheinlich das Opferrmesser. Es ist schwierig, mit Sicherheit zu entscheiden, wieweit die Überarbeitung des 19. Jahrhunderts den ursprünglichen Ausdruck des Gesichts verändert hat. Das in Strähnen gekräuselte Barthaar ist anscheinend leicht nachgearbeitet, ebenso die in die niedrige, gefurchte Stirn fallenden Haare, die Augenlider, der dünne Lippenbart und das starke gelockte Kopfhaar<sup>40</sup>.

Die künstlerisch bedeutendsten Figuren des ganzen Zyklus sind die heute im Deutschen Museum in Berlin befindlichen Prophetenfiguren von den Pfeilervorlagen.

Jesaia<sup>41</sup> (Taf. 11, 1), im langen, faltenreichen Leibrock, hat den Mantel über die linke Schulter gehängt und dann vom Rücken her unter dem rechten Arm hindurch vor den Körper gezogen und preßt ihn mit dem linken Unterarm gegen die Hüfte. Dabei bilden sich über dem rechten Oberschenkel unregelmäßig ineinanderhängende, tief gehöhlte Schüsselfalten. Sehr eindrucksvoll und charakteristisch ist das langgeformte, hagere Gesicht mit der kantigen, gefurchten Stirne, in die tief das kurze, kräftige, unter der spitzen Judenmütze

rechten Hand beschädigt, Gesicht, Kopfhaar und Bart im 19. Jahrhundert anscheinend überarbeitet. Rückseite roh behauen mit einem Dübelloch. Photos: LMTR. B. 437, 445, Zustand 1916. Ebda. auch Photos von der Herabnahme von der Wand.

<sup>38</sup> Die Darstellung des opfernden Noah nach Verlassen der Arche ist, soweit uns bekannt, recht selten, z. B. auf Fol. II, 4 der Wiener Genesis und am Paliotto zu Salerno. Viel geläufiger sind die Darstellungen Noahs in der Arche (z. B. in der Priscilla-Katakomben in Rom [2. Jahrhundert], in der Domitilla-Katakomben in Rom [zweite Hälfte 4. Jahrhundert], auf Sarkophagreliefs z. B. in Velletri, Chiosstro di Minori-Osservanti und auf Goldgläsern des 1. Jahrhunderts in der vatikanischen Bibliothek in Rom). Fast ebenso häufig sind auch die Darstellungen des Baues der Arche (z. B. Mosaik im Dom zu Monreale [12. Jahrhundert], Paliotto im Dom zu Salerno), des Einzugs der Tiere in die Arche (z. B. auf dem Mosaik des 12. Jahrhunderts im Dom zu Monreale und dem ebenfalls dort befindlichen Bronzerelief des Bonanus um 1180/1190), des Verlassens der Arche (z. B. Mosaik des 12. Jahrhunderts im Dom zu Monreale), die Darstellung der Trunkenheit und der Verspottung Noahs (z. B. am Paliotto in Salerno [um 1100], in St. Savin-sur-Gartempe [Vienne], im Psalter des hl. Ludwig und der Blanche von Kastilien, und am Westportal der Kathedrale von Auxerre).

<sup>39</sup> Trier, Diözesanmuseum. Kat. Nr. 361. H. 1,80 m. Sandstein von Jaumont. Diese Figur ist von allem am schwersten beschädigt. Nur der Kopf, der durch den Baldachin geschützt war, ist einigermaßen erhalten.

<sup>40</sup> Zur Ikonographie der Abrahamdarstellung vgl. Schmitt, Reallexikon d. bild. Kunst I. Lief. Sp. 82ff.

<sup>41</sup> Berlin, Deutsches Museum. Kat. Nr. 8246, Abb. S. 17, H. 1,87 m. Sandstein von Jaumont. Starke Beschädigung am rechten Oberarm. Unterarm und Hand abgebrochen, starke Abwitterungen und Bestoßungen am Gewand, linker Unterarm abgebrochen. Rückseite sorgfältiger behandelt als bei den bisher beschriebenen Figuren, mit drei Dübellochern. Photos: Deutsches Museum; LMTR. B. 439 a, 435 a, Zustand 1916. Abb. des alten Zustandes bei Hasack a. a. O. 87.

hervorquellende Haar gestrichen ist. Falten zwischen den betonten Augenbrauen und die lange, scharfe Nase geben dem Gesicht den harten, entschlossenen Ausdruck, den nur ein leises Lächeln zu mildern scheint. Die Hände hielten ein Schriftband. Erst wenn man den fehlenden rechten Arm ergänzt, der in schräger Richtung nach rechts oben vor die Brust geführt war und auch die Hand, die wohl das Ende des herabhängenden Schriftbandes erfaßte, wird deutlich, wie wenig kontrapostisch diese Figur aufgebaut ist und wie wenig sie eigentlich in ihrer Gesamthaltung mit jener Figur in Reims zu tun hat, die man dem Gesichtstypus nach als Vorbild für sie hat in Vorschlag bringen wollen (s. u. S. 210, Abb. 18).

In Haltung und Gewandanordnung ist diesem Propheten der Jeremia<sup>42</sup> (Taf. 11, 2) verwandt. Auch er zeigt wieder die für die Trierer Skulpturen bezeichnende Gesamthaltung mit dem vorgeschobenen Unterkörper, dem zurückweichenden Oberkörper und dem vorgeneigten Kopf. Aus den schmalen Augen, mit den ausgeprägten, faltig modellierten Unterlidern und den tiefschattenden, kräftig vorspringenden Brauenbogen ist der Blick fest und beobachtend auf ein Ziel gerichtet. Die scharfe, kräftige Nase, die knochigen, hageren Wangen und die gefurchte Stirne geben dem Gesicht eine ungewöhnliche Prägung. In kräftigen Röhrenfalten staut sich das Gewand, die Füße verdeckend, auf dem Boden. In wulstigen Falten und schwer hängenden Lappen legt sich der schwere Mantelstoff vor den Leib und wird von der linken, noch den Rest eines Schriftbandes haltenden Hand gegen den Körper gepreßt.

Der linke Prophet von der Gegenseite, Hesekiel<sup>43</sup>, ist zwar noch eine Arbeit desselben Meisters, doch ist hier die Differenzierung in der Faltengebung qualitativvoller und reifer als bei den anderen Figuren. Auch er zeigt, wie der Jeremias, die für Trier typische Körperhaltung. In langer, gerader Saumbahn hängt der fast symmetrisch über die Schultern gelegte Mantel über die Brust herab. Die angewinkelten Arme heben den Stoff hoch. In der rechten Hand zeigt sich noch der Rest eines Schriftbandes. Es ist ein edles, durchgeistigtes Gesicht, mit der schmalen Nase und den hohen Schläfen. Das Barthaar ist anscheinend leicht überarbeitet. Der Blick dringt, ähnlich wie bei dem vorher beschriebenen Propheten, zwischen schmalen Augenlidern unter tief schattenden, kräftigen Augenbrauen hervor. Bezeichnend für die Seitenansicht sind die durch die Anhebung des Mantelteils entstehenden Zerrfalten und die tief sich stauchenden Schüsselfalten (Taf. 12, 1).

Bei dem Propheten Daniel<sup>44</sup> (Taf. 12, 2) bedeckt der lederartig, fest und großflächig in seiner Konsistenz wirkende Mantel schildartig den rechten Arm,

<sup>42</sup> Berlin, Deutsches Museum. Kat.Nr. 8247, Abb. S. 17, H. 1,85 m. Sandstein von Jaumont. Starke Abwitterungen und Bestoßungen an der Vorderseite. Rechter Arm abgebrochen. Rückseite oberflächlich bearbeitet mit zwei großen und zwei kleinen Dübellochern. Photos: Deutsches Museum; LMTR. B. 439b, 435b, Zustand 1916. Abb. des alten Zustandes bei Hasack a. a. O. 87.

<sup>43</sup> Berlin, Deutsches Museum. Kat.Nr. 8248, Abb. S. 14, H. 1,84 m. Sandstein von Jaumont. Das Schriftband in der rechten Hand abgebrochen, starke Verwitterungsspuren am rechten Mantelteil, Rückseite weitgehend bearbeitet mit drei Dübellochern. Photos: Deutsches Museum; LMTR. B. 438b, 442b, Zustand 1916.

<sup>44</sup> Berlin, Deutsches Museum. Kat.Nr. 8249, Abb. S. 16, H. 1,85 m. Sandstein von Jaumont. Nur wenig beschädigt, Abstoßungen vorn links an der Plinthe. Rückseite bearbeitet mit drei Dübellochern. Photos: Deutsches Museum; LMTR. B. 438a, 442a, Zustand 1916.

läßt aber den linken frei und wird in Höhe der Achsel von einer Schließe gehalten. Der gegürtete Rock fällt bis auf die Fußspitzen in langen, gleichmäßig aushängenden Röhrenfalten. Während der rechte Mantelsaum beinahe geradlinig senkrecht, nur unten mit leisem Umschlag, herunterfällt, ist der linke Mantelzipfel über den Arm gehängt. Der Prophet hält ein geschwungenes Schriftband in den Händen. Besonders ausdrucksvoll ist der Charakterkopf mit der glatten, kugeligen Stirn, den wulstigen, stark geschwungenen Augenbrauen und den großen Augen. Das Kopfgaar ist in leicht fließenden großen Wellen gegeben, der Lippen- und Backenbart in gedrehten Röllchen<sup>45</sup>.

Der Engel (Taf. 13, 1) und die Maria der Verkündigung neben dem Mittelfenster sind bei der Restaurierung des 19. Jahrhunderts stark überarbeitet worden. Bei dem Engel<sup>46</sup> prägten sich die Körperformen leicht durch das seidendünne, hemdartige Gewand, das den kräftigen Hals ganz frei läßt. Die linke Hand hält ein entrolltes Schriftband. Er neigt den von lockigen Haaren umrahmten Kopf anmutig zur Seite. Das Gesicht mit den scharf geschnittenen und im Bogen in die Stirn gezogenen Brauen steht mit seinem typischen konventionellen Lächeln von allen Trierer Figuren reimsischen Vorbildern am nächsten (vgl. Abb. 20, 22)<sup>47</sup>.

Die Verkündigungsmaria<sup>48</sup> (Taf. 13, 2) ist eine der schönsten Gestalten des ganzen Zyklus. Um das schmale, feine Gesicht, mit dem fast ovalen Kontur, legt sich in schematischen Wellen das feingelockte Haar. An diesem Kopf finden sich dieselben Merkmale wie bei dem Verkündigungengel: gerades Profil, hohe Augenbrauen, die sich in die klare, runde Stirn wölben, eine schmale Nase und auffallend kurze Oberlippe. Der Mantel gleitet von der linken Schulter herab in den angewinkelten linken Arm hinein, der diesen Mantelteil dann gegen den Körper drückt. Beinahe faltenlos legt sich das gegürtete Gewand über die Brust, erst nach unten hin lösen sie sich zu größerer Plastizität.

Der Kruzifixus im Giebelfeld (Abb. 8) ist eine künstlerisch schwache Arbeit. Wegen der hohen Anbringung sind alle Proportionen auf Unteransicht berechnet, die Einzelheiten groß und grob. Nach Art romanischer Triumph-

<sup>45</sup> Zur Prophetenikonographie vgl. M. Sepet, *Les Prophètes du Christ*. Paris (1877). – K. Künstle, *Ikonographie* 303ff. betr. Jesaias, S. 307; betr. Hesekeil, S. 307; betr. Jeremias, S. 307; betr. Daniel, S. 308. – H. v. d. Gabelentz, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter* 41ff. – E. Mâle, *L'art religieux* II 160ff.; III 246ff.; deutsche Ausg. 338ff. – W. Neuß, *Die katalanische Bibelillustration* 84ff.

<sup>46</sup> Trier, Diözesanmuseum. Kat.Nr. 362, H. 1,81 m. Sandstein von Jaumont. Stellenweise am Gewand abgewittert, Gesicht und Haar überarbeitet. Zeige-, Mittelfinger und Daumen der rechten Hand beschädigt. Abstoßungen an der Standfläche. Starker Ausbruch an der linken Schulter auf der Rückseite. Zwei Dübellöcher. Photos: LMTR. B. 432, Zustand 1916; Städtische Denkmalpflege Trier Nr. 22, 14; 23, 11.

<sup>47</sup> Vgl. Berichte aus den preußischen Kunstsln. 69, 3, 1928, 55 Abb. 3 u. 4. Gegenüberstellung des Trierer Verkündigungengels mit einem Tabernakelengel der Reimser Südfassade.

<sup>48</sup> Trier, Diözesanmuseum. Kat.Nr. 363, H. 1,76 m. Sandstein von Jaumont. Abwitterungen am Gewande und im Gesicht – Vorderseite. Linke Hand an der Handwurzel abgebrochen, ebenso Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger der rechten Hand. Rückseite gleichmäßig behauen mit zwei Dübellöchern. Photos: LMTR. B. 433, Zustand 1916; Städtische Denkmalpflege Trier Nr. 22, 11; 22, 14.

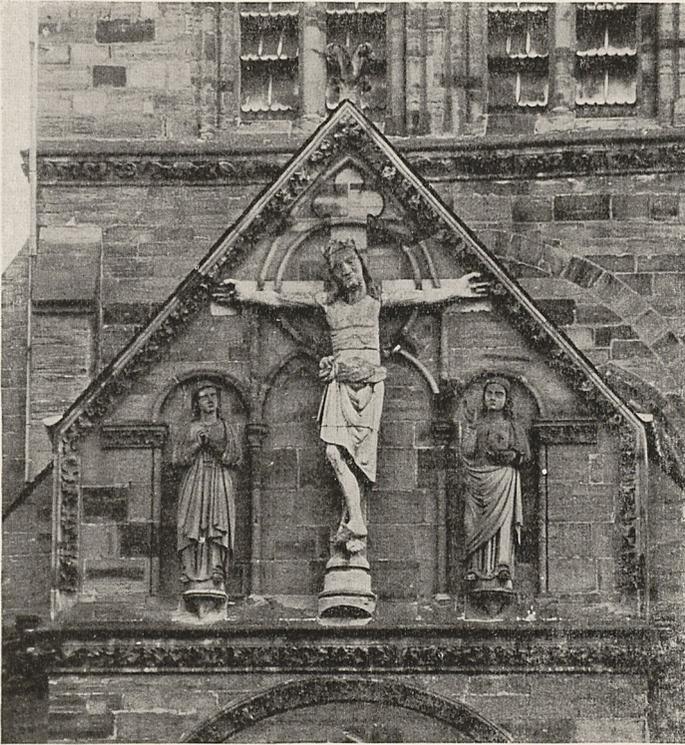


Abb. 8. Liebfrauenkirche, Westfassade, Kreuzigungsgruppe im Giebfeld.

kreuze<sup>49</sup> trägt Christus die Königskrone und hat die Arme beinahe waagrecht ausgebreitet. Das müde zur Seite geneigte Haupt, die übereinandergestellten Füße und der in leichtem S-Schwung gebogene Körper sind jedoch bezeichnende Züge der reifen Gotik.

Am westlichen Strebepfeiler des Paradieses ist auf ornamentierter Konsole unter einem Baldachin eine erneuerte Laurentiusfigur aufgestellt.

Da mehrere Figuren fehlen, ist die inhaltliche Deutung des plastischen Programms in seiner Gesamtheit am West- und Nordportal sehr erschwert. Ja es bestanden sogar lange Zeit Zweifel, ob überhaupt anfänglich ein zusammenhängendes Programm vorhanden war. H. Reiners<sup>50</sup> gab als erster eine umfassende und im wesentlichen zutreffende Deutung. Es handelt sich danach in Trier um zwei Portalprogramme, die in der französischen Gotik in ihrer ganzen Ausdehnung konsequent entwickelt, mit Rücksicht auf die beschränkten Raum- und vielleicht auch Geldverhältnisse in Trier verkürzt und verschmolzen wurden: I. die Universalheilsgeschichte und II. das Leben Mariä als Braut Christi.

<sup>49</sup> Vgl. G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I, 111 Taf. 3. – Gute Beispiele in den Landesmuseen zu Münster und Hannover.

<sup>50</sup> H. Reiners, Das Portal der Liebfrauenkirche zu Trier. Vortrag auf der Generalversammlung der Görres-Gesellschaft zu Worms. Köln. Volksztg. Nr. 726. 9. November 1921.

Am Fassadengewände verkörpern Abraham, Noah und die vier Propheten die Vertreter des alten Bundes, „tempus ante gratiam“, während Verkündigung und Kreuzigung den Anfang und das Ende der neuen Zeit bedeuten. Die Offenbarung Christi kommt im Tympanon durch die Anbetung der Heiligen Drei Könige, die die „Ekklesia militans“ verkörpern, zur Darstellung. In den Bogenläufen ist das irdische Wirken der Kirche in ihren Hauptvertretern, den Päpsten und Bischöfen, beispielhaft dargestellt. Die Könige und die Engel vermitteln den Übergang von der irdischen zur überirdischen Welt, zur „Ekklesia triumphans“. Kluge und törichte Jungfrauen deuten auf das Jüngste Gericht; Ekklesia und Synagoge sind die Sinnbilder der siegreichen und der unterlegenen Kirche.

Mit diesen Darstellungen aus der Universalheilsgeschichte kreuzen sich solche des mystischen Marienkultes: im Bildfeld des Westportals thront Maria als Gottesmutter und trägt zugleich als zweite Eva den Apfel in der Hand. Die Schlange (Basilisk) zu ihren Füßen bedeutet die Überwindung des Bösen. In dieser Eigenschaft wird sie zur Personifikation der Kirche, der mystischen Braut Christi. Ein Gedanke, der auch der Marienkrönung im Tympanon des Nordportals zugrunde liegt. Die fehlenden Gewändestatuen möchte Reiners am ehesten, wie am Portal der Kirche in Mont-devant-Sasse bei Verdun<sup>51</sup>, als Adam und Eva ergänzen. Dem Johannes könnte ein Petrus entsprochen haben. Die Verschmelzung der Heilsgeschichte mit der Vorstellung der Jungfrau Maria als Braut Christi — ähnlich wie an der Goldenen Pforte zu Freiburg<sup>52</sup> — findet ihren Ausdruck in den Patriarchen und Propheten als Brautzeugen der Vermählung Christi mit der Kirche. Dabei tritt Maria als Braut gleichsam in bildlicher Verkörperung an deren Stelle.

Das Nordportal mit der Marienkrönung ergänzt diesen Gedankenkreis. Dort tragen die Engel in den Bogenläufen Krönungs- und Meßgeräte. Der Blumenschmuck soll nach Beißel auf Maria bezügliche Namen getragen haben: Marienkraut, Mariendistel, Mutterkraut. Reiners<sup>53</sup> und nach ihm v. Oppen<sup>54</sup> verwiesen mehrfach auf ikonographische Parallelen an der Kathedrale von Reims; auch in Chartres, Paris, Amiens, Bourges, Rouen und Lyon lassen sich verwandte Darstellungen aufzeigen<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> H. Reiners-W. Ewald, *Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel* 54.

<sup>52</sup> A. Goldschmidt, *Die Skulpturen von Freiburg und Wechselburg*. Berlin (1924).

<sup>53</sup> Vgl. Anm. 50.

<sup>54</sup> v. Oppen a. a. O. 7f.

<sup>55</sup> Über die Entwicklung — insbesondere die thematischen Wandlungen — der Bilderzyklen des hohen Mittelalters an Kirchenportalen vgl. K. Künstle, *Iconographie I*, 62ff. — Ferner Didron, *Iconographie chrétienne*. Paris (1843). — X. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie Chrétienne*. Paris (1890). — E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris (1902). — E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*. Paris (1922). — W. Menzel, *Christliche Symbolik*. Regensburg (1856). — L. Cloquet, *Eléments d'Iconographie chrétienne*. Lille (1890). — J. Sauer a. a. O. 341. — Beachtung verdient in diesem Zusammenhang auch ein bei A. Kingsley-Porter, *Roman Sculpture on the Pilgrimage Roads* Taf. 144 wiedergegebener Stich, nach dem in der unteren Zone des Tympanons am Westportal von St. Benigne in Dijon (Côte-d'Or) u. a. die thronende Madonna mit dem Kinde, links die Anbetung der Könige, rechts die Verkündigung an die Hirten dargestellt war. Den inneren, das Tympanon rahmenden Bogenlauf schmückten dort ebenfalls Engel.

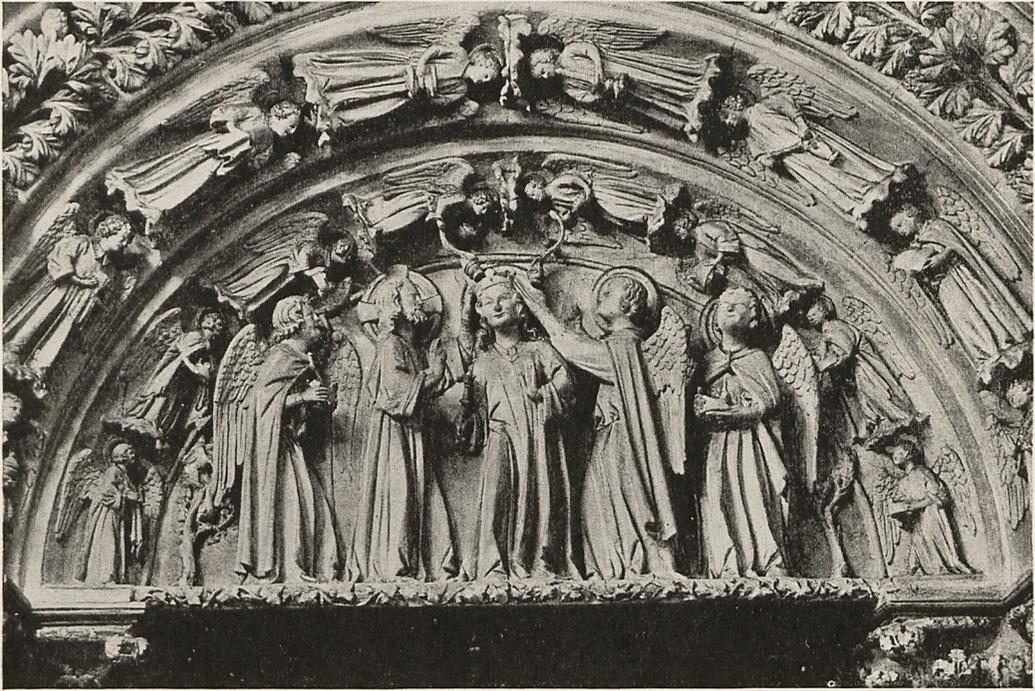


Abb. 9. Liebfrauenkirche, Bogenfeld des Nordportals.

Wegen der offensichtlichen kompositionellen und stilistischen Unterschiede sind das Nordportal und das Westportal zwei verschiedenen Meistern zuzuweisen. Das Bildfeld des Nordportals (Abb. 9) bildet gegenüber den fünf aneinandergereihten, mehr repräsentativen, in bestimmten ikonographischen Formeln befangenen Szenen des Westportals eine geschlossene, beziehungsvolle Komposition, die sich in den gegebenen architektonischen Rahmen einfügt. In den Einzelheiten ist der Gewandstil flüssiger, die Bewegungen gelockerter und lebendiger und die Gesichts- und Haarpartien feiner durchgebildet. Durch Körperwendung und Blickrichtung sind die Engel im Bogenlauf kompositorisch und psychologisch begründet zur Darstellung im Bogenfeld in Beziehung gesetzt. Zwar werden auch am Nordportal die Figuren nicht harmonisch in den Rahmen eingliedert, denn die beiden äußeren Engel der Krönungsszene überschneiden, wenn sie auch schon kleiner gehalten sind, den inneren Bogenrand, aber das Verhältnis zwischen Bildfeld und Figuren ist ein völlig anderes. Am Nordportal füllen sie den Grund aus, es gibt keine leeren Stellen und statt der meist dem Beschauer zugewandten, nebeneinander stehenden Figuren des Westportals ist hier eine bewegte Szene dargestellt. Neben der Veränderung der Figuren in ihrem Verhältnis zum Bildraum zeichnet sie auch eine größere Lebendigkeit vor denen des Westportals aus. Die einzelne Statue ist nicht so blockartig gebunden. Statt der für das Westportal charakteristischen Einzelteiligkeit und Schichtung der Gewänder herrscht am Nordportal eine den ganzen Körper durchfließende Bewegung, in der jedes einzelne Glied und jede Falte nach großen, funktionsbedingten Motiven geordnet erscheint. Es zeigt sich



Abb. 10. Kopf des Jesaia.

eine die ganze Figur erfassende Durchschwingung, wie sie besonders den Engel neben Christus auszeichnet. Damit vereinigt sich eine größere Durchprägung der Formen und Faltensprache in allen Einzelheiten. Auch die Gebärdensprache ist lebhafter. Die Köpfe unterscheiden sich von denen am Westportal, sowohl in der Gesamtform wie auch in der Einzelmodellierung von Gesicht- und Haarpartien. An Stelle der langgezogenen, schmalen, von langsträhnigen, feingewellten Haaren umgebenen Gesichter treten hier durchweg breite und kugelige Köpfe mit kräftig abgesetztem, summarisch behandeltem Haar.

Mit größter Wahrscheinlichkeit sind unter den Figuren des Westportals die beiden Propheten von der nördlichen – Jesaia, Jeremia – und der linke von der südlichen Pfeilervorlage – Hesekiel – einer Hand zuzuschreiben, während der vierte – Daniel – von einem anderen Künstler stammt. Die charakteristischen Stilmerkmale des ersten Prophetenmeisters sind eine gedrungene Kopfform mit niedriger, eckiger Stirn, deutlich abgesetztem Nasenrücken, zusammengezogenen, hohen Brauen, unter denen die Augen drohend hervorsehen und eine auf feine Unterschiede eingehende Modellierung der Oberfläche des Gesichtes, das von dem kurzsträhnigen, reich gelockt unter der Kappe hervorgehenden Haar gerahmt wird (Abb. 10–12).

Der vierte Prophet trägt keine Kappe, er steht auf einer höheren Standplatte und hat den Mantel mit einer Schnalle zusammengehalten. Der Kopf (Abb. 13) ist von langgestreckter Form mit glatter, runder Stirn. Ohne Ansatz geht der



Abb. 11. Kopf des Jeremia.

Nasenrücken in die Brauen über. Große Augen liegen in flachen Höhlen, der Mund ist geöffnet, Kopf- und Barthaar sind langsträhmig gelockt. Diese Merkmale treffen mehr oder weniger auch auf alle anderen Figuren am Westportal zu. Die — allerdings überarbeiteten — Köpfe der weiblichen Figuren und des Verkündigungse Engels tragen diese Kennzeichen in besonders ausgeprägter Form. In der Gewandbehandlung lassen sich keine so auffallenden Unterschiede feststellen. Eine Abgrenzung der drei Propheten gegenüber den anderen Plastiken des Westportals ist von untergeordneter Bedeutung verglichen mit dem Verhältnis des Westportals zum Nordportal.

Die bisherigen Vorschläge zur zeitlichen Ansetzung der Liebfrauenplastik sind meist auf dem Wege des Stilvergleichs gewonnen und schwanken zwischen 1242 und 1295. Schon die von Lückger begonnene eingehende Bauuntersuchung ermöglicht eine einwandfrei ere zeitliche Ansetzung. Es steht außer Zweifel, daß das Ostportal in der ersten Bauperiode — vor 1243 — entstanden ist. Wenn das Ostportal in diese Zeit gehört, dann auch das Nordportal, weil seine charakterischen Einzelformen, wie Knollenkapitelle, Archivolten mit Einzelblattdekor und Schafringe sich zum größten Teil stilistisch unmittelbar den Formen des Ostportals anschließen und noch nicht der eigentlichen, hochgotischen Formenwelt angehören. Der Baubefund beweist, daß das Nordportal in einem Zuge entstanden ist. Es besteht auch kein Grund zur Annahme, daß

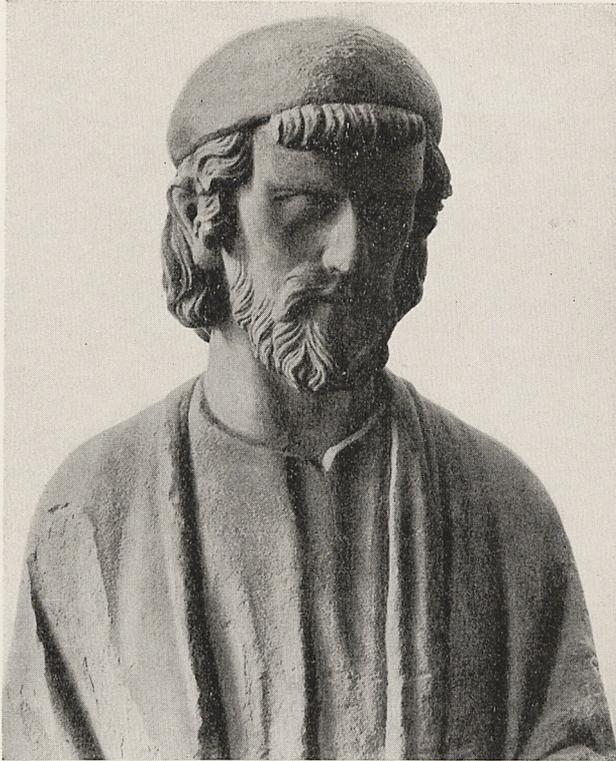


Abb. 12. Kopf des Hesekiel.

Tympanon und Engelarchivolten später eingesetzt oder nachträglich „in situ“ bearbeitet worden seien. Dazu stammt die Laubwerkranke an der unteren Kante des Tympanons zweifellos von derselben Hand wie die Kapitelle und der durchbrochene Stab neben der Türrahmensäule.

Schließlich bestätigen die Steinmetzzeichen noch diese Beweisführung. Sie gleichen einander nicht in allen Teilen der ersten Bauhälfte, sondern unterscheiden sich in ältere und jüngere. Diejenigen, die am Sockel des Chores vorkommen, werden im höher aufsteigenden Mauerwerk allmählich seltener, und neue treten an ihre Stelle. Ähnlich geht es an den Sockelgeschossen der Kirche nach Westen und Süden hin, denn der Sockel der Nordostkapelle zeigt noch die gleichen Steinmetzzeichen wie der Chorsockel. Am Nordwestsockel kommen neue hinzu, und die alten vom Ost- und Nordostsockel, wo sich wiederum neue finden, verschwinden allmählich. Aus diesen Gründen — und wegen der weiter unten aufgezeigten stilistischen Beziehungen zu bestimmten Reimser Werkstätten — ist das Nordportal im frühesten Abschnitt der Liebfrauenkirche zwischen 1235 und 1243 ausgeführt worden.

Die Westfassade ist in mehreren Abschnitten gebaut. Im ersten wurden die Portalgewände und Sockel bis zur Höhe der sechsten Reihe der Laubwerkdekoration errichtet. In der Laubverkleidung der Gewände sind Streifen für Wandsäulen ausgespart. Es sind jedoch nur die 1., 3. und 5. Säule angebracht, während die 2. und 4. fehlen. Das könnte zu der Ansicht verleiten, daß das

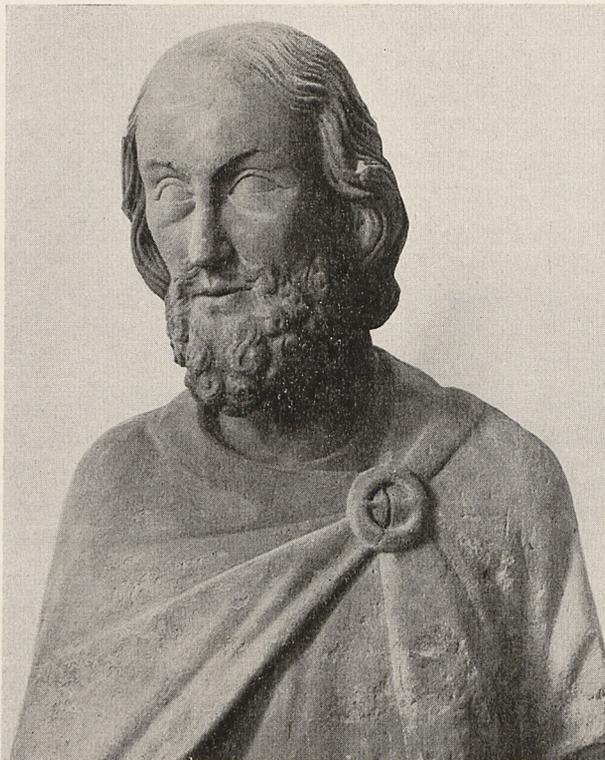


Abb. 13. Kopf des Daniel.

Westportal ähnlich dem Nordportal anfänglich als Säulenportal geplant gewesen sei und die hohen Sockel demgemäß schon auf eine Änderung des ersten Planes deuten. Nun zeigt aber die Innenseite des Türgewändes wie an den beiden anderen Portalen eine Säulenstellung mit rahmender Laubwerkarchivolte. Diese besteht aus einer niedrigen, kräftigen Säule und einer höheren, schlanken auf einem Kapitell darüber. Das Teilungsverhältnis dieser Säulen entspricht genau dem von Sockel- und Figurenzone am Außenportal. Damit ist bewiesen, daß ein Figurenportal mit zwischen Säulen aufgestellten Statuen über einem Sockel von Anfang an geplant war.

Im ersten Plan waren jedoch die Pfeilervorlagen zu seiten des Portals nicht vorgesehen, denn das obere Abschlußprofil des Sockels endete vor der Wiederherstellung in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts beiderseits der Vorlage in einem Bossen, der in seiner Breite dem Abstand des Gewändelaubwerks von den Pfeilervorlagen entsprach. Daraus ergibt sich, daß die seitliche Ausgestaltung des Portals anders geplant war, als sie durch die Anbringung von Vorlagen später ausgeführt wurde: die straßenwärtigen Seiten des Portals bzw. des Sockels wurden anscheinend unter Anpassung an das Baugrundstück nicht in einer Flucht aufgeführt, sondern bilden einen stumpfen Winkel.

In einem zweiten Bauabschnitt wurde an den Gewänden die siebente, stilistisch abweichende Blattrihe und die Baldachinreihe aufgesetzt. Die Gewändesäulen 2 und 4 müssen dabei bereits ausgelassen worden sein, weil die kapitellartige,

in die Baldachinwölbung verlaufende Säulenbekrönung nur für die Säulen 1, 3 und 5 ausgeführt und über den Freiräumen von 2 und 4 schon weggelassen ist. Der Grund dafür, daß die Säulen 2 und 4 nicht aufgestellt wurden, ist sehr wahrscheinlich darin zu sehen, daß um diese Zeit bereits einige der Gewändefiguren fertig waren und sich bei probeweiser Aufstellung gezeigt hatte, daß die Säulen 2 und 4 ihrer Aufstellung hinderlich waren. Es darf daraus gefolgert werden, daß ein Teil der Gewändefiguren vor den zweiten Bauabschnitt des Portals zu datieren ist.

Eine einwandfreie zeitliche Ansetzung dieser ersten Bauabschnitte ergibt sich aus dem Material, den Steinmetzzeichen und den Schmuckformen. Für die Basen, Kapitelle und Plastiken wurde, wie überall an den vor 1243 entstandenen Teilen des Baues, der wertvolle lothringische Kalkstein als Werkmaterial verwendet. Die Steinmetzzeichen, die außen während der Wiederherstellung des 19. Jahrhunderts abgeschliffen wurden, an den dem Kircheninnern zugewandten Seiten der Türrahmung aber noch größtenteils erhalten sind, gehören sämtlich der ältesten Gruppe vom Chorsockel an; keines dagegen findet sich unter den an den westlichen Kapellensockeln neu hinzukommenden Zeichen. Danach muß das Westportal sehr früh — fast gleichzeitig mit dem Chorsockel — begonnen worden sein; auf jeden Fall aber früher als die anstoßenden Kapellensockel. Die Ausführung scheint dann am Westportal allerdings wesentlich langsamer vor sich gegangen zu sein als beim Ost- und Nordportal. Die Schmuckformen der ersten Abschnitte des Westportals entsprechen denen des unteren Fenstergeschosses am Chore. Die Knollenkapitelle mit Blattkranz am Kelchrand, die am Ost- und Nordportal auftreten, kommen hier nicht vor. Die unteren Kapitelle an den inneren Türrahmensäulen zeigen das charakteristische Blattwerk in der Form der unteren Chorfensterkapitelle. Die Laubwerkdekoration der Portalgewände und die Laubwerkarchivolten der Innenseite haben nach den Untersuchungen von H. Lückger ihre Parallele in den großen Kapitellen der Chor- und Triumphbogenpfeiler. Das gleiche gilt für die Kapitelle der Vorlagepfeiler, deren Deckplatten auch die rechtwinklige Form der Chorpfeilerkapitelle zeigen, während die Basen der Gewändesäulchen und der inneren Türrahmensäulen den achteckigen Sockeln der Fensterteilungssäulchen im Chor entsprechend auf achteckigen Platten stehen. Da sie an dem älteren Ost- und Nordportal einerseits noch nicht und an den nach 1243 entstandenen Bauteilen der Kirche schon nicht mehr vorkommen, ergibt sich eine sehr genaue Datierung in die Zeit der Entstehung der Fenstergeschosse des Chores um 1240. Da zu diesen Bauabschnitten auch die Laubwerkarchivolte der Innenseite des Portals gehört, wird mit großer Sicherheit auch das davon umschlossene Tympanon kurz vor 1243 zu datieren sein.

In einem letzten Bauabschnitt, dem außer dem Tympanon alle Teile oberhalb der Baldachinzone bis zum Kaffgesims angehören, wurde das Westportal vollendet. Einen eindeutigen Beweis dafür bietet die veränderte Mauertechnik, die, bereits bei den letzten Teilen der ersten Bauhälfte der Kirche beginnend, für die zweite durchgehend charakteristisch wird: die Versetzung der Bausteine, mit nach außen gekehrtem Zangenloch. Diesem letzten Bauabschnitt — um

1243 — gehören die Bogenläufe an. Die Bauteile oberhalb des rahmenden Kaffgesimses wurden erst mit dem Weiterbau nach 1243 aufgeführt.

Sicher datierbar sind also außer Ost- und Nordportal Tympanon, Gewände- und Archivoltenfiguren des Westportals. Wann die an der Fassade versetzten Großplastiken entstanden sind, läßt sich nur mit annähernder Sicherheit sagen, denn sie werden offenbar erst später nach Abschluß der sie unmittelbar gefährdenden Mauerarbeiten dort angebracht worden sein. Ihre zeitliche Ansetzung — um 1243 — läßt sich aber aus dem Stilvergleich mit dem Tympanon und aus einem Vergleich mit Plastiken des zweiten Viertels des 13. Jahrhunderts an anderen Orten erschließen.

Es sollen hier weniger stilistische Beziehungen der Liebfrauenplastik zu anderen deutschen Skulpturen des 13. Jahrhunderts an Einzelzügen aufgezeigt werden, denn das müßte allein Gegenstand einer anderen Untersuchung sein. Es gilt hier nur der vielfach verbreiteten Ansicht von dem französischen Charakter der Trierer Plastik zu begegnen; denn die Beziehungen zu deutschen Zyklen sind viel weitgehender als zu französischen.

Der grundlegendste Unterschied gegenüber den Portalanlagen der französischen Früh- und Hochgotik ist, daß es sich in Trier nicht um ein reines Statuenportal handelt. A. Goldschmidt<sup>56</sup>, R. Hamann<sup>57</sup>, W. Pinder<sup>58</sup> und H. W. v. Oppen<sup>59</sup> haben wiederholt darauf hingewiesen, wie das Statuenportal im Sinne der französischen Gotik in Deutschland niemals Aufnahme gefunden hat. Im Gegensatz zu Frankreich, wo es sich im organischen Zusammenhang zwischen Architektur und Plastik entwickelte, bieten die deutschen Portalanlagen ein an Einzelfällen und Sonderentwicklungen viel mannigfaltigeres Bild. Die Neigung zur Verselbständigung der einzelnen Plastik und ihrer Herauslösung aus einer größeren, inhaltlich und formal gebundenen Portalkomposition schon innerhalb des Portales selbst, wie etwa in Bamberg, Straßburg, Münster und Paderborn, oder durch Ausdehnung auf die Fassade und das Kirchenganze sind grundsätzliche und durchgehende Eigentümlichkeiten der deutschen Portalgestaltung. Die Statuenreihen Frankreichs, wie etwa in Notre-Dame in Paris, in Amiens und Reims gehören zum Gesamtreief einer Fassade. Die Einzelstatuen Deutschlands dagegen sind selbständige Körper. In Frankreich entwickelt sich die gotische Statue an und aus der Säule, und nur auf sie ist daher mit Recht der Begriff Säulenfigur anzuwenden; auf die deutsche trifft dieser Begriff nicht zu, denn sie ist in erster Linie Statue. Die deutsche Figur steht, wenn schon einmal am Portal, dann in dem Raum zwischen den Säulen, d. h. in einem eigenen Raum und erwächst nicht aus einem tektonischen Körper. Sie steht vor der Wand oder in einer Nische und beweist dadurch wieder, daß im Grunde die deutsche Plastik im Innenraum wurzelt (Pinder).

<sup>56</sup> A. Goldschmidt, Französische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur Sachsens. Jb. d. Preuß. Kunstsln. 20, 1899, 285.

<sup>57</sup> R. Hamann, Geschichte der Kunst. Berlin (1933) 177 ff. 284 ff.

<sup>58</sup> W. Pinder, Das deutsche Statuenportal des hohen Mittelalters. XIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art. Stockholm 1933. Actes du Congrès 152 ff.

<sup>59</sup> A. a. O. 26.

Vielleicht beweist die Planänderung am Trierer Westportal, wie ein möglicherweise anfänglich im französischen Sinne konzipiertes „Säulen-Statuenportal“ aufgegeben und an seiner Stelle ein deutsches „Nischen-Statuenportal“ angelegt wurde.

Bei dem vielfach noch undeutlichen Bild der zeitlichen Abfolge gotischer Plastik in Frankreich wurden für die Skulpturen der Liebfrauenkirche viele Einflußzentren geltend gemacht. So wies P. Clemen<sup>60</sup> auf die Ile-de-France, besonders Paris hin und an anderer Stelle einmal auf Laon<sup>61</sup>. A. Stange<sup>62</sup> sah vornehmlich Chartreiser Einflüsse, während H. W. v. Oppen<sup>63</sup> vor allem reimsische Einflüsse betonte. Th. Demmler<sup>64</sup> nahm ebenfalls Reimser Einflüsse an, doch hielt er die Beziehungen nicht für so eng, „daß einer der dort arbeitenden Meister für Trier in Betracht käme“. Unverständlich ist sein Verweis auf die Apostelstatuen aus Saint-Jaques-l'Hôpital in Paris (jetzt Musée Cluny, Kat.-Nr. 252ff.), da diese erst sieben Jahrzehnte später entstanden sind.

Schon die Ikonographie des Trierer Gesamtzyklus ließ Beziehungen zu den Figuren der Kathedrale Notre-Dame in Reims erkennen. Reims darf für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts als Höhepunkt der gotischen Plastik nicht nur Frankreichs, sondern des ganzen damaligen Abendlandes gelten. Es ist daher erklärlich, wenn in Einzelheiten manche Reimser Anregungen in der Trierer Plastik festzustellen sind. Einen eingehenden Stilvergleich führte bereits v. Oppen (a. a. O. S. 23ff.) durch, so daß wir uns hier vielfach darauf beschränken können, seine Ergebnisse zu erweitern.

Das eindrucksvollste Beispiel direkter Beziehungen in ikonographischer und stilistischer Hinsicht bietet die Synagoge (Taf. 14, 1 u. 15, 2). An Äußerlichkeiten ist neben der Gleichartigkeit der Attribute und der Grundhaltung die zunächst auffallend ähnliche (übrigens nur in Reims und Trier vorkommende) Darstellung der abgleitenden Krone, fast im rechten Winkel zur Stirn am Kopfe (in Reims auf der linken, in Trier auf der rechten Seite) zu bemerken. Doch wirkt sie in Trier ungeschickter, da die Krone noch ein Stück über den Kopf herausragt und zudem an der Neigungsseite angebracht ist. Auch im Gesamteindruck sind die Köpfe ähnlich, in ihrer von gelocktem Haar umrahmten schmal-ovalen Grundform, über einem auffallend langen und kräftigen Hals. Doch nur im Gesamteindruck, nicht in den Einzelheiten. In Trier sind es, wie schon v. Oppen bemerkte, vom Scheitel bis zu den Endigungen gestrählte Haare, in Reims dagegen kurze, jeweils neu ansetzende Haarpartien, die unterhalb der gefälten Augenbinde stärker hervorquellen und sich mehr und mehr vom Oval des Gesichtes lösen. Die Augenbinde ist in Trier glatt gespannt und läßt den Augapfel, wie bei den entsprechenden Statuen in Straßburg und Bamberg, durchscheinen. In der Gesamthaltung der Figuren zeigt sich ein großer Unterschied. Die so bezeichnende, in einem harmonischen Körperschwung gelöste

<sup>60</sup> P. Clemen, Rheinische und westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, 7.

<sup>61</sup> P. Clemen, Bericht über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in den Rheinlanden 9, 1904, 18.

<sup>62</sup> A. Stange, Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik. München (1923) 31.

<sup>63</sup> A. a. O. 37ff. 41 und Trierer Plastik des 13. Jahrhunderts. Berliner Museen 49, 1928, 56.

<sup>64</sup> A. a. O. (Kat.) S. 16f.

Ponderation der Reimser Figur ist in Trier versucht, doch nicht erreicht. Der ausgewogene, innerlich wahrscheinliche Aufbau der Figur, in der Gewandordnung z. B. die gestrafften Faltenzüge über dem Gürtel, die faltenfreie Stelle an dem sich durchdrückenden Knie des Spielbeins, im Gegensatz zu den faltenreichen über dem Standbein, die Schwingung aller Faltenzüge mit der Biegung und Drehung der Figur sind zwar in Trier auch vorhanden, aber mit geringerem Verständnis gebildet und mit weniger Sinn für die körperliche Funktion vorgetragen.

Die Trierer *Ecclesia* ist ein bezeichnendes Beispiel, wie ihr Meister ohne Rücksicht auf eine bildinhaltlich gebundene Figur oder eine kompositorisch geschlossene Gruppe die verschiedensten Eindrücke übernimmt und zu einer neuen Figur zusammenkomponiert. Schon v. Oppen<sup>65</sup> wies überzeugend nach, daß sich bei der Trierer *Ecclesia* der unmittelbare Einfluß zweier Reimser Figuren, der dortigen *Ecclesia*<sup>66</sup> zwischen Rose und westlichem Strebepfeiler an der nördlichen Querschiffsfassade und der sog. Königin von Saba am nördlichen Strebepfeiler des westlichen Hauptportals<sup>67</sup>, kreuzen. Überraschend ist auch hier im ganzen die Ähnlichkeit der Köpfe zwischen der Reimser und der Trierer Figur. Alle Einzelheiten aber, wie Augenbrauen, Mund und Kinn, sind in Trier härter und unvermittelter aus der Gesamtform herausmodelliert. Das Haar zeigt den gleichen Unterschied der Einzelbehandlung wie bei den Figuren der Synagoge. In Reims wie in Trier wird der Mantel, dessen Säume umgeschlagen sind, von einem doppelten Riemen über der Brust gehalten. Während aber in Reims die gerade herabgeführten Mantelenden einen starken Gegensatz zu den schräg von rechts nach links hinübergeführten Rockfalten bilden, ist dieser Gegensatz in Trier zu einem bewegungslosen Nebeneinander erstarrt. Auch die bei der Königin von Saba über dem rechten Fuß gestaute Knickfalte ist in Trier in mehrfacher Wiederholung, aber ohne eine ähnliche funktionelle Bedingtheit vorhanden. In der Formbehandlung sind der Trierer Synagoge schließlich noch die Köpfe der Seligen aus dem Jüngsten Gericht in Reims<sup>68</sup> vergleichbar (Taf. 14, 2).

Für den Trierer Johannes läßt sich durch eine ganze Reihe von Figuren der Kreis umschreiben, in dem der Trierer Meister Anregungen fand: einige Königsfiguren in den Strebepfeilertabernakeln, wie der sog. Charlemagne, der sog. St. Louis<sup>69</sup>, deren Gewandordnung in dem Gegensatz der schrägegelegten Mantel- und senkrechten Rockpartie der Trierer verwandt ist, und die Statue am Türpfeiler des Jüngsten-Gerichts-Portals am nördlichen Querschiff, der sog. „Beau Dieu“<sup>70</sup>. Doch zeigt gerade bei letzterem ein eingehender Vergleich wieder die bedeutenden Unterschiede sowohl in der Gesamthaltung wie in den Einzelheiten (Taf. 15, 1).

Nahe verwandt in Anlage und Gewandordnung ist der Trierer Figur die Johannesstatue an dem Portal in Mont-devant-Sasse<sup>71</sup>.

Das Bogenfeld des Trierer Westportals mit seinen reihenmäßig nebeneinander geordneten Szenen ist innerhalb der gleichzeitigen deutschen Plastik ohne unmittelbare Parallelen und deutet auf Anregung durch die Figurenfriese

<sup>65</sup> A. a. O. 20ff.

<sup>66</sup> Vitry II, 51, 1.

<sup>67</sup> Vitry I, 38.

<sup>68</sup> Vitry II, 42 r.; II, 55 e.

<sup>69</sup> Vitry II, 58 r. u. 59.

<sup>70</sup> Vitry II, 32. 34.

<sup>71</sup> Reiners-Ewald, Kunstdenkmäler a. a. O.



Abb. 14. Engel im Bogenlauf,  
Liebfrauenkirche.

französischer Tympana. Charakteristisch für Trier ist der rundbogige Rahmen. Das mit der Anbetung geschmückte Bogenfeld über dem Eingang zur Kapelle des erzbischöflichen Palastes in Reims gehört offenbar zu den Vorbildern des Trierer Meisters. Allerdings besteht ein wesentlicher Unterschied darin, daß in Reims nur eine Szene — links die anbetenden Könige, rechts ein kniender Engel mit Leuchter — dargestellt ist.

Die Verwandtschaft in Haltung, Tracht und Faltenstil der Figuren — die komplizierten Falten der Reimser Madonna sind in Trier auf eine einfachere, großflächigere Form gebracht — ist so überzeugend, daß sich eine Einzelanalyse erübrigt. Den Ausgangspunkt dieser ganzen Komposition bildet, wie v. Oppen nachwies,

der Türsturz des linken Seitenportals der Nordfassade von Chartres<sup>72</sup>. Auf dem Chartreser Türsturz ist allerdings die Madonna im Gegensatz zu Reims und Trier dem König zugewandt, der die Krone in der linken und das Geschenk in der rechten Hand vor dem Kinde kniet. Die beiden anderen Könige stimmen in ihren Gebärden bald mehr mit Reims, bald mehr mit Trier überein. Das beweist, daß in Trier eine aus Chartres übernommene Komposition mit Reimser Motiven verquickt ist.

Die Anordnung der Bogenläufe in Trier entspricht an frühen französischen Portalen der der Westfassade der Kathedrale von Laon und der des Nordquerschiffes von Chartres; die für Reims so bezeichnende Trennung der einzelnen Bogenläufe durch Laubwerkbänder wurde in Trier nicht angewendet.

Von den einwandfrei alten und nicht überarbeiteten Figuren zeigen besonders die beiden untersten der rechten (Abb. 6) und der unterste Engel der linken Seite in ihrer charakteristischen Stellung, Faltengebung und Gesichtsmodellierung eine auffallende Ähnlichkeit zu typischen Reimser Engeln, etwa am rechten Türpfeiler des nördlichen Westportals (Abb. 7). Hier wie dort eine überraschend freie Behandlung des Standmotivs unter organisch und kühn drapierter Gewandung, weitgehende Übereinstimmung in der Faltenbehandlung und in der Modellierung der kugeligen Köpfe mit dem üppigen Lockenkranz und dem verschmitzten Lächeln um Mund und Augen<sup>73</sup>. Diese Reimser

<sup>72</sup> Abb. bei E. Houvet, La cathédrale de Chartres I, 9.

<sup>73</sup> Größere Freiheit in Haltung und Faltengebung sind oft an der gotischen Kleinplastik festzustellen. Die schönsten und zahlreichsten Beispiele bietet dafür die Reimser Kathedrale; vgl. dazu W. Vöge, Die Bamberger Domsulpturen. Rep. f. Kw. (1901) 227. — P. Vitry, Die gotische Plastik Frankreichs. München (1929) II, 20. — v. Oppen a. a. O. 32.



Abb. 15. Engel. Reims, Kathedrale,  
nördliches Westportal.



Abb. 16. Engel der Verkündigung.  
Reims, Kathedrale, mittleres Westportal.

Engel<sup>74</sup> haben ihre letzten Quellen in einer Werkstatt, als deren schönste Arbeiten die Figur des Josefs, der Hanna und der beiden Engel an den Gewänden der Westportale zu gelten haben (Abb. 22. 15. 16).

Für das Trierer Paradiesportal sind über allgemeine zeitbedingte stilistische Parallelen hinaus in der französischen Plastik keine engeren Beziehungen nachzuweisen. Der Hinweis auf eine gewisse formale Verwandtschaft zwischen dem Christus im zweiten äußersten Bogenlauf des nördlichen Reimser Westportals<sup>75</sup> und dem Trierer Christus oder zwischen den Köpfen der Engel in den rechten Archivolten des südlichen Reimser Westportals<sup>76</sup> und den Trierer Engeln mit ihren rundlich-prallen Gesichtern und dem üppigen Kranz krauser Locken berührt nur einige verwandte Züge und beachtet nicht die großen Unterschiede. Der Trierer Paradiesmeister verarbeitet wohl einzelne fremde Anregungen, aber er gibt darüber hinaus kompositorisch eine neue Lösung, die durchaus gleichwertig neben den besten französischen und deutschen Leistungen des hohen 13. Jahrhunderts steht.

Der Abraham mit dem gefesselten Isaak hat am rechten Gewände des südlichen Westportals der Reimser Kathedrale ikonographisch und bis zu einem gewissen Grade auch stilistisch eine Entsprechung. Dort gehört der Abraham (Abb. 17) zu der Gruppe der frühesten, offenbar für die erste Portalanlage geschaffenen Statuen, die später hierher versetzt wurden (s. u. S. 221). Bestärkt wird dieser Eindruck eines Beziehungsverhältnisses noch, wenn man den völlig unversehrten Kopf des hl. Simeon in Reims (Abb. 19) zum Vergleich

<sup>74</sup> Über eine große Anzahl stilistisch verwandter Figuren vgl. H. Bunjes, Die steinernen Altaraufsätze . . . . Demnächst. <sup>75</sup> Vitry I, 5. <sup>76</sup> Vitry I, 6.

heranzieht. Unterschiedlich in der Gesamtkomposition aber sind neben der grundsätzlich verschiedenen Anbringung als Säulenstatue das andere Trachtmotiv des Abraham, die anderen Körperproportionen und die Haltung des Isaak. Außerdem tritt in Reims das Dorngebüsch mit dem Widder als Konsole auf.

Die Figur des Noah ist vor allem ein Beweis für die engen Beziehungen zwischen Trier und Mont<sup>76a</sup>. Ein direktes stilistisches Vorbild läßt sich für den Trierer Noah als Gesamtfigur in Reims nicht nachweisen. Die überzeugendsten Vorbilder scheinen in Chartres vorzuliegen. Immerhin stehen der hl. Simeon vom mittleren Reimser Westportal (Abb. 19) und der Kopf des knienden Johannes aus der Deesis<sup>77</sup> im obersten Feld des Tympanons des Christusportals am nördlichen Querschiff dem vorbildlichen Typus der Trierer Meister am nächsten. Gerade ein Vergleich des Reimser Simeon aus der Darstellung im Tempel und des Trierer Noah überrascht durch viele Übereinstimmungen. Die Gewandbehandlung erinnert an die unter amiensischem Einfluß stehenden Reimser Portalstatuen, z. B. den zweiten Propheten von rechts am linken Gewände des südlichen Westportals<sup>78</sup>, und ist ein Beweis mehr, daß der Trierer Meister weniger eine bestimmte Figur als Vorbild wählte, sondern einen ganzen Formenkreis, aus dem er beliebig seine Anregungen schöpfte.

Den Trierer Propheten sind in Reims in ihrer Gesamthaltung die Propheten der Galerie über der Rose der nördlichen Querschiffassade am ehesten vergleichbar, allerdings mit der Einschränkung, daß die Trierer Propheten die in kühlem Formalismus erstarrten Propheten an der Reimser Galerie in ihrer Gesamtheit qualitativ bei weitem übertreffen. Dennoch gibt es in den formalen Einzelheiten, in der Anordnung der Gewänder und der Anbringung der Attribute manche Übereinstimmung.

Einen Ausgangspunkt für die eindrucksvolle Kopfbehandlung des ersten Trierer Prophetenmeisters bilden in Reims die Köpfe des Meisters des Saint-Louis, dessen untrügliches Kennzeichen stets die tiefschattenden Augenbrauen sind. Die Köpfe des Jesaja und des Jeremia stehen unter dem Eindruck dieser Reimser Figuren.

Die Gewandanordnung des Propheten Hesekiel mit den auffälligen, parallel geführten pfahlartigen Röhrenfalten vor dem Körper findet in Reims bei der Maria der Darstellung im Tempel am linken Gewände des mittleren Westportals und bei der Verkündigung am rechten Gewände<sup>79</sup> oder bei dem zeitlich späteren Apostel am linken Gewände des rechten Seitenportals<sup>80</sup> ihre Entsprechung. Der Kopf ist, wie die bildliche Gegenüberstellung zeigt, auffallend verwandt dem Kopf des dritten Propheten am linken Gewände des südlichen Westportals in Reims (Abb. 18).

Der Prophet Daniel ähnelt trotz der Seitenvertauschung in Haltung und Gewandanordnung weitgehend der dritten Prophetenfigur von links an der Reimser Nordgalerie.

Mögen so auch in den Einzelheiten oft überzeugende Anklänge zwischen Trierer und Reimser Figuren festzustellen sein, in der Art der kompositorischen Zu-

<sup>76a</sup> Reiners-Ewald, *Kunstdenkmäler* 57.

<sup>77</sup> Phot. Rothier, Nr. 581.

<sup>78</sup> Vitry I, 18.

<sup>79</sup> Vitry I, 221.

<sup>80</sup> Vitry I, 15.

ordnung zweier Figuren zu einer Gruppe, durch Haltung, Gesten und Blick sind sie wieder grundverschieden. Eine Gegenüberstellung etwa der Trierer Verkündigungsgruppe mit der Reimser<sup>81</sup> oder der beiden Propheten am linken Gewände des südlichen Westportals<sup>82</sup>, von denen der linke in der Gesichtsbildung eine überraschende Ähnlichkeit mit dem Trierer Hesekiel hat, mit der Trierer Gruppe, zeigt den ganzen Abstand. In Frankreich ist es die Verbindung zweier Figuren durch Haltung und Blick im Sinne einer „gotischen Konversation“ — sie scheinen sich über ein Thema ange-regt zu unterhalten —, verlebendigt durch eine unmittelbare Handbewegung, eine betonte Kopfwendung, ein freundliches Lächeln aus verschmitzten Gesichtern. In Deutschland dagegen sind es steile, ernste Gestalten, jede für sich als Einzelpersönlichkeit gestaltet, ohne offensichtliche Beziehungen zueinander, den düster bohrenden Blick in die Ferne gerichtet.

Auch für den Trierer Verkündigungsengel (Taf. 13, 1) läßt sich ein ganzer Kreis verwandter Plastiken in Reims nachweisen. Besonders nahe steht der Trierer Figur ein Tabernakelengel aus den Reimser Langhausstrebebfeilern (Südseite)<sup>83</sup>. Bei beiden ist das Gewand gegliedert in große, durchgehende Faltenbahnen, die sich nach unten zu immer mehr verselbständigen, die an- und abschwollen und sich schließlich weich knickend über die Füße auf den Boden legen. In der Behandlung der Köpfe treten allerdings wieder starke Unterschiede auf: Einem stark ausladenden Obergesicht, das nach unten zu spitz zuläuft, in Reims, entspricht in Trier ein gleichmäßig schmaler Kopf. Beiden gemeinsam ist wiederum der lange Hals, die Führung der Augenbrauen und die schmalen, mandelförmigen Augen. Der Reimser Tabernakelengel gehört zu einer Gruppe von Figuren, die als die manirierten Ausläufer der Werkstatt des Josefsmeisters und des sog. Engelmeisters<sup>84</sup> anzusehen sind.

Die Trierer Verkündigungsmaria (Taf. 13, 2) steht unter dem Eindruck der von einem aus Amiens zugewanderten Meister stammenden Figuren am Reimser



Abb. 17. Abraham. Reims, Kathedrale, südliches Westportal.

<sup>81</sup> Vitry I, 24.

<sup>82</sup> Vitry I, 15.

<sup>83</sup> Vitry II, 68.

<sup>84</sup> S. u. S. 224f. Anm. 131.

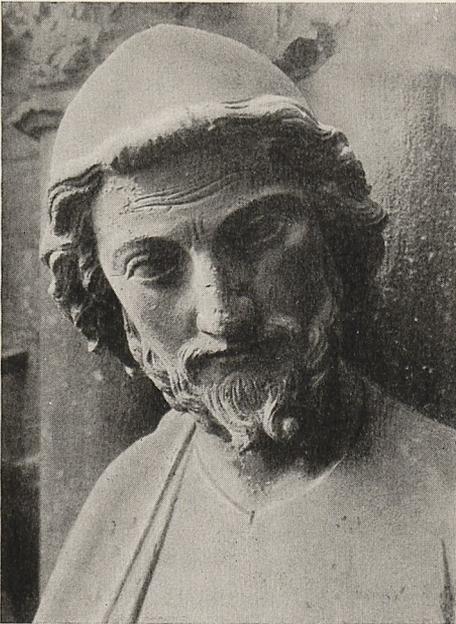


Abb. 18. Prophet. Reims, Kathedrale,  
vom südlichen Westportal.



Abb. 19. Simeon. Reims, Kathedrale,  
mittleres Westportal.

Westportal und läßt sich im Kopftyp am ehesten der Maria aus der Verkündigungsgroupe und der Darstellung im Tempel in Beziehung setzen. Eindrucksvoller als Worte beweist diese eine Gegenüberstellung der Abbildungen (Abb. 20, 21). Im Mantelmotiv ist die Reimser Trumeaumadonna<sup>85</sup> dem Trierer Verkündigungselnig verglichbar, mit dem um den erhobenen rechten Arm heruntergeführten Mantel, der dann vor dem Körper hergezogen an der rechten Hälfte hochgerafft wird, so daß ein System treppenartig ineinanderhängender Schlüssel-falten über dem entlasteten rechten Bein entsteht. (Schon in dem zweiten Trierer Propheten klingt dieses Motiv an.) Mit der Maria der Reimser Heim-suchungsgroupe verbinden die Trierer keinerlei gemeinsame Züge.

Nach allem handelt es sich also bei den Trierer Plastiken auf keinen Fall um direkte Kopien oder gar Werke eines französischen Meisters, sondern um die Abwandlung ikonographischer Typen und Kompositionen und die selbstschöpferische Aufnahme und Anwendung verschiedenster Reimsischer Anregungen und Stile.

Den engen Austausch von Formen zwischen der Reimser und der Trierer Hütte begünstigten die geographischen und politischen Beziehungen. Reims und Trier waren beide Hauptstädte benachbarter Kirchenprovinzen. Dazu ragte das Erzbistum Trier mit seinen drei Suffraganbistümern Metz, Toul und Verdun bis weit in das französische Sprachgebiet hinein. Wie der Brief des Gerbert von Reims an den Erzbischof Egbert von Trier beweist, bestanden jahrhundertlang Beziehungen nicht nur kirchen- und handelspolitischer, sondern auch

<sup>85</sup> Vitry I, 17.

künstlerischer Art. Schließlich bildete gerade im 13. Jahrhundert die Reimser Kathedrale mit ihrem alle anderen Kirchen übertreffenden Reichtum an Skulpturen den erstrebenswerten Schulungsort aller lernbegierigen Bildhauer. Um die künstlerische Eigenart einer solchen Fülle von überzeugenden Eindrücken gegenüber ganz zu bewahren, bedurfte es einer so starken Persönlichkeit, wie sie der jüngere Bamberger oder der Meister der Straßburger Ecclesia verkörpern. Wo diese Voraussetzung nicht ganz erfüllt wurde, wo auch mit Mitteln und Möglichkeiten gearbeitet wurde, die beschränkter waren, mußte das Ergebnis wie in Trier ausfallen.

Es fragt sich, wie im Trierer Falle die Beeinflussung im einzelnen vor sich gegangen sein könnte. Die erste, naheliegendste Möglichkeit wäre die Wanderung trierischer Steinmetzen nach Reims. Für diese Möglichkeit möchten wir uns entscheiden, denn Figuren so trierischer Eigenart vermag nur ein Landständiger zu bilden. Wahrscheinlich werden die Bildhauer auch Paris, Amiens und Chartres gesehen haben und Anregungen ikonographischer und stilistischer Art gesammelt, vielleicht sich aufgezeichnet haben (wie Villard de Honnecourt in seinem Skizzenbuch<sup>86</sup>), vielleicht brachten sie auch kleine Gips-, Holz- oder Bleimodelle mit.

Weniger wahrscheinlich ist es, daß eine langsame, etappenweise Formwanderung vorliegt, durch immer andere Hände von Bau zu Bau weitergegeben. Dieses wird häufiger in der Architektur der Fall gewesen sein, wo rein technische Fortschritte und Gepflogenheiten eher von Hand zu Hand, von Hütte zu Hütte weitergegeben wurden und weniger häufig an den Weg eines einzelnen Bau-meisters gebunden waren. Eine andere Möglichkeit wäre auch die Abwanderung zweitrangiger Kräfte aus einer der französischen Hütten in Chartres, Paris, Amiens oder Reims. Aber diese Meister arbeiteten einmal viel peinlicher nach den dort entwickelten Vorbildern, wie die Beispiele in Rampillon<sup>87</sup>, Villeneuve-l'Archevêque<sup>88</sup>, Potiers<sup>89</sup>, Bordeaux<sup>90</sup>, Bazas<sup>91</sup> usw. beweisen, zum anderen hätte ein fremder Meister niemals solche Skulpturen von so ausgesprochen trierischer Psychologie schaffen können, wie es hier der Fall ist. Eine letzte Möglichkeit der Formübertragung wäre die weniger an die Person gebundene Typenwanderung durch Skizzenbücher, Model und Pausen (das letzte würde auch eine Erklärung für das häufige Vertauschen der Seiten abgeben<sup>92</sup>).

Wie dem auch sei: von allen deutschen Orten, in denen im 13. Jahrhundert eine Bildhauerhütte tätig war, am weitesten gegen Frankreich vorgeschoben, sind bei allen stilistischen und motivischen Beziehungen zu den nahen Mittelpunkten

<sup>86</sup> S. Anm. 118.

<sup>87</sup> A. Carlier, L'église de Rampillon, Paris 1930.

<sup>88</sup> Congrès Archéol. 1902, S. 47 ff.

<sup>89</sup> E. Maillard, La cathédrale de Poitiers, Paris 1926.

<sup>90</sup> Bulletin Monumental 1842, 340 ff.

<sup>91</sup> Bulletin Monumental 1846, 664 ff.

<sup>92</sup> Vgl. dazu P. Vitry, Die gotische Plastik Frankreichs II, 57. — A. Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Straßburg (1897) 95 (betr. Seitenvertauschung). — G. Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Domes. PrJb. 1890, 197 (betr. umgekehrte Reihenfolge). — v. Oppen a. a. O. 19 (betr. Seitenvertauschung in der Kopie). — W. Vöge in Rep. f. Kw. 24, 1901, 272 (über Kompilation der verschiedensten Eindrücke).



Abb. 20. Maria der Darstellung im Tempel. Reims, Kathedrale, mittleres Westportal.

sind: das Irrationale des persönlichen Gefühls gegenüber der allgemeingültigen Formenklarheit des französischen Rationalismus, darstellerischer Gehalt und Persönlichkeit gegen Formalismus und Schulgebundenheit<sup>93</sup>.

Die Skulpturen der Trierer Liebfrauenkirche blieben nicht ohne Nachfolge. Es ist wahrscheinlich, daß ein in St. Maximin bei Trier<sup>94</sup> gefundener, fast lebensgroßer Engelskopf, vielleicht aus einer Verkündigung<sup>95</sup>, von einem Meister der Liebfrauenwerkstatt stammt. Das feine, lange Gesicht mit dem schmalen, lächelnden Mund, den feingeschwungenen Augenlidern unter hohen Brauenbögen und der klaren Stirn ist umgeben von der reichen Lockenfülle des geöffnet im Nacken herabfallenden Haares. Reste der ursprünglichen farbigen Fassung, vor allem das Goldbraun der Haare, das Gelbrosa des Fleisches und das Rot der Lippen sind noch erhalten. Der Kopf ist nicht ganz vollrund gearbeitet, sondern saß im Nacken und wohl auch mit den fortgebrochenen Haarmassen seiner rechten Seite vor einem Reliefgrund (Taf. 16).

Von denselben Meistern scheint nach Güte der Arbeit und der Beschaffenheit des Steinmaterials auch eine rechte Hand, die den Zipfel eines Gewandes

<sup>93</sup> P. F. Schmidt, Realismus und Idealismus. Das Innere Reich 3, 1936/37, 1364ff.

<sup>94</sup> Von einem Neubau der Kirche im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts. Weihe des später zerstörten, neben der Liebfrauenkirche und den Klostergebäuden von St. Matthias bedeutendsten Werkes der Trierischen Gotik durch den Kölner Erzbischof Konrad von Hochstaden am 28. Juni 1245 (MRR. III Nr. 432), vgl. Kd. Kirchen 296.

<sup>95</sup> LMTR. Inv. Nr. 14, 1093, H. 0,31 m, Material: grauer, glimmerhaltiger, feiner Sandstein. — Vgl. Kd. Trier, Kirchen 296f. Abb. 222. — H. Eichler, Deutsche Kunst III, 2. — Jber. d. LMTR. 1914, 45 Taf. 6, 2.

französischer Plastik des 13. Jahrhunderts, die Trierer Figuren doch als einwandfrei deutsches Werk erwiesen. Wenn auch erst nach längerer Betrachtung erkennbar, enthüllt sich auch hier im Ganzen wie im Einzelnen dem suchenden Auge der tiefe Gegensatz zwischen deutscher und französischer Formgestaltung. Dort die Neigung zur Ordnung und Gesetzmäßigkeit, die sich auf dem Gebiete der Plastik äußert im klaren funktionsbedingten, formalen Aufbau der Figuren in geschlossener Komposition, hier das Verlangen nach eigenwilliger Gestaltung, nach Ausdruck persönlicher Empfindung und nach tiefer seelischer Spannung, die mit Vorliebe zum Ausdruck gebracht werden in Statuen, die aus jedem größeren kompositionellen Zusammenhang gelöst



Abb. 21. Maria der Verkündigung.  
Trier, Diözesanmuseum.



Abb. 22. Hanna. Reims, Kathedrale,  
mittleres Westportal.

faßt, zu stammen<sup>96</sup>. Unter den stark verwitterten Figuren des Portals von Tholey<sup>97</sup> zeigt ein Verkündigungengel in Körperhaltung und Gewandanordnung ganz auffällige Beziehungen zu den Engeln der Reimser Josefswerkstatt<sup>98</sup> und zur Vierge Dorée des südlichen Querschiffsportals von Amiens<sup>99</sup>.

Zwei Tympana im Rheinischen Landesmuseum, nicht ganz gesicherter Herkunft, aus gelbem Sandstein mit Reliefdarstellungen der Verkündigung — Maria und Engel zwischen zwei knienden geistlichen Herren — und einer thronenden Madonna mit Kind, begleitet von weihrauchfaßschwingenden Engeln und zwei beiderseits knienden, gekrönten weiblichen Gestalten stehen schon am Ende der klassischen Zeit gotischer Plastik<sup>100</sup>.

Drei Apostelstatuen in der Abteikirche St. Matthias<sup>101</sup> vom Ende des 13. Jahrhunderts zeigen in ihrer derben und schweren Formensprache Beziehungen zu den Portalfiguren von Mont-devant-Sasse<sup>102</sup>.

Auffallende Stilähnlichkeit läßt darauf schließen, daß der Laubschmuck am Kreuzgang der Abtei St. Matthias von der auch in Liebfrauen tätigen Steinmetzwerkstatt stammt<sup>103</sup>.

<sup>96</sup> LMTR. Inv. Nr. 14, 1094.

<sup>97</sup> Vgl. W. Zimmermann in Kd. Ottweiler-Saarlouis 132, Abb. 88, 96.

<sup>98</sup> S. u. S. 224.

<sup>99</sup> Abb. bei G. Durand, La cathédrale d'Amiens.

<sup>100</sup> Sie stammen wahrscheinlich aus St. Maximin, vgl. Kd. Trier, Kirchen 310 Abb. 236/37. — E. Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig (1857) I<sup>2</sup> 97 Taf. 61, 7. — E. Beitz, Das hl. Trier 39. — H. Eichler, Zwei gotische Tympanonreliefs aus der Zeit um 1300. TrZs. 9, 1934, 84ff. (Abb.).

<sup>101</sup> Kd. Trier, Kirchen 249 Abb. 131.

<sup>102</sup> Reiners-Ewald, Kunstdenkmäler 54/57.

<sup>103</sup> Kd. Trier 268ff. Abb. 204. — Nicht unwidersprochen geblieben ist die von R. Hamann versuchte



Abb. 23. Maria der Verkündigung.  
Trier, Diözesanmuseum.



Abb. 24. Synagoge.  
Trier, Diözesanmuseum.

Einen Beweis für die Richtigkeit der zeitlichen Ansetzung der Kreuzigungsgruppe von Liebfrauen bietet die Kreuzigungsdarstellung auf einer aus der Trierer Abtei St. Maximin<sup>104</sup> in die St. Anna- (Nostitz-)Kapelle des Prager Domes gelangte Reliquientafel. Die Tafel kam während der Französischen Revolution nach Prag und im Jahre 1846 als Geschenk des Grafen Josef Nostitz in die Domkirche<sup>105</sup>. Sie ist offenbar nach dem Vorbild des bekannten Kreuzreliquiars von St. Matthias angefertigt, dem Méttlacher Reliquiar und dem aus Tholey nahe verwandt, durch eine Inschrift auf das Jahr 1266 datiert. Der Kruzifixus entspricht in seiner Haltung ganz dem von Liebfrauen<sup>106</sup>.

Gegenüberstellung der Pietà Roettgen im Rhein. Landesmuseum in Bonn mit den Trierer Propheten und den Aposteln im Domkreuzgang in Mainz und den Verdammten des Jüngsten-Gerichts-Portals der Mainzer Liebfrauenkirche. — Vgl. R. Hamann-K. Wilhelm-Kästner, Elisabethkirche II, 341 ff. Bildliche Gegenüberstellung 343 Abb. 584/585. — R. Hamann, Die Bonner Pietà. Clemen-Festschr. (1926) 365 f. — Nach J. Baum (Gotische Bildwerke Schwabens 77) stammt die Bonner Pietà aus Mainzer Kunsthandel. — In diesem Zusammenhang vgl. auch P. Metz, Das Ostportal der ehem. Mainzer Liebfrauenkirche um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Jb. d. Preuß. Kunstsln. 57, 1936, 109 ff.

<sup>104</sup> Nach anderer Quelle aus der Trierer Abtei St. Martin vgl. u. a. Kd. Trier, Kirchen 455.

<sup>105</sup> Vgl. A. Podlaha, Illustrierter Führer durch den Dom zu Prag. Prag 1918. — Jb. d. Prager Dombauvereins.

<sup>106</sup> Ich verdanke Herrn Dr. phil. habil. O. Kletzl den Hinweis auf Photos dieses Stückes in der Slg. des Kunsthist. Instituts an der Universität Marburg.



Abb. 25. Engel der Verkündigung.  
Trier, Diözesanmuseum.



Abb. 26. Johannes.  
Trier, Diözesanmuseum.

#### Anhang.

Die frühere zeitliche Ansetzung der Trierer Liebfrauenskulpturen führt bei Anerkennung der aufgezeigten stilistischen und ikonographischen Beziehungen zu den Bildwerken der Kathedrale von Reims zu großen Widersprüchen mit deren bisheriger zeitlicher Ansetzung und zwingt dazu, die Frage ihrer Chronologie zu überprüfen<sup>107</sup>. Nur wenige gesicherte Daten ermöglichen dabei die Aufstellung eines zuverlässigen chronologischen Gerüsts: Am 6. Mai 1211 legt Erzbischof Aubry de Humbert nach einem Brande den Grundstein zur jetzigen Kathedrale<sup>108</sup>. Im Jahre 1221 fordert eine Papstbulle zur Deckung der hohen Bauschulden auf<sup>109</sup>. Im Jahre 1241 wird der Chor bezogen<sup>110</sup>.

<sup>107</sup> Die Chronologie der Reimser Plastik gehört zu den dringendsten Aufgaben der französischen Kunstgeschichtsforschung der Gegenwart. Wenn an dieser Stelle in Form einer tabellarischen Übersicht ein an manchen Stellen gewiß zu berichtiger Entwurf zu einer stilistischen und zeitlichen Gruppierung der wichtigsten Reimser Skulpturen vorgelegt wird, so neben den genannten Gründen auch deshalb, weil die Diskussion über dieses für die Geschichte der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts so wichtige Gebiet neue Anregungen zu geben vermag. Einer späteren Veröffentlichung über die gotische Plastik in Frankreich mag es vorbehalten sein, den Gang der Untersuchung von einer eingehenden Bauanalyse (einschließlich der Bauornamentik) über die versetzte Plastik zur Datierung der Portalplastik mit umfangreichen Quellenangaben ausführlich darzulegen. — Das wichtigste kunstgeschichtliche Schrifttum über die Kathedrale von Reims ist zusammengestellt bei L. Demaison in *Congr. archéol.* 78, 1911, 19ff. — Ders., *La cathédrale de Reims* in: *Petites monographies des grandes édifices de France*. — Ders. in *Bulletin Monumental* 70, 1906, 318ff. — Vgl. ferner H. Kunze, *Das Fassadenproblem der französischen Früh- und Hochgotik*. Diss. Straßburg 1909 (ersch. 1912) 44ff. — E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims*. *Jahrb. f. Kw.* 1927, 55 ff.

<sup>108</sup> H. Kunze a. a. O. 46. Nach der Chronik der Abtei von Saint-Nicaise: *Mon. Germ.* SS. 13, 857.

<sup>109</sup> Demaison a. a. O. *Congr. archéol.* 1911, 20.

<sup>110</sup> Demaison a. a. O. 20. — Ch. Cerf, *Histoire et Description de Notre-Dame de Reims*. Reims (1861) I, 39.

Zu diesen direkten Baudaten kommen noch eine Reihe von Nachrichten und Tatsachen, die wertvolle Rückschlüsse auf die Chronologie zulassen: Ein zeitgenössischer Chronist, Aubri de Trois-Fontaines berichtet, daß in den ersten zwanzig Jahren – bis etwa 1231 – die Arbeiten mit außerordentlicher Schnelligkeit vorangetrieben wurden<sup>111</sup>. Ein allerdings unsicheres Datum gibt schon für das Jahr 1213 die Weihe eines Teiles des Chores an<sup>112</sup>. Mit größerer Wahrscheinlichkeit aber nennt die Gallia Christiana den 18. Oktober 1215 als Weihedatum<sup>113</sup>. Nach der „Chronica Alberici“ muß der Chor schon im Jahre 1231/32 zu einem gewissen Abschluß gebracht gewesen sein<sup>114</sup>. Im Jahre 1235 holen sich die Reimser Bürger mit Gewalt Steine vom Bauplatz der Kathedrale<sup>115</sup>. Das Bild des erzbischöflichen Bauherrn Henri de Braisne (1227–1240) im mittleren Chorfenster ergibt das Jahr 1227 als terminus post, das Jahr 1240 als terminus ante für die Vollendung dieses Bauteils. Eine Darstellung der Kathedrale nach dem ersten Plan (s. u.) mit Fassade und hohen Türmen befand sich in einem Glasfenster des Chores. (Dieser Teil mußte danach um 1231–1235 fertiggestellt sein.) Eine ähnliche, wenig jüngere Darstellung befand sich in einem Fenster in der Westwand des südlichen Querschiffes mit der Beischrift: *Ecclesia Remensis metropolis*. Auf einem 1240–1245 benutzten Kapitelsiegel<sup>116</sup> ist die Kathedrale dargestellt mit vollendetem Chor, Querschiff und Vierungsturm.

Papstbullen aus den Jahren 1246 und 1251 lassen darauf schließen, daß bei einem raschen baulichen Fortschritt die Schulden bald einen hohen Stand erreicht hatten<sup>117</sup>. Im Jahre 1299 wird ein Werkplatz südlich der Kirche errichtet, was wohl bedeutet, daß damals die Westfassade für den Zugang freigelegt wurde. Wertvolle Anhaltspunkte zur Datierung geben ferner die um etwa 1225–1235 entstandenen Zeichnungen des Villard de Honnecourt<sup>118</sup> und eine Reihe deutscher Denkmäler, die die Kenntnis der Reimsischen Plastik voraussetzen, wie Mainz<sup>119</sup>, Naumburg<sup>120</sup>, Straßburg<sup>121</sup> und Bamberg<sup>122</sup>.

<sup>111</sup> Tarbé, Description de Notre-Dame (nach Coquault). – Vgl. Cerf a. a. O. 39 Anm. 2.

<sup>112</sup> Cerf a. a. O. 39 Anm. 3.

<sup>113</sup> Vgl. auch Ordo der Diözese Reims 1839. – Cerf a. a. O. 41 Anm. 6.

<sup>114</sup> Demaison in Bull. Monum. 66, 1902, 14. – Cerf a. a. O. 270.

<sup>115</sup> Cerf a. a. O. 282.

<sup>116</sup> Reims, Archiv, Fonds du Chapitre. Vieux Nr. 1 u. Arch. Nat. 5033 Nr. 55. – Vgl. Demaison a. a. O. 15. – Douet d'Arceq, Inventaire de la collection des sceaux des Archives de l'Empire II, 569 Nr. 7012.

<sup>117</sup> Cerf a. a. O. 39 ff..

<sup>118</sup> H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt. Wien (1935). Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches Paris, Bibl. Nat. ms. Fr. 19093.

<sup>119</sup> Zur Datierung der Mainzer Plastik vgl. u. a.: A. Stix, Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz. Kunstgesch. Jb. d. k. k. Zentralkomm. 3, 1909, 99 ff. – H. Jantzen a. a. O. 204 ff. – W. Paatz, Studien zur Geschichte der Magdeburger Skulptur des 13. Jahrhunderts. Göttinger Diss. (1923). – W. Noack, Mittelrheinische Lettner des 13. Jahrhunderts. 3. Ber. d. Deutschen Ver. f. Kw. über d. Denkmäler deutscher Kunst. Berlin (1914) 130 ff. – R. Kautzsch-E. Neeb, Der Dom zu Mainz. Kd. im Freistaat Hessen (1919) 444 ff. – R. Kautzsch, Der Mainzer Dom und seine Denkmäler (1925) I, 29; II, IX f.

<sup>120</sup> Zur Datierung der Naumburger Plastik vgl. u. a. W. Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke 13 ff. – H. Giesau, Die Meißner Bildwerke, bes. S. 20 ff. – H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts.

<sup>121</sup> Zur Datierung der Straßburger Plastik vgl. u. a. O. Schmitt, Die Skulpturen des Straßburger Münsters, bes. S. 16 ff. – R. Hamann-H. Weigert, Das Straßburger Münster 21 ff. – G. Dehio, Das Straßburger Münster 9 ff. – H. Jantzen a. a. O. – Ferner O. Schmitt, Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert. Städel-Jb. 2, 1922, 109 ff. – R. Kautzsch, Ein frühes Werk des Meisters der Straßburger Ekklesia: Oberrhein. Kunst 3,

Schließlich lassen die aus einem Labyrinth erhaltenen Angaben über die Baumeister, ihre Amtsdauer und bei einigen über die von ihnen aufgeführten Bauteile wertvolle Rückschlüsse auch für die Datierung zu<sup>123</sup>. Ohne auf die über das Reimser Labyrinth entstandene Diskussion einzugehen, sind folgende Reihenfolge und Zeitabstände die wahrscheinlichsten:

Jean d'Orbais, 1211–1230/31. Er entwarf den ursprünglichen Gesamtplan, führte (laut Labyrinth) den Chor und das Langhaus bis etwa zur Höhe der Seitenschiffe bzw. der Chorkapellen auf. Er errichtete außerdem einen Teil der ursprünglichen Westportale, erbaute die Hochwände des Querhauses und die Fenstergeschosse der Querhaustürme. Vielleicht wurde unter ihm auch das erste Langhausjoch nach Westen zu begonnen. 1228 wäre das früheste Todesdatum, die größere Wahrscheinlichkeit spricht aber für eine Amtsdauer bis 1230/31.

Jean le Loup, 1230/31–47, war 16 Jahre im Amt. Er wäre der Urheber und Beginner eines von Amiens her beeinflussten, abgeänderten Planes gewesen. Er verlängerte das ursprünglich nur auf sechs Joche berechnete Langhaus um drei weitere nach Westen, legte eine neue Westfassade an, führte den Chor und einen Teil des Langhausstrebenwerks auf und begann mit der Errichtung der Statuentabernakel rings um den ganzen Bau.

Gaucher de Reims, 1247–1255, war acht Jahre im Amte. Er begann bereits an den Archivolten des Westportals und wölbte nach Demaisons Feststellungen die östlichen Langhausjoche ein.

Bernard de Soissons, etwa 1253/55–1288/90 war 35 Jahre im Amt und lebte laut Steuerliste noch im Jahre 1287. Er führte die Westfront mindestens bis zum Rosengeschosß auf und wölbte die noch fehlenden fünf Langhausjoche zwischen den schon vorhandenen östlichen Jochen und der Fassade („il commença le grand O et termina cinq voûtes“). Bei der großen Arbeitsleistung ist die Tätigkeit des Bernard de Soissons ziemlich zeitig anzusetzen. Das früheste Anfangsdatum wäre bei einer 35jährigen Amtsdauer, wenn man das Jahr 1287 als das frühest mögliche Todesjahr ansieht, das Jahr 1252.

Eine eingehende Bauanalyse, die allein zuverlässige Anhaltspunkte für die zeitliche Ansetzung der Plastik ergeben könnte, ist nach der Zerstörung im Weltkrieg und der durchgreifenden, noch im Gange befindlichen Wiederherstellung heute fast unmöglich geworden. Die Baugeschichte ist jedoch in ihren Hauptzügen schon vor Jahren von Anthyme Saint-Paul und H. Kunze richtig erkannt. Danach wurde zuerst der ganze Ostteil bis zur Höhe der Chorkapellen in einem Zuge aufgeführt. Gegen 1231 wurde im Gefolge einer eingreifenden Planänderung, die auch wohl mit einem Meisterwechsel verbunden war, das Langhaus um drei Joche verlängert.

Anlaß zur Planänderung, die außer einer Verlängerung des Langhauses für Chor und Langhaus ein neues, von Statuentabernakeln bekröntes Strebenwerk vorsah, über

1928, 133. — K. Bauch, Zur Chronologie der Straßburger Münsterplastik im 13. Jahrhundert: Oberrhein. Kunst 6, 1932, 5ff. — O. Schmitt, Das Liebfrauenportal der Kathedrale von Metz. Elsaß-LothrJb. 8, 1929, 92.

<sup>122</sup> Zur Datierung der Bamberger Skulpturen vgl. u. a.: G. Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Domes. Jb. d. preuß. Kunstslgn. 11, 1890, 194ff. — H. Jantzen a. a. O. 176ff. — H. Beenken, Bildwerke des Bamberger Domes aus dem 13. Jahrhundert. Bonn (1925). — A. Weese, Die Bamberger Domsulpturen. Straßburg (1897). — W. Vöge, Über die Bamberger Domsulpturen. Rep. f. Kw. 35, 1901, 194ff. 255ff. — E. Panofsky, Deutsche Plastik des 11.–13. Jahrhunderts. Textband 131ff. — W. Noack, Deutsche Bauten: Der Dom zu Bamberg.

<sup>123</sup> Über die Lesung des Reimser Labyrinths vgl. A. Saint-Paul, La cathédrale de Reims au XIIIe siècle. Bull. Monum. 70, 1906, 288ff. — L. Demaison a. a. O. 23. 30. — Text bei H. Kunze a. a. O. 47. — E. Panofsky a. a. O. 60ff.

dessen höher eingreifenden Strebewölbungen statt der ursprünglich vorgesehenen Engestalten Atlanten das Hochschiffgesims tragen, gab der im Jahre 1220 von Robert de Luzarches begonnene Kathedralbau von Amiens. Spätestens um 1231 muß also mit dem Statuenschmucke des heutigen Reimser Westportales begonnen worden sein. Die Skulpturen der älteren Fassade, die schon zu einem großen Teil ausgeführt waren, wurden zuerst von Kunze an anderen Stellen des Baues wieder festgestellt. Das ursprüngliche, dem hl. Sixtus geweihte Mittelportal und eines der ursprünglichen Seitenportale mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts (Christusportal) sind an die Portale des nördlichen Querhauses versetzt worden. Dabei waren von den schon fertiggestellten Gewändefiguren fünf Lokalheilige mit einem begleitenden Engel an den Laibungen des Sixtusportals, sechs Apostel an den Laibungen des Jüngsten-Gerichts-Portals und die übrigen sechs Gewändefiguren — ursprünglich müssen wirklich gerade 18 vorhanden gewesen sein — am südlichen Gewände des südlichen Westportals aufgestellt.

Nach den bisherigen Untersuchungen stellt sich die Chronologie der Reimser Plastik folgendermaßen dar<sup>123a</sup>:

#### I. Gegen 1211 bis gegen 1220<sup>124</sup>.

Skulpturen der sog. „Porte Romane“ am nördlichen Querschiff: Madonna, Engel, Klerikerfiguren (Vitry II, 13–18). Stilistische Ableitung aus der Richtung Senlis (Westportal [1180–1190], vgl. M. Aubert, *Gotische Plastik* Taf. 55), Braisne (Kirche Saint-Yved, Tympanon [1205–1216], vgl. Aubert a. a. O. S. 72f. — *Congr. Archéol.*

<sup>123a</sup> Vgl. dazu auch die von Panofsky a. a. O. S. 73 aufgestellte Tabelle.

<sup>124</sup> Aus der Erwägung, daß der plastische Schmuck von den stilistisch frühesten Figuren — den Propheten am Westportal — bis zu den Königen in den Tabernakeln der Querschiffspfeiler zu umfangreich sein könnte, um in der Zeit von 1211 bis 1230 etwa fertiggestellt zu sein, kommt Hamann (vgl. Praktikumsberichte Sommersemester 1932, aufbewahrt im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Marburg) dazu, die stilistisch vor den sicher um 1215–1220 angefertigten und im Verband gemauerten Engelfiguren am Chor noch vor 1211 zu datieren. Das sind in der Entwicklung rückwärts gesehen: 1. Figuren aus dem Tympanon des Christusportals, heute am nördlichen Querschiffportal (die Seelen im Schoße Abrahams). 2. Die Heimsuchungsgruppe, heute am mittleren Westportal. 3. Die Propheten am südlichen Westportal gleichzeitig mit den Gewändefiguren des Sixtus und Christusportals am Nordquerschiff. Die Bestätigung für eine frühere Entstehung als 1211 sieht Hamann darin, daß man vor dem Brand an einem Portal für die alte romanische Kathedrale arbeitete. Denn im Jahre 1152 fügte Erzbischof Samson zwei neue Joche an die alte 820/862 erbaute, um 962 teilweise erneuerte Kathedrale an, erneuerte einen Teil des Mauerwerks und ließ die Grundmauern für ein von zwei Türmen flankiertes Portal legen. Aus der Stilidentität der Figuren im Tympanon des Christusportals mit den um 1215 entstandenen Chorstrebepeilerengeln zieht er folgende Schlüsse: a) Man hätte noch eine Zeit an dem Plan der Westfassade alten Stils, die noch unvollendet war, festgehalten, daran für die neue Kathedrale weitergearbeitet (Engelfiguren in Archivolten und Tympanon des Christusportals entsprechen erst der Stillage nach 1211). Wahrscheinlicher konzentrierte man zunächst alle Kräfte auf den Chorbau. b) Da die Annahme, man hätte das vor dem Brande noch nicht ganz vollendete Westportal gleich nach Baubeginn als Querschiffportal benutzen wollen und hätte daran weitergearbeitet, unwahrscheinlich ist, weil sich aus den überschrittenen Fenstern ergibt, daß die Portale erst nachträglich vor die Wand gelegt wurden, so ist der wahrscheinlichste Schluß nach Hamann, daß die älteren Figuren vorher abgeschlossen waren und liegenblieben, daß man zunächst mit allen Kräften an Chor und Querschiff arbeitete und die Plastiken, als man an die Westfassade kam, als veraltet an das nördliche Querschiff verwies. Nur die Heimsuchungsgruppe und die Propheten wurden an der Westfassade untergebracht. Zur Stilentwicklung der Reimser Plastik vgl. namentlich: W. Vöge, *Von gotischer Gewandung und Bewegung*. Das Museum 7, 65ff. — Ders., *Bahnbrecher des Naturstudiums*. Zs. f. bild. Kunst a. a. O. 209ff. — Ders. in Rep. f. Kw.

78<sup>2</sup>, 1912 Abb. bei S. 260. 268. 269), Chartres (Nordportal, Stilrichtung Senlis-Laon-Braisne — vgl. E. Houvet a. a. O. II Taf. 7—8). Den stilistischen Anschluß an die Madonna bildet die sog. frühklassische Gruppe (s. u.).

Gewändestaturen und Bogenfelder der anfänglich geplanten Westportale und der größte — bis zur Planänderung fertiggestellte — Teil ihres Archivoltenschmucks: 1. Propheten, heute am rechten Gewände des südlichen Westportals: Samuel, Abraham, Jesaias, Simon, Johannes und Moses (Vitry I, 16. 26. 57. 58). Sie stehen in der Art der Gewandbehandlung dem in Senlis, Paris und Chartres (Mittelportal des Nordquerschiffes) vertretenen „Kurvaturenstil“ nahe<sup>125</sup>.

2. Deesisrelief des Christusportals (Vitry II, 46) in der flachgezogenen, kurvenförmigen Faltengebung auch einigen der Archivoltfiguren dieses Portals nahestehend. Der Kopf des Johannes zeigt Beziehungen zu den unter I, 1 aufgeführten Propheten (Kopf des Simeon).

3. Sog. „Frühklassische Gruppe“: Sixtusportal (Vitry II, 19—32), mit Ausnahme einiger Archivoltfiguren. In den ältesten Figuren klingt noch der Stil der Propheten vom Westportal nach (z. B. Vitry II, 27,1 und besonders II, 31). Figuren aus dem Nikasius-Martyrium (Vitry II, 25 r.) stehen dem Chlodwig vom rechten Gewände nahe (Vitry II, 22 l.) und der Remigius aus der Chlodwigtaufe (Vitry II, 25 r.) dem Remigius am rechten Gewände (Vitry II, 22 Mitte). (Über Beziehungen des Sixtusportales zu Chartres vgl. Vitry II, 28 und Houvet, Portail Nord I, 75 [Laoner Gruppe]. Über die Verwandtschaft der Ornamentik mit der der Reimser Chorpfeilerkapitelle vgl. Vöge in: Zs. f. bild. Kunst a. a. O. 196). Neben dem Sixtusmeister und anscheinend einem oder zwei ihm sehr ähnlichen Gesellen tritt der Blindenmeister in den Tympanonzonen auf, um in den oberen Archivoltfiguren immer mehr an Einfluß zu gewinnen. Dabei dürften die Figuren der linken Seite später als Tympanon und Archivoltfiguren angefertigt sein. Nach oben zu gegen 1220—1225 setzt auch der breite Gewandstil ein (um 1228/30 sicher bezeugt, Vitry II, 56. 57). Dem Remigius nahe verwandt sind der Chorchristus (Vitry II, 70 o.) und einzelne Chorengelein (Vitry II, 71 und 72), die gegen 1220 entstanden sein müssen. Auch der Abrahamsmeister des Jüngsten-Gerichts-Portals tritt schon auf.

Der Sixtus-Remigius-Meister verdankt nachhaltige Anregungen der Goldschmiedeplastik<sup>126</sup>.

a. a. O. 216ff. — H. Beenken a. a. O. 18. 23 Anm. 8. — O. Schmitt, Die gotischen Skulpturen des Straßburger Münsters I (1924) 17. — Mit Fragen der zeitlichen Gruppierung setzen sich auseinander: W. Vöge, Über die Bamberger Domskulpturen. Rep. f. Kw. 24, 1901, 218f. bes. 227. — E. Panofsky, Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims. Jb. f. Kw. 1927, 55ff. — W. Medding, Der Josefsmeister von Reims. Jb. d. preuß. Kunstslgn. 1929, 299.

<sup>125</sup> In Chartres begann man nach einem Brande im Jahre 1194 sofort mit dem Wiederaufbau, doch zogen sich die Arbeiten bis 1260 hin. Vgl. dazu E. Houvet, Monographie de la cathédrale de Chartres. Chartres (1927). — R. Mortet, La cathédrale de Chartres in Petites Monographies des grands édifices de la France. Paris o. J. — E. Houvet, Cathédrale de Chartres, 6 Tafelbände. — Mortet datiert die Portale 1212—1220, vielleicht schon 1217 vollendet. Medding a. a. O. 96f. schlägt 1200—1210 als Datierung vor und setzt den Beginn der südlichen Vorhalle 1224—1250 und den Beginn der nördlichen Vorhalle um 1230, vielleicht schon früher an. Wegen des Datums der Einwölbung können die Portale keinesfalls später als 1220 sein. — Vielleicht müssen die Vorhallen auch früher angesetzt werden, denn bereits 1210 werden zum erstenmal die Freitreppen genannt, die zu den Vorhallen emporführen, vgl. E. Levèvre-Pontalis, Les architectes et la construction de la cathédrale de Chartres. Mém. de la Soc. des Antiquaires de la France VII<sup>4</sup>. Paris (1905).

<sup>126</sup> Über stilistische Beziehungen zwischen Goldschmiedeplastik und gotischer Kathedralplastik vgl. die Hinweise von H. Schnitzler, Die spätromanische Goldschmiedebilderei der Aachener Schreine: Wallraf-Richartz-Jb. 9, 1936, 88ff.

4. Jüngstes-Gerichts-Portal (Vitry II, 33–48), ausgenommen das unter I, 2 erwähnte Deesisrelief, der Christus am Türpfeiler („Beau Dieu“ Vitry II, 34–35), einige Archivoltenfiguren, dazu aber der Christus am Chorstrebebfeiler. Am fortschrittlichsten sind die beiden Mittelstreifen des Tympanons (Vitry II, 42–45), die eine Vereinigung der Stile der beiden Querschiffsportale darstellen (vgl. etwa Vitry II, 43 [Köpfe] und II, 27 [linke Gruppe]) mit den allerdings leidenschaftlicheren Werken des Petrus-Paulus-Meisters (Vitry II, 36–38).

Von hier nimmt der Meister des Saint-Louis seinen Ausgang (vgl. Vitry II, 81. 82. 83. 84. 86). Die dekorativen Köpfe in den Hochteilen des nördlichen Querhauses setzen den Saint-Louis voraus (vielleicht von derselben Hand). Der Löwenkopf des Petrus-Paulus-Meisters, dekorative Masken des Engelmeisters und des Königsmeisters sind in den um 1231 sicher fertiggestellten Bauteilen vermauert.

Eine Sonderstellung nimmt der Petrus-Paulus-Meister ein (Vitry II, 36–38), antikisierend im Kopf des Petrus, doch von starkem Naturalismus durchpulst, vielleicht von einem Deutschen (Vitry: „région du Rhin“, Goldschmiedeplastik). Anhaltspunkte zur Datierung: Einwirkungen auf das Jüngste-Gerichts-Portal in Amiens um 1230<sup>127</sup>. Vorbild für den Bamberger Abraham um 1235/40.

Der Jakobus und St. Johannes sichern als rückschrittlichste Figuren die Verbindung zum Sixtusportal (vgl. besonders Remigiusengel und auch den Abraham [Vitry II, 25. 27]). Die Archivoltenfiguren stammen von Meistern, die auch das Tympanon schaffen und gegen 1220 datierbare Masken. Die Strebebfeilerengel am Chor (Vitry II, 70. 74), stehen z. T. den Plastiken des Sixtusportals nahe. Die „Frühklassische Gruppe“ ist mit einem Teil der Archivoltenfiguren des Jüngsten-Gerichts-Portals sehr nahe verwandt und bildet neben den Werken des Petrus-Paulus-Meisters eine Vorbedingung zu der Heimsuchungsgruppe am mittleren Westportal. Um diese Zeit muß auch der figürliche Schmuck der Innenkapitelle entstanden sein.

## II. Etwa 1220/25 bis um 1230.

1. „Klassische“ Gruppe: Heimsuchung am mittleren Westportal (Vitry I, 25. 48–50). Darin Kreuzung von Elementen der frühklassischen Gruppe mit solchen der Petrus-Paulus-Werkstatt (Vitry II, 37. 38). Fortgeschritteneres Körpergefühl. Auch die Köpfe des Tympanons des Sixtusportals (Vitry II, 250) und auffallend die Seligen des Jüngsten-Gerichts-Tympanons (Vitry II, 42 l. o.) sind Stilquellen der Maria und Elisabeth der Heimsuchung. Sie stehen weiter dem Propheten an der linken vorderen Ecke des mittleren Westportals (sog. Odysseus) und dem antikisierenden Engel links neben dem hl. Nikasius nahe. Der Odysseus wieder steht in Kopfbehandlung, Augenbildung und Haarbehandlung der sog. Königin von Saba nahe (Vitry I, 21. 39. 40; vgl. auch Vitry I, 48. 49).

## III. Etwa 1225 bis gegen 1230/31.

1. Statuen in Höhe der Querschiffsrosen (Tabernakelfiguren). Saint-Louis am nördlichen Querhaus (Vitry II, 58/59) im Anschluß an das Jüngste-Gerichts-Portal (für den Kopf vgl. Vitry II, 41; II, 43). Im Trachtmotiv ist ihm der Beau Dieu (um 1235)

<sup>127</sup> Zwischen 1220 und 1236 sind die Westportale der Amienser Kathedrale aufgeführt. Vgl. G. Durand, *Monographie de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens* (1901/1903). Weitere Lit. bei W. Medding, *Die Westportale von Amiens und ihre Meister*. Augsburg (1930) 93ff. Lit.: Anm. 35. – Im Jahre 1247 sind der untere Teil des Chores mit Umgang und Kapellenkranz und Grundmauern des Querhauses aufgeführt, nach einer Unterbrechung werden 1258/1269 Hochchor und Querhaus vollendet. Im Jahre 1258 macht sich bereits der Einfluß des Reimser Josefsmeisters in Amiens bemerkbar (vgl. Medding a. a. O. 94).

verwandt. Wie Nachahmungen des Saint-Louis wirken die Figuren Vitry II, 62,1 und 61,1. — Ecclesia und Synagoge (Vitry II, 54. 55) hervorgegangen aus der klassischen Werkstatt der nördlichen Querhausportale<sup>128</sup>. An sie anschließend Adam und Eva (Vitry II, 39–41). — Sog. Pepin le Bref (Vitry II, 63,1), nach Vöge in der Augenbildung an den Stil des Petrus-Paulus-Meisters anknüpfend. Ihm verwandt, aber nüchterner und wohl später der Charlemagne (Vitry II, 62 r.). — Philippe Auguste (Vitry II, 60). — Vitry II, 61 r. ist eine ähnliche Vergrößerung des sog. Charlemagne, wie Vitry II, 61 eine Vergrößerung des St. Louis. Weitere vergrößernde Werke der an den St. Louis und den Philippe Auguste anknüpfenden Richtung sind Vitry II, 62,1 und Vitry II, 63 r.

2. Atlanten an der Apsis (etwa Vitry II, 75. 76 und I, 84 r.). Vitry II, 75. 76 sind als Vorbedingung für die Mainzer Atlanten anzusehen, die um 1235/37 zu datieren sind (vgl. Panofsky a. a. O. Taf. 107) (Vitry II, 10 zeigt die Anbringung dieser Atlanten).

3. Die frühesten Tabernakelstatuen in den Strebepfeilern des Chores und den östlichsten des Langhauses, vielfach von geringer Qualität und wegen der großen Zeitabstände nur annäherungsweise zu datieren. Vitry II, 65,1 und Vitry II, 64 setzen offenbar schon den noch vor 1240 auftretenden Josefsmeister voraus, während in den Köpfen, z. B. Vitry II, 64, immer noch die Tradition der Querhausportal-Werkstätten (z. B. Vitry II, 74) nachlebt. Der Kopf von Vitry II, 67,1 wirkte wohl auf den Kopf des bekannten Bamberger Lachengels ein (vgl. Panofsky a. a. O. 64 Anm. 2).

4. Die frühesten Figuren der neuen Westfassade: Madonna am Pfeiler des Mittelportals und vielleicht der Papst am linken Gewände des südlichen Westportals (Vitry I, 15. 54) vom Amienser Firmin-Nikasius-Meister wegen der Anklänge an den Stil der Querhausportale. Engel links vom hl. Nikasius (Vitry I, 20. 30).

### IIIa. Nach 1231.

Die wahrscheinlich von Amienser Meistern stammenden Statuen des mittleren Westportals (Vitry I, 22. 42. 43. 47).

Nach Medding sind an den Reimser Westportalen mindestens vier, vielleicht auch fünf verschiedene Meister, die aus der Amienser Werkstatt hervorgegangen sind<sup>129</sup>, tätig:

a) Der Meister der beiden Marien (Vitry II, 87 r.) weist in der idealisierenden Formgebung (Vitry I, 22. 42. 43) am stärksten Amienser Einflüsse auf. Von ihm stammen die Maria und der Simeon der Darbringung, die Maria der Verkündigung (Vitry I, 24. 47), König David an der rechten Portalecke (Vitry I, 51) und vielleicht auch der Adam von der Rose des nördlichen Querschiffs (Vitry II, 49). Der David setzt, besonders im Kopf, mit den eingezogenen Augenbrauen den Petrus-Paulus-Meister voraus. b) Der Firmin-Nikasius-Meister hat in Amiens eine Reihe von Statuen des Firminportals, in Reims den hl. Nikasius (Vitry I, 19,1; I, 31), den Papst des rechten Portals (Vitry I, 54) und die beiden Bischöfe der mittleren Strebepfeiler (Vitry II, 15 Mitte und I, 10 Mitte; I, 36) geschaffen. c) Von dem Meister der Königin von Saba (Vitry I, 48) stammen einige Figuren des inneren Westportals. d) Der Meister des Königs

<sup>128</sup> Vielleicht läßt eine von v. Oppen an der Trierer Synagoge beobachtete Einzelheit einen interessanten Rückschluß auf die Datierung der Reimser Figur und damit auch den Zeitpunkt des Aufenthaltes der Trierer Meister in Reims zu. Wie die Reimser – wegen ihrer hohen Anbringung auf Unteransicht gearbeitet – hat auch die Trierer Synagoge einen übermäßig langen Hals. Doch ist dies in Trier sinnlos, weil die Figur in einem Portalgewände Aufstellung fand. Vielleicht berechtigt dies zu der Annahme, daß der Trierer die Reimser Figur noch in der Werkstatt, nicht schon an ihren weit auseinanderliegenden Standorten am Bau gesehen und studiert hat, d. h. um 1230–1234 (vgl. v. Oppen a. a. O. 20ff. – W. Vöge, Rep. f. Kw. 24, 1901, 278 und Zs. f. bild. Kunst 8, 1913, 315f. Abb. 39).

<sup>129</sup> W. Medding a. a. O. 111.

Salomo schuf den hl. Remigius (Vitry I, 55), den König Salomo (Vitry I, 52), der besonders in der Haarbehandlung dem Odysseus verwandt ist (vgl. Vitry I, 52 mit I, 39).

#### IV. Etwa 1230/31 bis gegen 1240.

1. Weitere Skulpturen der Westfassade: David und Salomo (Vitry I, 14. 51/52). David noch der Charlemagne-Pepin-Gruppe und weiter noch dem Petrus des Petrus-Paulus-Meisters verwandt. Salomo im Kopftyp an die Königin von Saba, in der Gewandanordnung an den Odysseus erinnernd. — Etwas jünger, auch nach Panofskys Ansicht, der den Amienser Stil schon ins Bewegtere abwandelnde Nikasiusmeister (Vitry I, 19. 31) und der verwandte Bischof (Vitry I, 10. 36).
2. In den oberen Teilen von Chor- und Querhaus (Vitry II, 81 ff.) vermauerte, aber untereinander sehr verschiedene Masken. Vitry II, 85 dürfte als Voraussetzung für die lachenden Köpfe des Bamberger Fürstenportals schon zwischen 1230—35 entstanden sein.
3. Archivolten-Skulpturen der Querschiffsrosen (Vitry II, 52. 56. 57). An ihnen läßt sich besonders gut das Aufkommen des „großfaltigen Stils“ verfolgen, z. B. Vitry II, 56/57.

#### V. Gegen 1240.

1. Figuren des Josefsmeisters<sup>130</sup> und seiner Werkstatt: Joseph (Vitry I, 23,1; I, 41), Verkündigungengel (Vitry I, 46), Nikasiusengel (Vitry I, 19. 32), ein Engel an den Strebepfeilern und sog. Hanna<sup>131</sup>. Der Hanna nahe stehen die hl. Clothilde (Vitry I, 29) (nach Vitry eine hl. Helena) und die hl. Eutropia (Vitry I, 34), besonders in den Köpfen, und Trumeaumadonna (Vitry I, 45). Der Clothilde (Vitry I, 18. 29), in der sich die Amienser Motive mit solchen der Trumeaumadonna verbinden, ist der hl. Dietrich wieder verwandt (Vitry I, 27) — ob, wie Medding (a. a. O. 312) will, eine Anfängerarbeit des Josefsmeisters oder unter seinem Einfluß von anderer Hand, ist schwer zu entscheiden. Panofsky sieht im hl. Remigius und im hl. Dietrich (Vitry I, 28. 27. 18) eine Vergrößerung des trockenen Amienser Stils. Der hl. Dietrich ist auch durch physiognomische Ähnlichkeit mit dem Papst (Vitry I, 54) verbunden, aber stilistisch durchaus verschieden. Schließlich läßt sich in der Haarbehandlung auch eine Beziehung zwischen dem hl. Dietrich (Vitry I, 18,1) und Remigius (Vitry I, 28) dem Salomo (Vitry I, 52) und damit auch der Königin von Saba (Vitry I, 37) feststellen. — Für die Verbindung zum Sixtusportal vergleiche man u. a. den Kopf des Dietrich mit dem Kopf des Engels r. vom hl. Remigius, am rechten Gewände des Sixtusportals (Vitry II, 22. 23). Dem Dietrich nahe stehen wieder der hl. Florenz und der Apostel Johannes am rechten Gewände des nördlichen Westportals (Vitry I, 35; I, 20).
2. Schüler- und Werkstattarbeiten des Josefsmeisters: Engel der Marienkrönung im Giebel über dem Hauptportal (Vitry I, 87). — Apostelfigur links von der Türöffnung des südlichen Westportals (Vitry I, 56). Eine Reihe von Statuen in den Strebepfeilertabernakeln der Nord- und Südseite und an den Türmen der Westfassade (Vitry II, 68). — Eine Reihe von Archivoltenfiguren der Westportale. — Den Spätwerken des Josefsmeisters steht die Vierge dorée in Amiens nahe (dat. 1258). — Das Grabmal der Konstanze von Arles in Saint-Denis ist wohl kaum, wie Medding (a. a. O. 317) möchte, ein eigenhändiges Spätwerk des Josefsmeisters, obwohl

<sup>130</sup> Zuerst von W. Vöge in Rep. f. Kw. 24, 1901, 218 f. so benannt.

<sup>131</sup> E. Panofsky beschränkte den Anteil des Meisters auf Josef, Hanna und den Verkündigungengel. — P. Vitry (Die gotische Plastik Frankreichs von 1226 bis 1270 78 ff.) nennt ihn Engelmeister und schreibt ihm zu: Josef, Hanna, Nikasiusengel (Vitry I, 32), Verkündigungengel. Er sieht „Beziehungen“ oder „viele gleiche Züge“ in dem hl. Johannes (Vitry I, 20 r.), der gekrönten hl. Clothilde (Vitry I, 18 r.), Helena und der Trumeaumadonna (Vitry I, 17).

zeitlich durchaus nahestehend. Werkstattarbeiten sind wahrscheinlich auch die zahlreichen Leuchterengel und Madonnen, die von Vöge, Vitry, Medding und besonders von M. Aubert verschiedentlich veröffentlicht wurden<sup>132</sup>.

#### VI. Etwa 1235 bis etwa 1250/55.

1. Die übrigen Statuen der Westfassade, in denen die bisherigen Stilarten entweder weiter- oder zurückgebildet werden oder auch in eklektischer Weise vermischt erscheinen. Der Apostel Vitry I, 15 r., Detail V, I, 56, doch ganz maniert und verunklärt gegenüber dem Josef.

Einen Ausgleich zwischen Josef-Hanna und Trumeaumadonna stellt der Prophet (Vitry I, 15, 2. von l., Ausschnitt Vitry I, 55) dar. Mehr nach der klassischen Seite neigen der Johannes und der Apostel (Vitry I, 15), mehr nach der härteren der hl. Jocond und die hl. Eutropia (Vitry I, 10; 2. 3. Fig. v. l.). — Ausschnitt Vitry I, 34 (s. o.). Die Figur (Vitry I, 15) (Ecke) ist eine Kopie nach Vitry I, 36.

2. Zwischen 1235 und 1240 sind auch die dem Naumburger, mehr noch dem Mainzer Kreise nahestehenden Reliefs der Johanneslegende am innern Türsturz des mittleren Westportals entstanden (Vitry II, 108. 109). Vgl. Fragmente des Mainzer Westlettners, die damit zusammenhängenden Skulpturen von Neuweiler und das Apostelrelief am Liebfrauenportal der Metzger Kathedrale. (Abb. bei Hausmann, *Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler Elsaß* Taf. 21. *Lothr.* Taf. 43 und *Panofsky* Taf. 106). Auch auf stilistische Beziehungen zum Chartreser Lettner sei verwiesen.

3. Ein großer Teil der Archivoltenskulpturen des Westportals (Vitry I, 67 ff.) dürfte unter Gaucher de Reims entstanden sein, dessen Arbeit sich nach Aussage des Labyrinths besonders auf den Ausbau der Portale beschränkte. Es treten darin neben den Meistern der Portalskulpturen eine Reihe neuer Hände auf. Die ältesten Figuren, z. B. Vitry I, 69 u. 80, müssen schon um 1240 entstanden sein. Gerade die Gruppe Vitry I, 69 (Detail Vitry I, 71) ist den unter 2. aufgeführten Johannesreliefs so nahe verwandt (vgl. etwa den Kopf Vitry I, 71 mit dem des Schergen Vitry I, 209 u. l.), daß man an dieselbe Hand denken könnte. Vitry 70 r. u. l. schließt sich im Kopftyp sehr nahe an den Josefsmeister an. Die Jünger oben auf Vitry I, 80 r. u. l. vom südlichen Westportal und Vitry I, 79 stellen eine Vereinigung von Elementen aus dem Jüngsten-Gerichts-Portal (Vitry II, 42 l. o.) und den Archivoltfiguren der Querschiffsrosen (Vitry II, 56) mit ihrer großflächigen Gewandbildung dar. Daneben stehen manirierte Nachwirkungen des Josefsmeisters wie Vitry I, 73 oder Vitry I, 77 l., wo der Josefskopftyp mit großflächiger Gewandbehandlung verbunden scheint.

4. Die Figuren an den Türpfosten (Vitry I, 59) müssen schon um 1240 entstanden sein, weil im Verband vermauert. Bei ihnen bestehen enge Beziehungen zu den Figuren des inneren Westportals (vgl. etwa Vitry I 69 r. mit II, 107 l. o.; II, 105 r. und I, 71 r. o. und u. mit I, 69 l. und II, 108/109).

5. Die Türsturzreliefs des nördlichen und südlichen Westportals (Vitry I, 63 l. o. und r. u. wegen der Beziehungen zu Naumburg. Man vergleiche etwa den im Hintergrund stehenden auf Vitry I, 63 mit den Kopftypen des Abendmahlsreliefs am Naumburger Westlettner (*Panofsky a. a. O.* Taf. 93) um 1245 und den rechts von ihm stehenden im Kopf mit dem Bassenheimer Reiter<sup>133</sup>.

6. Sehr frei sind die sogenannten „marmousets“, die Sockelplastiken der Westportalfiguren behandelt (Vitry I, 60 ff.).

<sup>132</sup> P. Vitry, *Deux têtes décoratives du XIII<sup>e</sup> s. appartenant à M. Pol Neveux: Monum. et Mém. Piot* 1907.

<sup>133</sup> H. Schnitzler, Ein unbekanntes Reiterrelief aus dem Kreise des Naumburger Meisters. *Zs. D. V. f. Kunstw.* 2, 1935, 399 ff.

## VII. Von etwa 1245/1250 bis etwa 1290.

Letzter Termin für diese Gruppe ist offenbar 1299, als die Westfassade freigelegt wurde. Dazu gehören:

1. Das Apokalypsenrelief am südlichen Strebepfeiler und das Relief der Kreuzauffindung am nördlichen Strebepfeiler der Westfassade (Vitry I, 81/82) entstanden als späteste Arbeiten der unteren Portalzone.

2. Die restlichen Archivoltenfiguren der Westportale (z. B. Vitry I, 74/75), die restlichen Figuren in den Tabernakeln der Langhausstrebepeiler.

3. Die vier Atlanten der unteren Archivoltenzone des Westportals (Vitry I, 83) und die anderen im Verband der Portale vermauerten Figuren.

4. Die Skulpturen des Giebels und des Westrosengeschosses (Vitry I, 85 ff.): Die Tabernakelstatuen der Türme müssen wegen der engen Beziehungen, besonders der Engel und der Thomasgruppe (Vitry I, 88/89) zu Straßburg, der Marienkrönung zur Freiburger Giebelgruppe und der Könige in den Archivolten des Reimser Mittelportals zu den Freiburger Grafenstatuen, vor 1275/1280 entstanden sein.

Die Engel aus der Marienkrönung mit ihrem manierten Lächeln, deren Auswirkung Medding gut drei Jahrzehnte später in Freiburg und Köln feststellt (Vitry I, 87), stellen stilistisch eine Fortsetzung der Archivoltenfiguren dar.

Der Christus der Mariengruppe (Vitry I, 86) setzt Archivoltenkönige wie Vitry I, 74; I, 75 l. fort; dasselbe Königsatelier ist wesentlich an dem Archivoltenschmuck der Westrose beteiligt (Vitry I, 92. 93. 95), daneben auch die Archivoltenwerkstatt vom nördlichen Westportal (Vitry I, 95 l.).

5. Immer freier und großzügiger wird dieser Stil in der Pilgergruppe der oberen Westfassade (Vitry I, 89; I, 97; I, 99. 98 r.) (vgl. auch Vitry I, 98 l.; Vitry I, 100 r.).

6. Verwandt sind die schon erwähnten spätesten Tabernakelfiguren des Langhauses, z. B. Vitry II, 68 l., Textfig. 41 und besonders II, 65 l.

7. Die Skulpturen der inneren Westfassade (Vitry II, 101 ff.): Die stilistisch älteren schließen an die Archivoltenfiguren und Strebepfeilerreliefs des Westportals an und sind verwandt mit den der Kreuzauffindung beigefügten Engeln (vgl. bes. Vitry II, 102 und die motivisch verwandte Begleiterin der hl. Helena auf Vitry I, 81). —

Das Strebepfeilerrelief (Vitry I, 81), von dem sog. Engel- und Schergenmeister der Archivolten, läßt den Anschluß gewinnen zu den Figuren in den Nischen des innern Westportals: Abendmahl (vgl. Vitry II, 102 r. Rüstung mit I, 81 Mitte; I, 81 o. r. etwa mit der Johannespredigt II, 103 Mitte; Helena I, 81 l. u. mit Johannes d. T. und Herodes vom innern Westportal II, 104).

8. Die Figuren der Königsgalerie der Westfassade sind die spätesten und durch Verwitterung und grobe Ergänzungen am meisten beschädigten Skulpturen von Reims. Sie führen schon in das 14. Jahrhundert hinüber.