



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier

Bunjes, Hermann

Düsseldorf, 1938

Einleitung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-67934](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-67934)

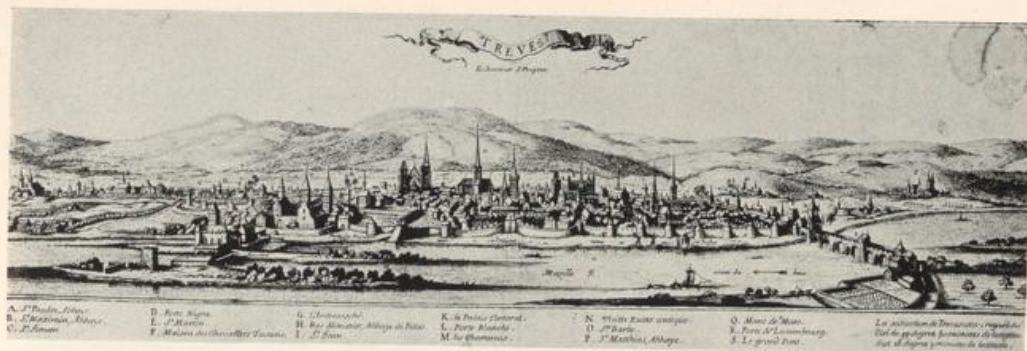


Abb. 2. Trier. Ansicht von Westen. Nach einem französischen Stich.

EINLEITUNG.

Aus einer Treverersiedlung am Übergang alter Handels- und Heerstraßen über die Mosel hatte sich in den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung unter römischer Herrschaft Trier zur Hauptstadt der Belgica prima entwickelt. Als wichtigste Präfektur der Provinz Gallien ist sie zeitweilig seit dem 3. Jh. Sitz einer kaiserlichen Residenz. Ihre geographisch begünstigte Lage und die Kulturtradition machen die Stadt und die umgebenden Landschaften nach der Ablösung der Römerherrschaft durch die Franken um die Mitte des 5. Jh. alsbald wieder zu einem politischen Kristallisationszentrum. Im J. 475 erscheint Trier bereits als Residenz des fränkischen Gaukönigs Arbogast. Mit dem Niedergang der Römerherrschaft beginnt auch der machtpolitische Aufstieg der Kirche.

Schon seit dem 4. Jh. ist Trier Sitz eines Bischofs und Hauptstadt einer Kirchenprovinz. Der kurz nach 800 erneuerte Metropolitanverband macht Trier zum Sitz des Erzbischofs für die oberlothringische Kirchenprovinz, die mit ihren drei bis in die Neuzeit deutschen Sprengeln Metz, Toul und Verdun weit in das französische Sprachgebiet hineingreift.

Die kirchenpolitische Bedeutung macht Trier bis in das 18. Jh. auch zu einem kulturellen Mittelpunkt für die Landschaften an der oberen Maas und Mosel. Den „trierischen Kunstraum“, der in seiner weitesten Ausdehnung in der kirchlichen Einteilung dem alten Erzbistum Trier unter Abzug des „unteren Erzstiftes“ am Rhein und an der Untermosel, in der politischen dem Herzogtum Oberlothringen und in der erdkundlichen der Kernlandschaft Lothringens entspricht, verdeutlichen die beigegebenen Karten (Abb. 9, 13). Die geographischen Verhältnisse erklären die mannigfaltigen kulturellen Zusammenhänge und Wechselbeziehungen dieses Gebietes. Bei der offenen Grenzlage — nach Westen durch Saar-, Mosel- und Sauerland, nach Osten zum Rhein über die Moselstraße und Wittlicher Senke — verdienen bei einer Darstellung der kunstgeschichtlichen Entwicklung in Trier und im Trierer Raum zwei Probleme besondere Beachtung: das Verhältnis zu den benachbarten französischen Grenzlandschaften und die Stellung des Mosellandes zu den deutschen Kulturzentren am Nieder-, Mittel- und Oberrhein: Auf dem Moselwege dringen in Zeiten höchster geistiger und kultureller Blüte von Westen her aus Burgund, Champagne und Isle-de-France die Einflüsse Frankreichs vor und treffen im „trierischen Raum“ auf eine bodenständige, in ihren Wurzeln zu allen Zeiten unbestritten deutsche Kultur. Nicht selten prallen sie hier zusammen mit den von Osten hereindringenden innerdeutschen Einflüssen, vom Rhein, von Süd- und Ostdeutschland.



Abb. 3. Noahsarkophag im Rhein. Landesmuseum zu Trier.

Einflüsse vom Oberrhein sind, hauptsächlich durch die Ungunst der Verkehrsverhältnisse bedingt, kaum festzustellen. Eine Trennung zwischen trierischem Unterstift und Oberstift erweist sich für die Darstellung der frühen mittelalterlichen Kunst als notwendig, weil, durch den Verkehrsweg des Rheines bedingt, dort bei starken kölnischen und mittelrheinischen Einflüssen ganz andere und weniger klare Verhältnisse als im unmittelbaren Bereich der Metropole Trier herrschen. Erst seit dem 14. Jh., als die territoriale Macht einen nachhaltigeren Einfluß auf die kulturelle Entwicklung gewinnt, entsteht eine enge Verbindung zwischen Trier und Koblenz. Früher luxemburgische Gebietsteile in der Nähe Triers stehen auch in der Neuzeit noch unter seinem kulturellen Einfluß. Ja, für das Mittelalter ist der weitaus größte Teil des jetzigen Großherzogtums Luxemburg dem engeren „trierischen Kulturraum“ zuzurechnen.

Die Entscheidung bei der Auseinandersetzung zwischen örtlichen Gegebenheiten, von Osten kommenden, mehr stetigen deutschen und von Westen kommenden, mehr stoßweisen französischen Einflüssen hing jahrhundertlang von der Einstellung der trierischen Erzbischöfe ab, die sich in ihren Maßnahmen und ihrer geistigen Einstellung mit wenigen Ausnahmen stets zum Deutschen Reiche bekannten.

Neben dem Erzbischof waren die Stifte und Klöster, die bis zur Säkularisation ein fast verschwenderisches Mäzenatentum ausübten, bedeutende und einflußreiche Träger der Kunst in Trier. Vom 13. Jh. ab entfaltete auch das Bürgertum in steigendem Maße eine Kunstübung, die ihren ersten Höhepunkt im 15. und 16. Jh. und eine zweite Blüte im 18. Jh. erlebt. Dazu kommt seit der spätgotischen Zeit ein reges Kunstschaffen der kleineren Landesherren.

Die Bevölkerung des „Trierer Raumes“, Nachkommen der Treverer, die im Laufe der Jahrhunderte immer stärker durchsetzt wurden mit innerdeutschem Stammesgut, bringt in ihren besten Kräften an erbbundenen Eigenschaften, die oft weitgehend den Charakter der Kunst zu bestimmen vermögen, eine tiefe, fast mystische Religiosität, nüchternen Tatsachensinn, ausgeprägtes, stolzes Nationalbewußtsein, heitere Gemütstiefe und Besinnlichkeit und eine auffallende, an der Überlieferung haftende Schwere mit, die sich Neuem zwar nicht verschließt, Altes aber mit unerschütterlicher Zähigkeit verteidigt.

Diese Beharrlichkeit erklärt es, daß auf künstlerischem Gebiet besonders häufig Mischformen auftreten zwischen früheren Kunstformen und Zeitkunst und eine Mischung hervorbringen, die sich oft zu einer trierischen Sonderart entwickelt.

Trier war im Mittelalter noch mehr als heute reich an musterbietenden Kunstwerken der Antike. Reste der großen römischen Staatsbauten dienten späteren Ge-



Abb. 4. Grabschrift des Subdiakons Ursinianus aus St. Paulin, Trier, Rhein. Landesmuseum.

schlechtern vielfach als Wohn- und Kultstätten. Es hielt sich eine gewisse handwerkliche und technische Überlieferung; antike Kunstwerke, in Wiederverwendung oft mit anderer Bestimmung, finden sich häufig und zeugen für die lebhaft Auseinandersetzung namentlich der fränkischen, karolingischen und ottonischen Künstler mit der Antike. So kommt es, daß in Trier wie kaum an einer anderen Stelle Deutschlands der Werdegang der deutschen Kunst des frühen Mittelalters an zahlreichen Denkmälern zu verfolgen ist.

Frühchristliches.

Die christliche Religion, anscheinend im 2. Jh. insbesondere von syrischen Handelsleuten nach Trier gebracht, gewann erst im 4. Jh. erhöhte Bedeutung vor den anderen Kulturen der römischen Kaiserstadt. So erklärt es sich, daß vor dem 3. Jh. mit Sicherheit bisher keinerlei christliche Kunstbetätigung in Trier nachzuweisen ist. Die ältesten Kirchen Triers, mit den Namen der hhl. Bischöfe Eucharius, Maximinus (336—46) und Paulinus (346—58) verknüpft, wurden als Bethäuser auf den im Anschluß an die römischen Gräberfelder im Nordosten, Süden und Westen vor den Toren der Stadt angelegten christlichen Friedhöfen errichtet. Während von diesen ältesten christlichen Gotteshäusern zumeist nur Grundmauern und Krypten die vielfachen Zerstörungen überdauert haben, sind die Zeugnisse frühchristlicher Kunstbetätigung, die sich in Sarkophagen und Kleinfunden zumal auf den Friedhöfen von St. Maximin, St. Matthias und St. Paulin erhalten haben, auffallend zahlreich.

Unter der großen Zahl der meist schmucklosen frühchristlichen Sarkophage gehört der um 1780 am Berghang hinter der Abtei St. Matthias ausgegrabene Noahsarkophag (Landesmuseum Trier) dem späten 4. Jh. an (Abb. 3). Ein anderer Sarkophag mit den Darstellungen eines Ehepaares im Mittelbild, mit Erosen, die eine leere Inschriftplatte flankieren, und Darstellungen des Abendmahles und der Paulusszene ist noch ungehoben.

Zu den bedeutendsten Denkmälern des frühen Christentums in Trier zählt der Paulinusschrein (Abb. 264). Er enthielt Reste von Seidenstoffen mit Kreuzmustern römischen Ursprungs.

Außerordentlich zahlreich sind die im Gelände der ehemaligen christlichen Gräberfelder gefundenen, marmornen Grabtafeln, vielfach antikes Altmaterial in Wiederverwendung. Sie gehören, ebenso wie die häufig gefundenen Gebrauchsgegenstände,



Abb. 5. Glasschale mit Isaaks Opferung. Trier, Rhein, Landesmuseum.

mit wenigen Ausnahmen dem 4. und 5. Jh. an (Abb. 4). Eine in einem christlichen Grab auf dem westlichen Moselufer gefundene Glasschale (Abb. 5) mit der Darstellung der Opferung Isaaks und der Inschrift: *VIVAS IN DEO Z*, ist nahe verwandt der Darstellung einer in Boulogne-sur-Mer gefundenen Glasschale und damit wohl ein Zeugnis weitreichender Handelsverbindungen. Wegen ihrer Seltenheit verdienen Erwähnung zwei Bildnuppen christlicher Goldgläser aus der Umgebung von St. Maximin und St. Matthias.

Eine im Gelände des Amphitheaters gefundene Elfenbeinpyxis, sowie das Stück eines Elfenbeinschnitzwerkes im Landesmuseum Trier, das aus der Abtei St. Maximin stammen soll und von GRAEVEN als Teil einer Kathedra angesehen wurde, sind wohl als östlicher Import anzusprechen.

Obwohl die Funde noch zu lückenhaft sind, um ein geschlossenes Bild einer Entwicklung zu geben, kann man doch sagen, daß sich in Trier in frühchristlicher Zeit keltisches, germanisches und römisches Kunstgut zu einer eigenen Blüte entwickeln. Als Folge weitreichender Handelsbeziehungen sind auch starke orientalisches-hellenistische Einflüsse feststellbar.

Fränkisches.

So zahlreiche Kleinfunde aus fränkischer Zeit bisher in der Umgebung Triers gemacht wurden, so wenige stammen aus dem unmittelbaren Bereich der Stadt. Die Erforschung der fränkischen Bauwerke Triers steht noch zu sehr in den Anfängen, um

schon heute gesicherte Ergebnisse zuzulassen. In unserm Zusammenhang interessieren besonders die bisher kaum beachteten Grabsteine fränkischer Zeit, die in der Nähe der ältesten Trierer Abteien St. Matthias und St. Maximin gefunden wurden (Abb. 6, 212), darunter die einzige gesicherte Grabinschrift des Franken Hodericus, wohl des 6. Jh. Im Diözesanmuseum, im Landesmuseum und im Museum in der Abtei St. Matthias werden zahlreiche Architekturteile, Bruchstücke von Schrankenplatten und Keramik aus fränkischer Zeit aufbewahrt. F. STEINBACH und J. STEINHAUSEN haben in jüngster Zeit darauf hingewiesen, wie eng im Moselraum die Anpassung der Franken in verwaltungsmäßiger Hinsicht an die bestehenden römischen Verhältnisse war; dasselbe läßt sich auch für die Kunstgeschichte nachweisen. Das bedeutendste Zeugnis dafür ist der von Bischof Niketius (525—66) erneuerte Trierer Dom. Bischof Niketius stellte mit Hilfe italienischer Arbeiter eine im 4. Jh. errichtete römische Prachthalle mit quadratischem Grundriß, die als christliche Bischofskirche gedient hatte, nach den Zerstörungen im 5. Jh. wieder her. In den zu einem

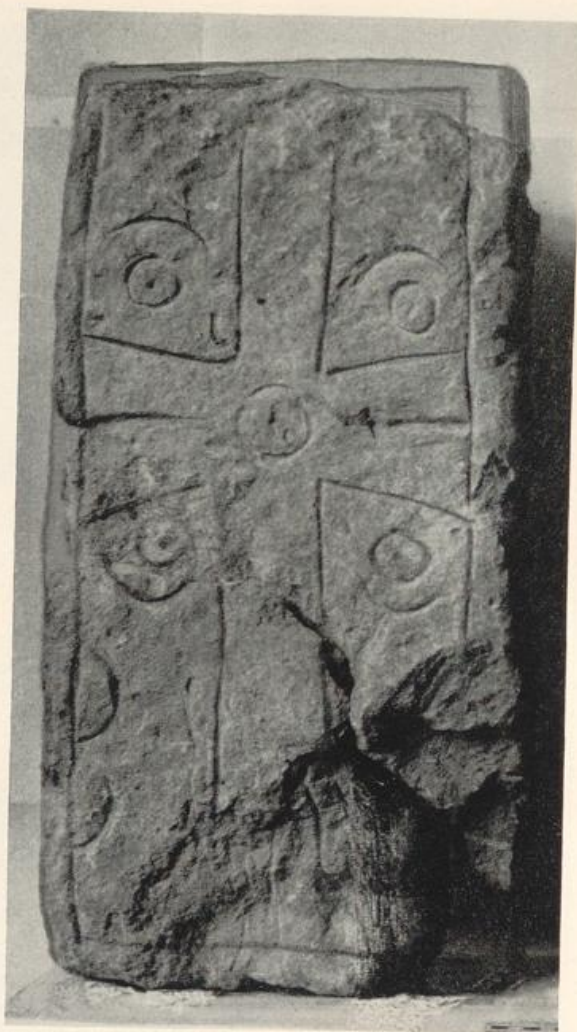


Abb. 6. Fränkischer Grabstein aus St. Maximin. Trier, Rhein. Landesmuseum.

Teil im Diözesanmuseum aufbewahrten ältesten Einrichtungsgegenständen mischt sich unmittelbar naturferner, germanischer Formwille mit spätantiker, naturhafter Darstellungsweise. Wahrscheinlich erneuerte Niketius auch die über dem Grabe des hl. Maximinus bestehende Basilika, sowie die Kapelle bei St. Eucharius-Matthias, die sein Zeitgenosse und Biograph Gregor von Tours ausdrücklich erwähnt.

Seit dem 7. Jh. gewannen die auf den alten Zömeterien bei St. Maximin im Norden und St. Eucharius-Matthias im Süden der Stadt begründeten Benediktinerklöster als religiöse, wirtschaftliche und politische Zentren auch in künstlerischer Hinsicht weit über Trier hinaus ständig zunehmende Bedeutung. Künstlerische Zeugnisse dieser Zeit sind jedoch bis auf wenige Reste verlorengegangen und ihr Vorhandensein durchweg nur noch aus literarischen Quellen zu schließen.

Ein Reliquienkästchen mit eingeschnitztem Bandschmuck und verschlungenen Tieren im Kirchenschatz von St. Paulin gehört zu den seltenen erhaltenen germanischen Holzarbeiten und dürfte wegen stilistischer Beziehungen zu Miniaturen des 8. Jh. dem 7./8. Jh. zuzuschreiben sein (Abb. 8).

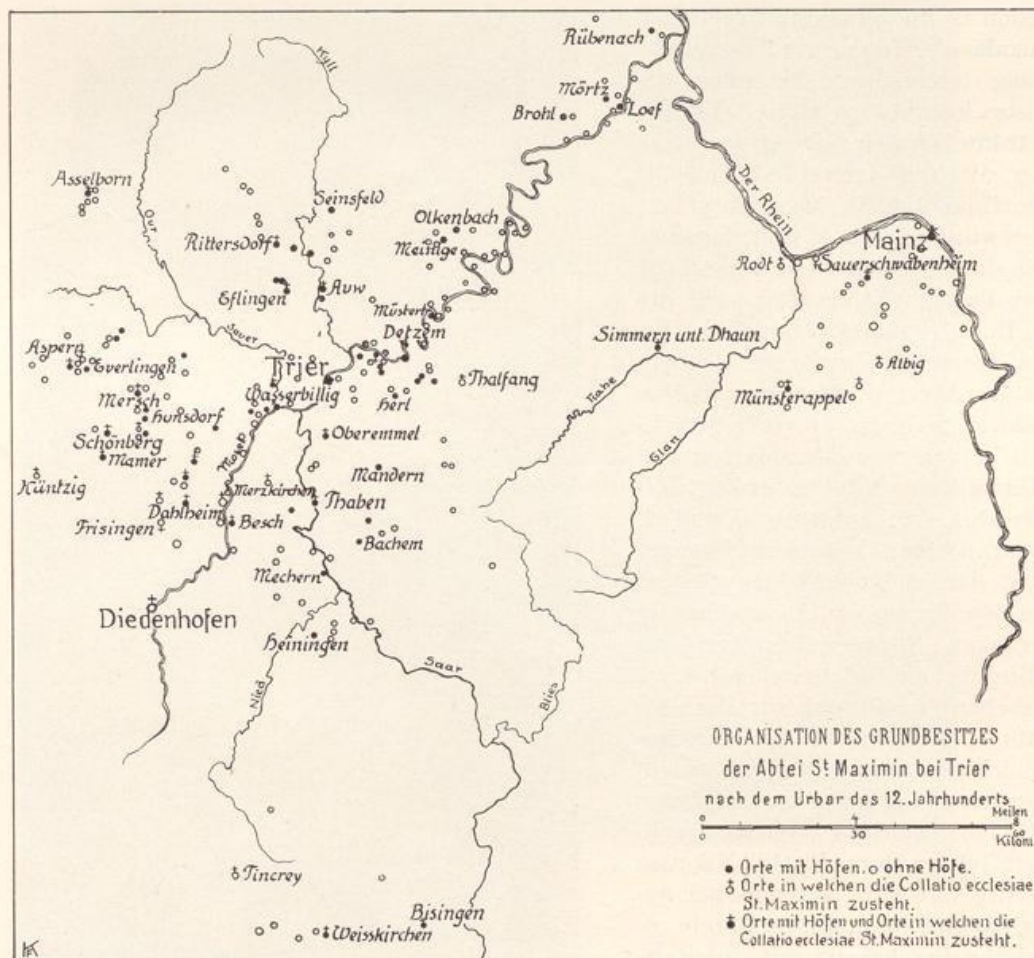


Abb. 7. Organisation des Grundbesitzes der Abtei St. Maximin im 12. Jh. (Nach Lamprecht.)

Eine Reliquientafel mit der Darstellung einer Prozession im Trierer Domschatz, jetzt dem 7. Jh. zugewiesen, ein Elfenbeindiptychon im Louvre in Paris, Konstantin den Großen darstellend, mit den Namen einer Reihe fränkischer Könige und Trierer Bischöfe des 6./7. Jh., eine Elfenbeinpyxis im Museum zu Wiesbaden, ein elfenbeiner Konsekrationskamm mit eingravierten Figuren im Trierer Domschatz und vielleicht auch der sog. „Kamm der Mutter Gottes“ aus dem Schatz von St. Maximin, heute im Schwesternhause zu Piesport (Abb. 239), sind weitere wesentliche Denkmäler dieses Zeitraumes.

Karolingisches.

Die politische Macht und die religiöse und wirtschaftliche Bedeutung seiner Klöster macht Trier auch in karolingischer Zeit zu einem bedeutenden kulturellen Mittelpunkt. Karolingische Bauten sind nur in wenigen Resten erhalten oder mit Sicherheit als solche bisher noch nicht bestimmt.

Durch irische Missionare bedingt, sind in den kunstgewerblichen Arbeiten nachhaltige insulare Einflüsse festzustellen (die irische und angelsächsische Kunstübung pflegte im Gegensatz zu der vornehmlich an der Antike geschulten karolingischen



Abb. 8. St. Paulin, Kirchenschatz. Fränkisches Reliquienkästchen, a) Deckel, b) Seitenansicht.

Reichskunst die germanische Volkskunst weiter). In einem aus dem Kloster St. Maria ad martyres stammenden Evangeliar, heute in der Stadtbibliothek Trier, kreuzen sich diese Einflüsse mit byzantinischen Stilelementen. Die Bibliotheksheimat eines angelsächsisch-fränkischen Evangeliars des späten 8. Jh. aus der sog. „Echter-nacher Gruppe“ im Trierer Domschatz ist ebenfalls in Trier zu suchen. Dagegen macht es neuere Forschung wahrscheinlich, daß das große Prachtbuch der Äbtissin Ada, heute in der Stadtbibliothek Trier, in der Erzdiözese Mainz, und zwar in Lorsch, entstanden ist, wohin auch das Godescalc-Evangelistar durch sein Kalendarium weist.

Ottonisches.

Trier hat an dem Aufstieg der deutschen Kunst, der in der 2. H. des 10. Jh. nach den Zerstörungen der Normannenzeit und der allgemeinen Verwirrung der politischen Verhältnisse im Maas-Mosel-Raum im 9. Jh. mit der zunehmenden Festigung des Reiches machtvoll einsetzt, bedeutenden Anteil. Die durch die starke Reichspolitik des ottonischen Kaiserhauses begünstigte, wachsende politische und wirtschaftliche Macht der Erzbischöfe, besonders seit der 2. H. des 10. Jh., ermöglichte ihnen eine umfangreiche künstlerische Tätigkeit. Entsprechend ihrer politischen Stellung, die sie zu wichtigen Vorkämpfern der Macht des Königshauses gegenüber den regionalen Bestrebungen der Territorialgewalt machte, entsprechend auch ihrer Herkunft aus innerdeutschen Geschlechtern, ist gerade ihre Kunstübung von allgemeinen deutschen Stilströmungen durchtränkt, wenn auch die starke Eigenart des trierischen Gebietes stets sich geltend macht.

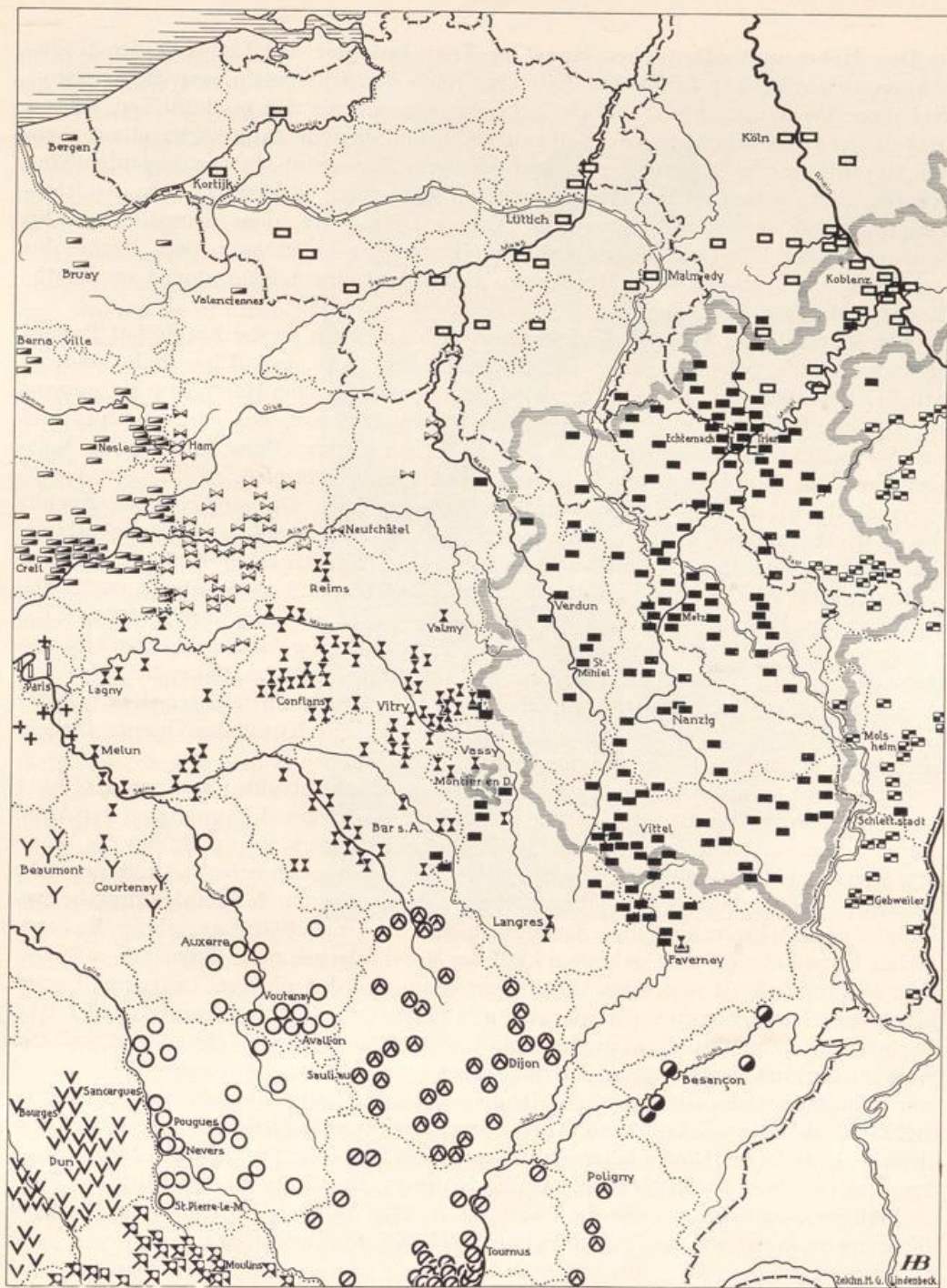
Besonders die Erzbischöfe Egbert (977—993) und Poppo (1016—1047) treten nicht nur kirchenpolitisch als überragende Führerpersönlichkeiten hervor, sondern haben auch befruchtend und anregend auf allen künstlerischen Gebieten gewirkt.

Von 935—49 (bzw. 952) entstand unter den Äbten Hugo und Willer die große, 1525 zerstörte Abteikirche St. Maximin, eine Säulenbasilika mit dreiapsidialem Chorschluß, einem mächtigen Westhaus und einer zweigeschossigen, fünfschiffigen Außenkrypta im Osten. Sie gab in den folgenden Jahrzehnten für eine ganze Reihe größerer Kirchenbauten das Vorbild ab, u. a. Mettlach, Echternach und St. Eucharius-Matthias. Nur geringe Reste sind von der unter Erzbischof Egbert (977—93) begonnenen Kirche von St. Eucharius-Matthias erhalten; ebenfalls mit einem Westhaus und drei an das östliche Querhaus anschließenden Apsiden.

Erzbischof Poppo (1016—47) führte die schon unter Egbert begonnene Euchariuskirche fort, förderte den Umbau von St. Paulin, richtete die Porta Nigra zur Doppelkirche ein, begann gegen 1042 mit dem Ausbau des Simeonsstiftes und gegen 1030 mit dem Um- und Erweiterungsbau des Doms. Die durch den antiken Bau bestimmte, kunstgeschichtliche Sonderstellung dieses Erweiterungsbaus wurde wiederholt schon betont; wie bei aller Ähnlichkeit im einzelnen doch ein großer Gegensatz besteht etwa zwischen Trier und den gleichzeitigen Domen zu Limburg a. d. H. und Speyer mit ihren hingleitenden Pfeilerfluchten und der Raumrhythmisierung durch basilikale Erhöhung des Mittelschiffes. Aus dem gleichen, der Antike verpflichteten Geiste heraus entstand die Kapelle von Heiligkreuz; wie Effmann nachwies, eine Nachahmung der Grabkapelle der Galla Placidia.

Auch die ottonische Buchmalerei Triers bewahrt anscheinend mehr und länger als manche andere Schulen den Zusammenhang mit der Antike, wie das Evangelienbuch Ottos II. (heute in Paris) und vielleicht die beiden Blätter eines Registrum Gregorii in der Trierer Stadtbibliothek bezeugen. Starke Befruchtung erhielt die Trierer Schule, die wahrscheinlich in der Abtei St. Maximin ihren Sitz hatte, durch den von den Schreibern K e r a l d und H e r i b e r t gefertigten Codex Egberti, den Bischof Egbert um das Jahr 994 von der Reichenau nach Trier brachte (Trier, Stadtbibliothek). Eine ähnliche Entwicklung läßt sich in der mit Trier eng verwandten Schreibschule des Klosters Echternach verfolgen.

Im J. 1936/37 gelang es, eine der kostbarsten Wandmalereien (Fresko und Tünche) dieser Zeit mit den ikonographisch wichtigen Darstellungen der Kreuzigung, palmentragenden männlichen und weiblichen Heiligengestalten, Propheten und Erzengeln in einer vermauerten Krypta unter den Fundamenten des Chors von St. Maximin zu bergen (Abb. 221).



- | | |
|--|--|
| ■ = Bauten des Trierer Kreises. | ○ = Bauten des Burgundischen Kreises. |
| □ = Bauten des Niederrheinisch-maasländischen Kreises (im Anschluß an Kubach-Verbeek). | ⊙ = Bauten des Burgundischen Kreises mit Einflüssen aus dem Trierischen und Oberrheinischen Kreis. |
| ⊠ = Bauten des Oberrheinischen Kreises. | ⊗ = Dass. mit südlichen (lombardisch.) Einflüssen. |
| ⊞ = Bauten des Champagne-Kreises. | ⊕ = Bauten des Burgundischen Kreises mit vorwiegenden Einflüssen aus dem Languedoc. |
| ⊟ = Bauten des Pikardischen Kreises. | ⊘ = Bauten des Auvergnatischen Kreises mit burgundischen Einflüssen. |
| ⊡ = Bauten des Kreises Pikardie-Champagne. | ∨ = Bauten des Languedoc-Kreises. |
| ⊢ = Bauten des Seine-Kreises. | ∩ = Bauten des Languedoc-Kreises mit Einflüssen aus der Normandie. |
| + = Bauten des Normandie-Kreises mit Einfl. des Languedoc. | |

(Näheres zu dieser Karte: Rhein, Vierteljahrsblätter VIII, 1938.)

Abb. 9. Verbreitungskarte romanischer Bauten im Trierer Raum und den angrenzenden Landschaften Ostfrankreichs.

Den Höhepunkt ottonischer Kunst in Trier bedeutet die Tätigkeit der Goldschmiedewerkstatt Erzbischof Egberts. Nach den Untersuchungen KENTENICHS darf diese Werkstatt in Verbindung gebracht werden mit der bischöflichen Münze. Ottonischer Geist vollzieht hier die glückliche Verbindung von antikem, karolingischem und byzantinischem Kunstgut mit germanischem Formgefühl in den bedeutendsten Werken der vielbeschäftigten, nach weithin liefernden Werkstatt, dem Andreas-Tragaltar und dem Nagelreliquiar im Trierer Domschatz, dem Servatiuskreuz in Maastricht, der Hülse des Petrusstabes im Limburger Domschatz, dem Deckel des Echternacher Evangeliars im Museum zu Gotha und einem Goldrahmen im Beuth-Schinkel-Museum zu Berlin.

Ein schmuckloser Grabkelch aus reinem Golde, der im Grabe Erzbischof Poppo gefunden wurde, wird in St. Gervasius aufbewahrt (Abb. 74). Eine Reihe anderer Stücke, besonders im Domschatz, zeugen von weitreichenden Handelsverbindungen: ein Hildesheimer Kodex, ein orientalisches Filigrankästchen, das Andreastriptychon aus der Schule des Godefroid de Claire an der unteren Maas und zwei Bischofsstäbe aus der Manufaktur von Limoges im mittleren Frankreich.

Auch die ottonische Plastik wurde in Trier gepflegt. Der elfenbeinerne Korpus des Charlottenburger Deckels stammt vermutlich von der Hand desselben Schnitzers, der auch die Kreuzigungsszene auf dem Deckel des Echternacher Kodex anfertigte. Noch sind hier alle Formen, wie die Akanthuspalmetten, und die Symbolik von Sonne und Mond zu Häupten und der Erde zu Füßen des Gekreuzigten durch antikes Erbe bestimmt, aber auf den Elfenbeinplatten mit der Darstellung der Majestas Domini und des ungläubigen Thomas, vielleicht aus St. Maximin, heute im Deutschen Museum, durchbricht ein eigenwilliger Elfenbeinschnitzer in der unmittelbaren Kraft seiner Darstellungsfähigkeit die letztlich auf die hellenistische Kunst des Orients zurückgehende und ihre Vorbilder von dort entlehrende Tradition.

Überwiegt schon trotz der durch die kirchenpolitische Struktur bedingten, offenen Grenzen nach Westen und der starken westlichen Bindungen durch die von der Abtei Gorze ausgehende oberlothringische Klosterreform während der 1. H. des 10. Jh. in ottonischer und frühromanischer Zeit im trierischen Gebiet eindeutig das innerdeutsche Element, so wird dies noch verstärkt, als nach Beschränkung der Ausdehnungsbestrebungen nach Westen hin durch Lothringen und die Grafschaft Luxemburg die territoriale Entwicklung Triers sich, dem Lauf der Mosel folgend, zum Rheine hin vollzieht. Wie bestimmend die in ottonischer Zeit am Dom und den übrigen, heute nicht mehr erhaltenen Kirchenbauten der mächtigen Abteien entwickelten Eigenarten der trierischen Diözesanarchitektur: ungewöhnlich weite Räume, herbe Schmucklosigkeit des Äußeren und massige Formung des Baukörpers, auf die Umgebung gewirkt haben, beweisen noch heute der alte Turm in St. Irminen (Abb. 88), der Ostabschluß der Stiftskirche zu Pfalz, der jetzt alleinstehende Turm einer Pfarrkirche in Filzen a. d. Mosel, der Turm der Usselskirche bei Diedenhofen und in weiterem Sinne die Türme von Edingen, Wintersdorf, St. Peter in Echternach. Am Ende des 11. Jh. ahmte die Westfront der Paulinuskirche — allerdings ohne die Westapsis — den Westbau des Domes nach. (Über die Einwirkungen auf die Profanbaukunst vgl. Kd. Profanbauten.)

Hochromanisches.

Auch die Hochromanik setzt in Trier in durchaus deutscher Richtung ein und entwickelt viele eigene und bodenständige Elemente. Das bedeutendste Denkmal ist der hochromanische Bau der 1127 begonnenen, 1148 geweihten Abteikirche St. Eucharis-Matthias. Der Ostbau war ganz nach trierischem Grundriß angelegt, rheinischen Einfluß zeigt zum erstenmal die Wölbung des Hauptschiffes. Der Bau war jedoch noch

nicht weit gediehen, als ein Umschwung eintrat. Vorbereitet wurde diese Wendung in den südwestlichen Diözesen des Metropolitanverbandes: Metz, Toul und Verdun. Zwar wurden die bis dahin geltenden Grundriß- und Raumformen nicht völlig aufgegeben, aber einige Bauten erhielten polygonale Chöre mit Strebepfeilern und eine neue, in Burgund entwickelte Ornamentik.

Ein kirchenpolitischer Umschwung begünstigte das Vordringen dieser südwestlichen Kunstformen nach Trier. Das Wormser Konkordat hatte den kaiserlichen Einfluß auf die Bischofswahl beeinträchtigt, nicht aus dem inneren Deutschland, sondern aus dem angrenzenden romanischen Sprachgebiet kamen die bedeutendsten Bischöfe des 12. Jh. (vgl. N. IRSCH, Kd. Dom, S. 55): Albero v.

Montreuil, 1131—52, von Herkunft Angehöriger des Suffraganbistums Toul (wirkte bis zu seiner Wahl als Bischof von Trier in Metz und Toul), und Hillin, 1152—1169, der im Lütticher Sprengel geboren, in Frankreich erzogen war.

Besonders die ungewöhnliche Herrscherpersönlichkeit des Erzbischofs Albero wirkte eine Zeitlang richtungbestimmend auf die Kunst der trierischen Kirchenprovinz ein. Wie die Untersuchungen von IRSCH bewiesen haben, werden zu seiner Zeit die in Südwestlothringen und Burgund entwickelten Schmuckformen auch im engeren trierischen Gebiet fast ausschließlich bevorzugt, zu einer eigenen Form gesteigert, mit rheinischen Elementen gemischt und alsbald von ihnen überwunden. Albero errichtet gegen 1145 das Ivodenkmal im Dom, im selben Jahrzehnt entsteht der polygonale, mit Strebepfeilern versehene Chor von St. Simeon an der Porta Nigra (Abb. 332). Auch die Euchariusabtei folgt mit dem Westturm ihrer um 1160 vollendeten Kirche der neuen Strömung (Abb. 10). Dagegen erweist sich wieder der Dom als konservative Macht, denn der 1160 von Erzbischof Hillin begonnene Ostchor zeigt immer noch alttrierische mit neulothringischen Elementen untermischt.

Dieses westliche Zwischenspiel war jedoch nur von kurzer Dauer. Von 1170 an wendet sich dann Trier mit aller Entschiedenheit dem rheinischen Kulturkreis zu. Die



Abb. 10. Abteikirche St. Matthias, Westfassade.



Abb. 11. St. Matthias, Westturm. Kapitelle mit Darstellung Daniels in der Löwengrube. Auf der Deckplatte: DARIVS REX (nach Gipsabguß).

deutschen Könige haben den alten Einfluß auf die Besetzung der Bischofsstühle zurückgewonnen. Arnold (1169—83), Johann I. (1190—1212) und Graf Theoderich von Wied (1212—42) suchen keine politischen Bindungen und Gebietserweiterungen mehr nach Lothringen, sondern erstreben in der Mosellinie die stärkere Verkettung des trierischen Gebietsteiles mit dem Koblenzer und versuchen von hier aus auf der Rheinlinie nach Norden vorzudringen. Durch den Ausbau Ehrenbreitsteins, auf dessen Befestigung schon Hillin große Mittel verwendet hatte, verlagerte sich der politische Schwerpunkt des Erzstifts langsam und stetig von Trier nach Koblenz an den Rhein.

Ein zweiter Baumeister, der um 1175 am Trierer Dom tätig war, verwarf die südwestlichen Formen vollständig und verdeutschte aus eigener Künstlerkraft Bauformen und Ornamente vornehmlich Burgunds und auch schon der Isle-de-France. Seine Leistungen machen Trier im letzten Viertel des Jahrhunderts zu einer Quelle der Bauplastik in der Trierer Kirchenprovinz. Gegen 1197 geht die Vollendung des Domes durch eine dritte Kraft unter zisterziensischem Einfluß vor sich.

Die großartige Schrankenanlage im Ostchor des Domes von etwa 1210 steht ganz unter rheinischem Eindruck. Bezeichnend aber ist, daß im weiteren trierischen Gebiet die kleinen Landbauten immer noch an den lokalen Gewohnheiten festhalten, wie die Ornamentik der Kirchen von Badem, Wintersdorf, Langsur und z. T die spätgotischen Türme von Esch, Gerolstein, Steinborn, Biersdorf usw. beweisen.

Wie die Baukunst entwickelt sich auch die Plastik im 12. Jh. zunächst unabhängig vom Rhein. Das Neutorrelief (um 1140/60) im Landesmuseum Trier ist bei aller, wohl durch die Anknüpfung an spätrömische Vorbilder zu erklärenden Besonderheit burgundisch beeinflusst. Die Westchorschranken des Domes (um 117-/80) zeigen schon den beginnenden gotischen Naturalismus, aber sie haben gar keine Beziehungen zu der gleichzeitigen kölnischen Plastik.

Bedeutend war in romanischer Zeit die Metallplastik in Trier. *Gozbert* und *Absalom* in Taben an der Saar gossen den prachtvollen Folkardusbrunnen, der vor dem



Abb. 12. Abteikirche St. Matthias, Vierung und Chor.

Sommerrefektorium der Abtei St. Maximin aufgestellt war (Abb. 218). *Gozbert* heißt auch der Gießer eines schönen, vergoldeten Rauchfasses im Domschatz. *Nikolaus* und *Johannes de Bincio* aus Binche in Belgien gossen die bronzenen Löwenköpfe an den Domtüren, und *Arnold*, *Antonius* und *Rudolf* stellten gegen Ende des 12. Jh. den Taufkessel in St. Gangolf auf (Abb. 67). Die Metallplastik nähert sich nach 1200 wie die Architektur den rheinischen Formen, allerdings nicht in direkter Abhängigkeit, sondern durch den An-

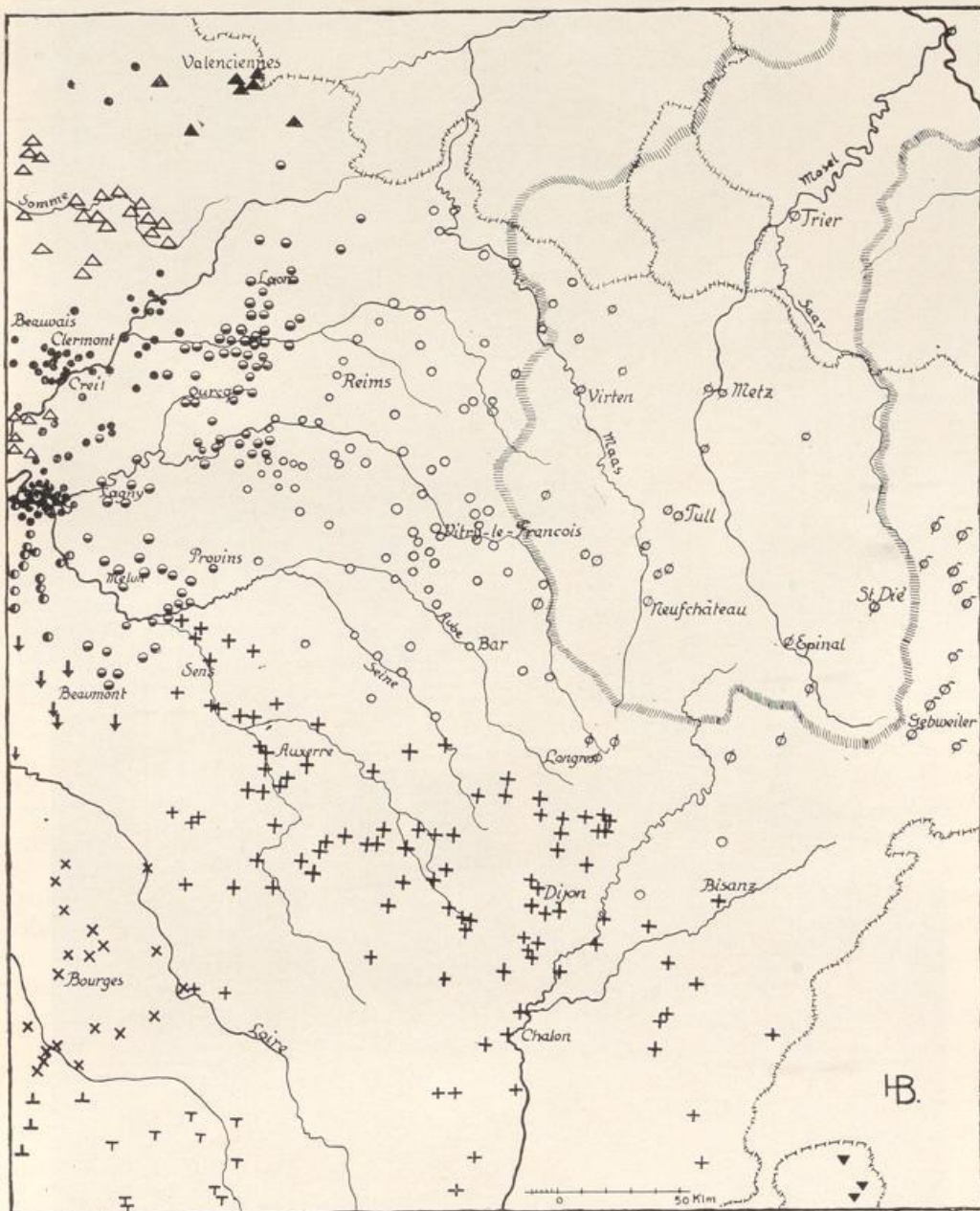
schluß an die gemeinsame Quelle, das Maastal. Die figürlichen Darstellungen erinnern an Maaskunst wie in Köln, jedoch an Reliquiaren ganz unrheinischer Gesamtform, wie die Kreuztafel in der Abtei St. Matthias (Abb. 197/98) und die aus der Abtei Mettlach beweisen.

Gotik.

Die gotische Architektur findet in Trier schon außerordentlich früh Aufnahme, eine Erscheinung, die in erster Linie darin begründet ist, daß Trier dem Herkunftsland der Gotik, Frankreich, so nahe liegt und mancherlei Beziehungen dorthin führen. Schon der zweite Baumeister am Ostchor des Domes hatte Elemente der Gotik aus Burgund und der südlichen Champagne in Trier eingeführt. Als Vermittler dieser Einflüsse sind wohl die Zisterzienser anzusehen, die schon im J. 1134 nach Trier gekommen waren. Die burgundische Gotik, die sie für ihre Klosterbauten anwandten, stand den romanischen Baugepflogenheiten des trierischen Gebietes in der Beibehaltung der Querschnittsverhältnisse und des Mauerkörpers näher als die nordfranzösische mit ihrem in verwirrender Vielfältigkeit aufgelösten Strebewerk. Dem ausgeprägten Gliederbau klassischer französischer Gotik mit seinem klug errechneten Strebssystem stand man im trierischen Gebiet stets ablehnend gegenüber. Die ältesten Teile des Kreuzgangs in St. Eucharius-Matthias, die Einwölbung des bis dahin flach gedeckten Domes (um 1220) und die der Pfalzeler Stiftskirche sind die Hauptwerke des durch die Zisterzienser begünstigten, ersten Einbruchs gotischer Formen von Westen.

Um 1235 beginnt dann der stärkere Einfluß der nordfranzösischen Gotik aus der Isle-de-France und der Champagne. An der Liebfrauenkirche (um 1235—53) sind Einzelformen und statische Konstruktion nicht ohne nordfranzösische Anregungen denkbar, aber die Raumform bildet man in selbständiger Weise zentral, wahrscheinlich in Anlehnung an die romanische Vorgängerin der jetzigen Kirche. Ähnlich mischen sich an dem um 1250 begonnenen Kreuzgang am Dom gotische Formen der Champagne (Soissons) mit einheimischem Formengut. Für das ganze 13. Jh. ist in Trier eine rege Bautätigkeit bezeugt. Neben Dom und Liebfrauen ist vor allem die Abtei St. Maximin (zw. 1220 u. 1255) als Auftraggeberin hervorzuheben, wobei die Möglichkeit besteht, daß diese Arbeiten von der Hütte von Liebfrauen ausgeführt wurden. Es häufen sich die Baunachrichten allerorts: 1232 Löwenbrücken, um 1240 Franziskaner-Minoritenkirche, um 1240 St. Matthias, 1253 Marienkapelle bei St. Matthias, 1265 St. Laurentius, 1280 Kapelle bei St. Simeon, 1284 St. Gangolf, um 1300 St. Gervasius, nach 1288 Karmeliterkirche, um 1300 Deutschordens- und Augustinerkirche (1280/85) usw. Zu den bedeutendsten Schöpfungen trierischer Gotik gehören der bisher wenig beachtete Kreuzgang und die Kapitelsbauten in St. Matthias. Daß auch im weiteren trierischen Raum bei der Aufnahme der Gotik zugleich deren regionale Umbildung und Angleichung an die alten trierischen Bauideale begann, beweisen die Benediktinerabtei Tholey und die Stiftskirchen zu St. Arnual und Kyllburg. Ausschlaggebend für die Entwicklung blieb stets das Fehlen einer großen Bauhüttentradition.

Eine bedeutungsvolle Wendung in der künstlerischen Entwicklung bringt das 14. Jh. Erzbischof Balduin (1306—56), der sich durch starke persönliche Neigung zur praktischen Kunst auszeichnete, wie seine Burgenbauten, aber auch der Bau der Kartause und die in seinem Auftrage angefertigten Miniaturen beweisen, vollzieht mit seiner politischen Abkehr vom Westen auch eine für die Kunstgeschichte folgenreiche Schwenkung. Triers Interessenkreis nähert sich unter ihm in einer, auch vom gesamt-europäischen Standpunkt aus gesehen, künstlerisch entscheidenden Stunde dem mittelhheinischen, mainzischen Kreis. Ob bei den in der Folgezeit immer zahlreicher nachweisbaren Wechselbeziehungen Trier oder Mainz der gebende Teil ist, läßt sich noch nicht sicher entscheiden. Die Verbindung der trierischen Kunst mit dem Mittelrhein wächst



- ⊙ = Bauten des Trierer Raumes und des Oberrheinischen Kreises (mit überwiegend deutschem Element).
- = Bauten des Kreises der Isle-de-France.
- ⊙ = Bauten des Kreises der Isle-de-France und der Champagne (Mischgebiet).
- = Bauten des Kreises der Champagne.
- ⊕ = Bauten des Burgundischen Kreises.
- △ = Bauten des Normannischen Kreises.
- ⊙ = Bauten der Kreise Isle-de-France und Normandie (Mischgebiet).
- △ = Bauten des Pikardischen Kreises.
- × ▼ ↓ ⊕ = unter starken südlichen Einflüssen stehende Sonderkreise.
- ↓ = Bauten des „Orléanais“.
- = Heutige politische Grenzen.
- |||| = Grenzen der Kirchenprovinz Trier.

(Näheres zu dieser Karte: Rhein, Vierteljahrsblätter VIII, 1938.)

Abb. 13. Verbreitungskarte wichtiger gotischer Bauten im Trierer Raum und den angrenzenden Landschaften Ostfrankreichs.

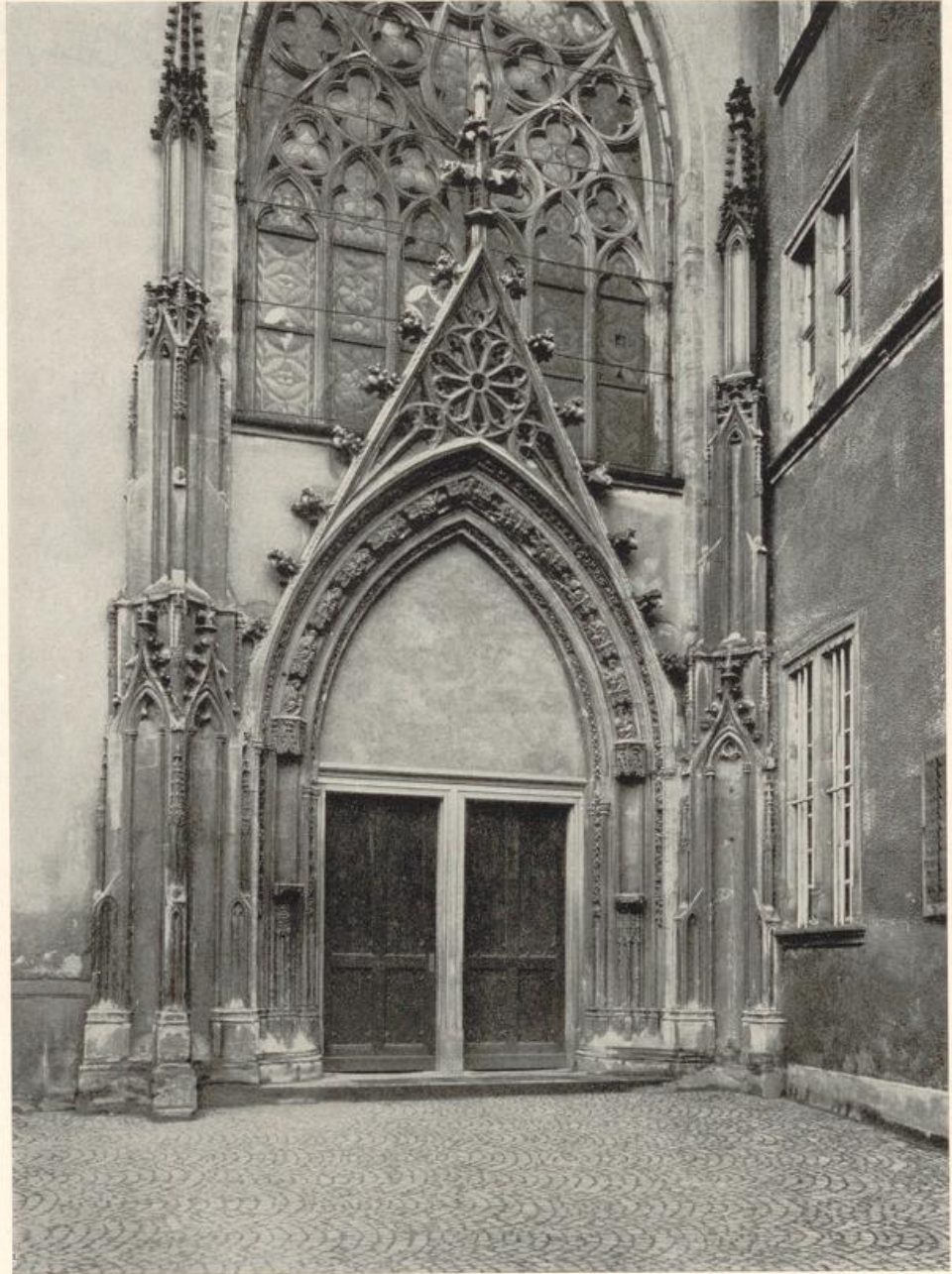


Abb. 14. Dreifaltigkeits- (Franziskaner-Minoriten-) Kirche, Westportal.

von nun ab stetig, um erst im Zeitalter der Säkularisation ihren Abschluß zu finden. Nachhaltige Beziehungen zu den anderen künstlerischen Zentren dieser Zeit am Rhein, zu Köln am Niederrhein und Straßburg am Oberrhein, lassen sich nicht nachweisen.

Die spätgotische Baukunst bietet ein völlig verändertes Bild. Waren schon im 14. Jh. nur wenige Großkirchen mehr errichtet worden, so führten im 15. Jh. auch die großen Abteien keine aufwendigen Bauten mehr auf. Eine Ausnahme macht die Abtei St. Matthias, wo unter dem Reformabt Johannes Rode (1421—39), dessen Name durch

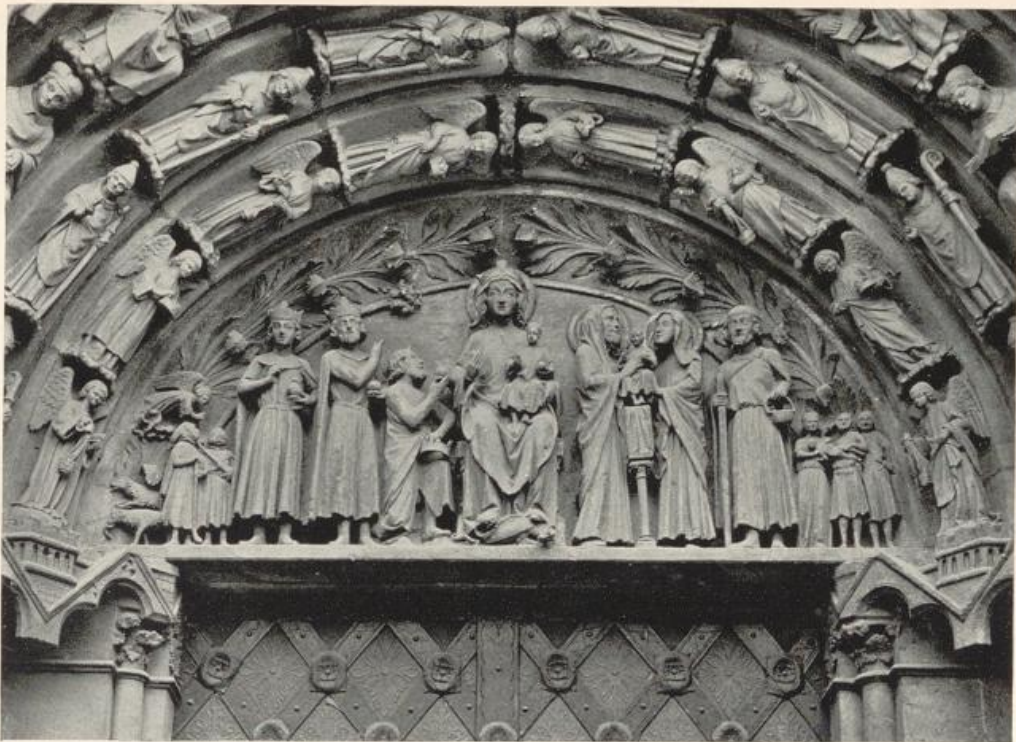


Abb. 15. Liebfrauenkirche, Westportal. Tympanon.

die Bursfelder Kongregation fast über ganz Deutschland getragen wurde, auf den geistigen Aufschwung auch der künstlerische folgte. Abt Antonius Lewen (1484—1519) und seine Nachfolger bauten die Abtei des 12. Jh. modern um.

Triers stilistische Richtung steht in den Kleinkirchen dieses Jahrhunderts im deutlichen Gegensatz zu der des westlichen Lothringen und der nahe gelegenen Teile des Metzter Bistums, wo noch unter dem Eindruck der klassischen Gotik Frankreichs Basiliken mit Kreuzgewölben und Westtürmen entstehen. Das trierische Gebiet und die anstoßenden Teile Luxemburgs bauen im Gegenteil rein deutsch.

Zweischiffige Hallenkirchen sind in Trier ein ausgeprägter Typus. Der zwei-jochige Typ einer Hallenkirche nach dem Vorbild des Hospitalbaus von Kues (1451 bis gegen 1460) kehrt an der ganzen Mosel, in der Eifel und an der unteren Saar wieder. Als Baumeister werden nur Trierer, vor allem solche von der mittleren Mosel genannt: *Bernhard* von Trier, *Jodocus* von Wittlich. (Verbreitungskarte trierischer Hallenkirchen vgl. Saaratlas, Karte 12a.)

Gotische Plastik.

Die gotische Plastik setzt in Trier mit den Statuen der Liebfrauenkirche ein (Abb. 126/35). Ikonographisch und stilistisch sind für sie vor allem die Figurenreihen an der Kathedrale von Reims von richtunggebender Bedeutung. Doch darf die Abhängigkeit von Reims nicht übermäßig betont werden, weil in der Gesamtanlage, wie auch in ikonographischen und stilistischen Einzelheiten eine weitgehende Umdeutung und Abweichung von französisch-gotischen Gepflogenheiten festzustellen ist. Der Liebfrauenwerkstatt ist außer schmückender Bildhauerarbeit in St. Matthias auch ein wundervoller Engelkopf, wahrscheinlich einer Verkündigung, aus St. Maximin, im Trierer Landesmuseum, zuzuweisen (Abb. 222).



Abb. 16. Dreifaltigkeitskirche. Konsolen an der nördlichen Westseite des Chorhauses.

Viel näher als die Trierer Liebfrauenfiguren steht den französischen Vorbildern in Reims und Amiens das stark verwitterte Figurenportal von Tholey aus der Mitte des Jahrhunderts. Zwei Tympana aus St. Maximin im Trierer Landesmuseum stehen schon am Ende der klassischen Zeit gotischer Plastik (Abb. 236/37). Drei Apostelstatuen in der Abteikirche St. Matthias vom Ende des 13. Jh. (Abb. 191) zeigen in ihrer derben und schweren Formensprache Beziehungen zu den Portalfiguren von Mont-devant-Sassey.

Eine Madonna in der Pfarrkirche zu Euren, aus dem Anfang des 14. Jh. (Abb. 279), gehört einer Gruppe von Stehmadonnen an, die anscheinend als gesuchte Ausfuhrstücke einer großen Werkstatt besonders im Gebiet der oberen Mosel verbreitet sind, aber auch im kölnischen Gebiet und in Hessen vorkommen. Bei ihr setzt schon das langsame Verklingen plastischer Körperlichkeit ein, wie es deutlicher noch die große Madonna der Pfarrkirche von Ruwer und die Sitzmadonna von Roden bei Saarlautern zeigen.

Dann beginnt auch in der trierischen Plastik die Schwingung der Körper in schlanker S-Kurve, die Schärfung der Faltenstege zu gratigen Linien, die Verhängung des Körpers durch das Gewand, ohne allerdings den im kölnischen Gebiet und am Mittelrhein erlangten Grad zu erreichen. Zwei vielleicht aus der Trierer Karmeliterkirche stammende, aus Saarburg in das Landesmuseum nach Trier gelangte Apostel (Abb. 300) und die sog. Madonna Kesselstatt sind die schönsten Beispiele dieser Richtung.

Die gegen 1350 entstandenen Chorstuhlwanen mit den Bildnissen Erzbischof Balduins und seines kaiserlichen Bruders Heinrich VII. aus der ehem. Kartause, jetzt in der Pfarrkirche St. Gangolf (Abb. 64/65), nähern sich in Komposition und Faltensprache den mainzischen Grabmälern des 14. Jh. (Eppstein), wenn man sie auch nicht gerade als mittelrheinische Arbeiten ansprechen kann. Neben diesem „linearen Stil“ geht, offenbar auf dem Moselwege von Westen (Burgund und vielleicht auch Champagne) her beeinflusst, ein völlig anderer Stil, nicht durch die Linie, sondern durch die massige Form wirkend, nicht straff und hart, sondern weich und schwellend in den Körperformen, besinnlich fromm in den Zügen. Das Hauptwerk dieser Richtung, die Macher Madonna des Landesmuseums Trier, hat seine nächsten Verwandten an Konsolfiguren in der Dreifaltigkeitskirche (Abb. 16) und am Reliquiar in Marsal.

Gegen Ende des 14. Jh. hat die Trierer Plastik, offenbar unter mittelrheinischem Einfluß, einen ziemlich einheitlichen Charakter gewonnen. Die Körper sind standfest und breit, ohne größeren Schwung, von röhrenförmigen Faltengehängen an den Seiten gerahmt, von unmittelbarem seelischem Ausdruck. Von den gleichzeitigen mittelrheinischen Plastiken unterscheiden sie sich durch kräftigere Plastizität der Falten



Abb. 17. Trier, Diözesanmuseum. Grabmal des Erzbischofs v. Sierck. Kopf (aus der Liebfrauenkirche).

und größere Ausgewogenheit in der Gesamthaltung, wie das schönste Beispiel dieser Entwicklungsreihe, die Madonna am Trierer Regierungsgebäude, zeigt.

Im 15. Jh. zeigen die Kreuzigungs- und Grablegungsgruppe von St. Gangolf, die Kreuzigungsgruppen am Bäckerhaus auf dem Breitenstein und im Diözesanmuseum

bei starken Nachklängen hochgotischer Formensprache — soweit alt — ein fernes Echo von Claus Slüters Plastik in Dijon; in der gefühlsbetonten, breiten Formgebung aber spiegeln sie moselländische, lokaltrierische Eigenart wider.

Die trierische Plastik der 1. H. des 15. Jh., die sich deutlich von der kölnischen und einigermaßen auch von der mainzischen dieser Zeit scheidet, brachte große Leistungen nicht hervor.

Erst mit dem Auftreten des Nicolas Gerhaert von Leyden in Trier im J. 1462 beginnt ein neuer Aufstieg. Wie Vorläufer der Werke des großen Bildhauers erscheinen die Hl. Drei Könige in St. Matthias (Abb. 193), stilistisch in der derben Naturalistik der Jahrhundertmitte, obwohl man nach Material (Ton) und Tracht versucht wäre, sie früher zu datieren und zu mittelrheinischen Tonplastiken in Beziehung zu setzen. Geschichtliche Umstände machen es wahrscheinlich, daß nachhaltige niederländische Einflüsse vorliegen.

Im J. 1462 entsteht das erste urkundlich beglaubigte Werk Gerhaerts, das Grabmal des Erzbischofs Jakob von Sierck (Abb. 17, 146, jetzt im Diözesanmuseum). Ein Jahr später schon wandert er nach Straßburg weiter. Gerhaert bringt vorwiegend mittelrheinische Einflüsse herüber. Unter dem Eindruck Gerhaertscher Form stehen die Leuchtermadonna („Madonna Malberg“) des Domkreuzganges und eine Holzmadonna des Diözesanmuseums. Gegen 1460 entsteht, Gerhaerts Werk innerlich nahestehend, das Epitaph der 1451 verstorbenen Elisabeth von Görlitz in der Dreifaltigkeitskirche (Abb. 40). Auch *Peter v. Wederath*, wohl aus Wederath im Hunsrück, der in den 1470er Jahren den prachtvollen Sebastiansaltar in St. Gangolf schuf (Abb. 62), lebt unter dem Eindruck Gerhaerts. Zugleich bahnt sich bei ihm schon die Vorliebe zur am Kleinen haftenden Zierlichkeit an.

Sonst brachte die reiche Tätigkeit der trierischen Bildhauer vor und nach 1500 nur Durchschnittsleistungen hervor. Das prächtigste und umfangreichste Werk aus spätgotischer Zeit im Trierischen, der Clausener Hochaltar, ist aus einer der Antwerpener Werkstätten eingeführt.

Gotische Malerei.

Von den Denkmälern hochgotischer Malerei in Trier bildet das um 1320 wohl auf Erzbischof Balduins Geheiß entstandene Balduineum im Staatsarchiv Koblenz, mit Bildern von der Romfahrt Heinrichs VII., eine kulturgeschichtlich besonders wertvolle Quelle. Neuerdings hat ALFRED STANGE diesem Balduineum eine Heilsspiegelhandschrift der Karlsruher Landesbibliothek zugeordnet. Der Zeichenstil dieser Werke steht Arbeiten der kölnischen Schule am nächsten, wenngleich er dieser gegenüber dennoch eine eigene Haltung bewahrt. Das um 1380 entstandene Evangeliar des Kuno v. Falkenstein im Trierer Domschatz zeigt im Kompositorischen Anlehnung an die Miniaturen des Egbert-Kodex und vereint stilistische Einflüsse aus Böhmen und den Niederlanden. In dem lebensvollen Bildnis des Kurfürsten zeigt sich eine bemerkenswert naturalistische Note. Diese Handschrift stammt nicht aus einer trierischen Werkstatt, sondern weist eher auf den Mittelrhein hin. Eine ganze Anzahl anderer handgemalter Bücher im Domschatz und aus den aufgelösten Trierer Klöstern in der Stadtbibliothek stammt aus Süddeutschland, Burgund und Flandern.

Von einer fruchtbaren und tüchtigen trierischen Malerei um 1500 zeugen nur noch wenige Reste. Tafelgemälde sind so gut wie gar nicht erhalten. Von den umfangreichen spätgotischen Glasmalereien in der Abteikirche St. Matthias bietet das Mittelfenster der Apsis von der Hand eines *Wilhelm de Eiflia* noch eine gute Probe (Abb. 195).

Im J. 1481 entstanden die Wandmalereien der Savignykapelle im Dom. Ein wenig später entstandenes Weltgericht ebendort steht dem kölnischen Kreise (etwa dem Severinsmeister) näher als dem Mittelrhein. Derselben Stilrichtung gehört ein prächtiges Graduale aus dem 1. Jahrzehnt des 16. Jh. für den Dom an. Seine zahlreichen Miniaturen eröffnen vielleicht den Weg, für St. Matthias oder St. Maximin, für das ein Meister *Peter* Initialmalereien ausführte, eine Malerschule festzustellen.

Kunsth Handwerk.

Ein Erzeugnis der an der Jahrhundertwende blühenden Trierer Glockengießerkunst ist ein bronzenes Weihwassergefäß in St. Gangolf (Abb. 68). Auch die Goldschmiedekunst blühte trotz des wirtschaftlichen Niedergangs noch, wie das Armreliquiar der hl. Anna im Domschatz beweist, 1531 im Auftrag des Domdechanten Christoph v. Rieneck neu hergestellt. Das bedeutendste, noch erhaltene Werk gotischer Zeit aber ist der Deckel des Codex aureus, den der Maximiner Abt Otto von Elten wahrscheinlich im J. 1499 bei einem Mitglied der Trierer Goldschmiedefamilie *Wolff* herstellen ließ (Abb. 18). Seine ganz ungotische Flächenaufteilung in große Rechtecke geht in der Anordnung wahrscheinlich auf einen romanischen Buchdeckel zurück, von dem auch die prachtvolle Kamee mit der Darstellung einer römischen Kaiserfamilie stammt. Der gleichen Zeit sind die schlechtere Neufassung eines Kodex in der Dombibliothek und eine Monstranz in Bitburg zuzuschreiben.

Interessant ist die Feststellung, daß der Trierer *Anton Wolff* im J. 1518 seine Lehrzeit in Nürnberg beendete. In dem 1604 aufgestellten Schatzverzeichnis von St. Maximin werden als trierische Goldschmiede namentlich aufgeführt: Meister *Richard Wehr* aus einer generationenlang nachweisbaren Trierer Goldschmiedefamilie (*Jakob Wehr* erwähnt 1550, *Laudwin Wehr* erwähnt 1557, *Peter Wehr* 1590, *Reichard Wehr* erwähnt 1598), *Hans Diener*, anscheinend ein Regensburger, *Franz Senheim*, *Paulus Spieß*. Meister *Matthaeus Olevianus* mußte als Protestant seine Heimatstadt verlassen.

In der Steuerliste von 1624 werden noch 6 Meister als ortsansässige Goldschmiede genannt: *Richard Wehr*, *Hans Irsch von Pellingen*, *Edmund Seyter*, *Dietrich Borger*, *Wilhelm Berlo* und *Hans Heinrich Boerger*; nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges aber bestehen nur noch drei Werkstätten in Trier: *Johann Siegers*, *Andreas Behr* und die Witwe *Dietrich Borgers*.

Treten auch zeitweilig fremde Kräfte als Glockengießer in Trier auf, wie der in Aachen beheimatete *Peter von Trier*, der 1581 drei große Glocken für St. Maximin goß, so läßt sich doch für das ganze 16. Jh. die Arbeit einer Trierer Glockengießerei nachweisen. Ihre Meister stammen aus einer Familie, die sich nach ihrem Herkunftsort „von Prüm“ nennt und schon 1505 eine Glocke mit dem beachtenswerten Reliefschmuck einer Krönung Mariä für die Gervasiuskirche in Trier fertigte; *Diederich Wolf* von Prüm ist von 1504—57 nachweisbar, 1516 und 1553 gießt er Glocken für den Dom zu Trier, nach 1552 zwei große Glocken für St. Matthias, 1549 für die Gangolfkirche den „Zündel“. Außerhalb Triers sind Werke seiner Hand in Hirschfeld (Hochwald) 1545, in Clotten 1549 und Rimlingen nachgewiesen. Anscheinend sein Sohn *Leonhard Wolf* goß verschiedene Glocken für St. Matthias, Geisfeld und Hermeskeil. Im 17. Jh. werden als Glockengießer genannt: Meister *Stephanus Jaqué*, *Jost Peltzer*, *Jakob* und *Matthias Grommel*. Die große Trierer Domglocke von 1628 aber fertigten wieder die auswärtigen Meister *Franciscus Brulet*, *Nicolaus Chapel* und *Nicolaus Hubert*. Das von RENARD aufgestellte „Verzeichnis der Glockengießer der Rhein-

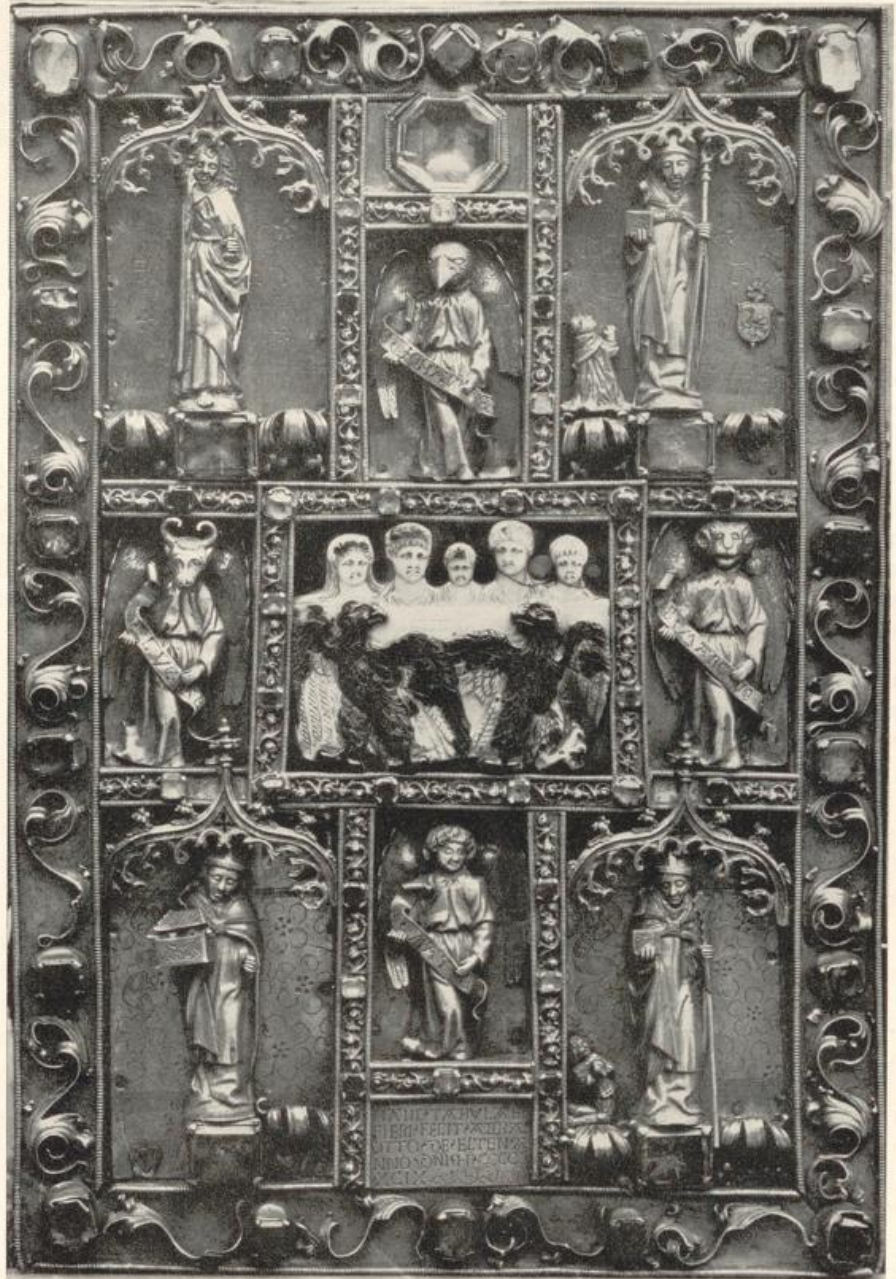


Abb. 18. Trier, Stadtbibliothek. Deckel des Codex aureus aus St. Maximin.

provinz bis um 1800“ weist eine ganze Reihe konkurrierender auswärtiger Meister aus Fulda, Lüttich, Erfurt auf, die im 17. Jh. das trierische Gebiet mit Glocken versorgen.

Die Trierer Paramentik des 15. Jh. stand, wie die Bestände des Diözesanmuseums zeigen, unter dem Einfluß der Nachbardiözese Mainz. In den Jahren des künstlerischen Höhepunktes, gegen 1460, war sie unter Anlehnung an den Mittelrhein selbständig gewesen, Einflüsse aus Lothringen bestanden — von einzelnen Einfuhrstücken abgesehen — nicht.

Renaissance.

Die Baukunst der Renaissance hat trotz ihres frühen Beginns und ihres langen Nachlebens in Trier nur wenige bedeutende Denkmäler hinterlassen. Im Kirchenbau zeigt sich wieder einmal die charakteristische Traditionsgebundenheit, wenn nach 1580 die Abtei St. Maximin ihre als besonders prächtig geschilderte Abteikirche in spätgotischen Formen mit Netzgewölben über polygonalen Säulen, mit Strebepfeilern und drei Rundchören aufführen läßt. Auch in den Bürgerbauten lebt der gotische Stil, besonders in den Schmuckformen, noch bis in das Barock weiter. Die Denkmäler der profanen Kunst (Kurfürstl. Palast, Kollegienbau der Jesuiten, Adelshöfe) werden in dem den Profanbauten gewidmeten Inventarband behandelt.



Abb. 19. Liebfrauenkirche, Sakristei, Ausschnitt vom Epitaph des Johann Segensis.

Plastik.

Bedeutender als die Leistung der Renaissancearchitektur sind die Leistungen der trierischen Plastik. Durch die geographische Lage bedingt, kreuzen sich hier Einflüsse von Frankreich und vom Rhein, von Flandern und aus Süddeutschland und Italien. Die stattliche Reihe der Renaissancegedenkmäler in Trier eröffnen eine durch norditalienische Schmuckform sich auszeichnende, 1522 datierte Grabtafel im Domkreuzgang, die Epitaphien des Domkapitulars Otto von Breitbach (1523), vielleicht von einem Schüler des *Hans Backofen* aus Sulzbach (um 1450—1519), des Domherrn von der Leyen im Domkreuzgang (1533), mit flämischen Motiven, und der Grabaltar des Erzbischofs Richard von Greiffenklau im Dom, errichtet 1525—27 vom Meister *E. A.*, vielleicht einem Schüler *Backofens*, dessen Mainzer Gemmingenaltar er wiederholt. Um 1520—30 ist im Trierischen der Meister *Jakob* tätig, der bei *Backofen* lernte und dann in Koblenz wohnte. Sein frühestes gesichertes Werk ist das Denkmal für den Pfalzgrafen Johann I. (1522) in Simmern. Auch Medaillen seiner Hand für den Trierer Kurfürsten sind erhalten. Einflüsse niederländischer und vielleicht auch französischer Frührenaissance weist der 1531 von Domdechant Christoph von Rieneck in Auftrag gegebene Überbau der Grablegungsgruppe in Liebfrauen, heute im Landesmuseum Trier, auf (Abb. 20); im J. 1531 war auch das Selheimepitaph in St. Gangolf vollendet; 1542 entstand das Denkmal des Erzbischofs von Metzhausen (1532—40) im Dom, das, in seiner Porträtleistung zu den besten der deutschen Frührenaissance gehörend, vielleicht von einem Meister stammt, der aus den Niederlanden kam und hauptsächlich an der Mosel und in Simmern arbeitete. Mit dem *Meister des Metzhausendenkmals* hängt der um 1560—75 tätige *Meister H. B. von Trier* zusammen, von dem die Weltgerichtstafel in der Porta Nigra zu Trier (1560), drei Altartafeln in St. Matthias (1563) (Abb. 189) und eine Reihe weiterer Arbeiten in Homburg-Kedingen, Lebach, Föhren und Mimbach stammen. Eine zumindest ebenso bedeutende Porträtschöpfung wie das Metzhausendenkmal ist das Segensisepitaph von 1564 in



Abb. 20. Heiliges Grab aus Liebfrauen. Trier, Rhein. Landesmuseum.

lerische Mittelpunkte mit ihrem Ausbreitungsgebiet gegenüberstehen. Für Trier ist Mainz durch seine Meister *Hans Backofen* (um 1450—1519) und *Dietrich Schro* (um 1515—94) der ausstrahlende und richtunggebende Kunstmittelpunkt, da die meisten Trierer Künstler wenigstens in Mainz ihre Schulung genossen haben. In Simmern begegnen sich die beiden Einflußgebiete. Mit der Gegenreformation unter Jakob v. Eltz (1567—1581) setzt auf künstlerischem Gebiet ein Umschwung ein, indem nord- und westdeutsche Einflüsse nun entschiedener zur Geltung kommen. Besonders aus den katholischen Niederlanden machen sich starke Anregungen geltend. In diesen Jahrzehnten taucht in Trier auch der führende Meister *Hans Ruprecht Hoffmann* (geb. 1540 in Worms, gest. 1616) auf. In seinem umfangreichen Werk vollzieht sich der Übergang von der Renaissance zum Barock. In Worms oder Mainz genoß er seine erste Ausbildung, stand in den Niederlanden (Antwerpen) unter dem Einfluß des *Cornelis Floris*. Seine Hauptwerke sind im Domband behandelt. Hier sind von seinen erhaltenen Arbeiten hervorzuheben das v. d. Leyen-Grabmal in Liebfrauen (Abb. 141), sowie Grabmäler und Altäre in St. Gangolf und St. Antonius. Nur die Annahme einer großen Werkstatt gibt die Erklärung dafür, daß die zahlreichen Werke des Hoffmannkreises überall im Moselgebiet verstreut sind.

In dieser Werkstatt erscheinen als einigermaßen selbständige Mitarbeiter des Mei-

der Sakristei der Liebfrauenkirche (Abb. 19). In der Freiheit der Komposition innerhalb des gegebenen Bildrahmens, der fast genremäßig zu nennenden Darstellung der Situation und dem bedeutenden Charakterisierungsvermögen im Porträt des Toten hat der „*Segensmeister*“ wohl die beste Leistung der trierischen Renaissanceplastik geschaffen.

Der Einfluß des *Meisters des Metzchenhausdenkmals* in Trier, der 1553—57 eine ganze Reihe von Werken in Simmern schuf, macht sich neben starken Mainzer Einflüssen auch bei *Hans von Trarbach*, Bildhauer und Schultzeißen in Simmern, einem der gesuchtesten Künstler der südwestdeutschen Fürstenhöfe, bemerkbar.

Die Verbreitungskarte trierischer Renaissanceplastik von *Zimmermann* (Kunst im Nahegebiet) zeigt, daß ihre Ausstrahlungen die ganze Mosel entlang gehen, bis zum Mittelrhein, in die Eifel und auf den Hunsrück, nach Luxemburg und bis an die Saar reichen. Es wird darin deutlich, wie sich die kirchlichen Hauptstädte Trier, Mainz und Köln auch als künstlerische

sters sein Sohn *Heinrich Hoffmann* und der Gehilfe *Johannes Manternach*. Besonders *Manternach* ist nach urkundlichen Zeugnissen und stilistischen Anzeichen an den Werken der Hoffmannwerkstatt in St. Antonius (Abb. 30) und St. Gangolf (Abb. 63) maßgeblich beteiligt gewesen. Gerade an seinen Werken läßt sich verfolgen, wie sich das architektonische Gerüst in ein wirres Geflimmer auflöst, bei zunehmender Hinwendung zum Wulst- und Knorpelstil, während bezeichnenderweise die Entwicklung zum Figürlichen vollkommen erstarrt, wie der aus St. Irminen stammende Altar in Kürenz und der wohl von demselben Schüler *H. R. Hoffmanns* errichtete Mariä-Himmelfahrts-Altar in Berus zeigen.

Kunstgewerbe.

Von kunstgewerblichen Arbeiten der Renaissance ist fast alles verlorengegangen, wie der reiche Schatz von St. Maximin, für den der prunkliebende Abt Reiner Biewer (1581—1613) an Trierer Künstler Aufträge erteilte. Auch der silberne Schrein, den im J. 1514 Adelheid von Besselich zur Aufbewahrung des hl. Rockes stiftete, ist nicht mehr erhalten. In der 1593 von dem Trierer Goldschmied *Paulinus Kron* verfertigten Monstranz in Liebfrauen mischen sich im architektonischen Aufbau gotische Formen mit Renaissance-motiven (Abb. 157/58).

Hochbarock und Rokoko.

In der Zerrüttung des Wirtschaftslebens während der hundertjährigen Kriegperiode von 1618 bis 1714 ist in erster Linie der Grund zu suchen, daß in Trier, trotzdem die Stadt als Hochburg der Gegenreformation bezeichnet werden darf, kein bedeutender barocker Kirchenbau aufgeführt wurde. Es ist bezeichnend, daß sich die Jesuiten, der Neigung der rheinischen Ordensprovinz für die „posthume Gotik“ folgend, mit der an sie übergegangenen, gotischen Minoritenkirche begnügten. Der Neubau, den der Abt Henn von St. Maximin an Stelle der von den Franzosen 1674 in die Luft gesprengten Abteikirche in den Jahren 1680—84 durch *Franz Neisius Kuckeisen* aus Wittlich errichten ließ, ist ein langgestreckter, gotischer Bau, nur in seiner Fassade mit dem geschwungenen Giebelaufsatz dem barocken Zeitgeschmack angepaßt. Es ist wieder einmal bezeichnend für die Traditionsgebundenheit des trierischen Gebietes, daß der wahrscheinlich aus Tirol stammende Hofbaumeister *Johann Honorius Ravenstein* die Pfarrkirche in Wittlich in rein gotischen Proportionen mit basilikalem Querschnitt, spitzen Arkadenbögen und Strebepfeilern am Chor errichtete. (Dagegen ist seine Trierer Domschatzkammer, 1702—08, ein rein barocker Bau.) Ravensteins Nachfolger *Johann Georg Judas*, ein Schweizer, wendet 1710 an der neuen Prümer Abteikirche dieselben Konstruktionen an, und in St. Matthias bildet man unter einer neuen Empore der Kirche das spätgotische Gewölbe der Schiffe nach. Abgesehen von der 1774 erbauten, unbedeutenden Welschnonnenkirche an der Sichelstraße beschränkt sich die kirchliche Bautätigkeit auf Um- und Anbauten. Der Augustinerbruder *Josef Walter* schuf in mächtigen Aufbauten aus schwer gegliederten Architekturen mit kräftiger Dekoration Portale (Abb. 60) und Altarbauten, wie das Gangolfportal am Markt, und leitete, nun schon unter dem Einfluß Neumanns stehend, als Bauführer die Arbeiten an St. Paulin und am Kesselstattischen Palast. Aus den langen Notjahren des Dreißigjährigen Krieges und der dauernden Überfälle französischer Truppen ist es erklärlich, daß weniger bodenständige Kräfte als vielmehr auswärtige Baumeister, Bildhauer, Stukkateure und Maler aus Franken, Sachsen, der Schweiz und Tirol auftreten. Die schwerer bewegten Formen ostdeutschen Barocks zeigen die Entwürfe des von dem Trierer Erzbischof und Breslauer Bischof Franz Ludwig (1716—29) beschäftigten Jesuitenbruders *Tausch*. Dieselbe künstlerische Richtung vertritt der Mettlacher Klosterarchitekt *Christian Kretschmar* aus Sachsen, von dem der Neubau der Abtei



Abb. 21. Koblenz, Staatsarchiv. Entwurf Neumanns für den Hochaltar der St.-Paulinus-Kirche in Trier.

die Wiederbenutzung der Fundamente des alten Mittelschiffes bedingt, die Kirche als Baukörper und Innenraum einen an gotische Räume gemahnenden Höhengschwung aufweist (Abb. 247). Die kühle und schlanke Grazie des Außenbildes war es, die lange Zweifel an der Autorschaft Neumanns bestehen ließ. St. Paulin verdeutlicht mehrere Stufen der Entwicklung des trierischen Spätbarock. Ein bewegtes Portal tritt vor die Fassade, und im Innern führen die hohen Linien der Wandteile, durch nichts unterbrochen, zum massigen, bewegten Stuckwerk des Gewölbeansatzes empor.

Wie nachhaltig der Einfluß von Neumanns Paulinuskirche auf die Umgegend Triers war (ein Originalplan von Neumann ist nur für die Kirche in Geisfeld erhalten), beweisen die Kirchen in Longuich, Thörnich, Piesport und die von *Antoine* erbaute, 1771 geweihte Kirche der Trierer Abtei St. Irminen (Abb. 92).

Die kunstgeschichtliche Entwicklung bildet eine interessante Parallele zu der stets entschieden antifranzösischen Politik der rheinischen Erzbischöfe aus dem Hause Schönborn. Denn gerade in Kurtrier konnte sich *Neumanns* Kunst, besonders durch seine Schüler *Johannes Seiz*, der jahrzehntelang die Leitung des Trierer Bauwesens in Händen hatte, und *Joh. Valentin Thomann*, den Erbauer des Kesselstattischen Palastes, am wenigsten durch andere Einflüsse beengt auswirken und sich länger als anderswo im Kampf gegen den von Westen andringenden Klassizismus behaupten. Nichts offenbart den Gegensatz zwischen französischem Klassizismus und deutschem Spätbarock im Moselraume deutlicher als die Gegenüberstellung zweier gleichzeitiger Kirchen wie St. Vinzenz in Metz und St. Paulin in Trier.

St. Irminen (Abb. 96) und auch der Neubau von Himmerode (um 1735) stammt. Er übte auch einen nachhaltigen Einfluß auf den Trierer Profanbau seiner Zeit aus.

Unter Kurfürst Franz Georg von Schönborn (1729—56) zieht seit dem 3. Jahrzehnt des 18. Jh. das Rokoko in Kurtrier ein. Durch die Tätigkeit seines bevorzugten Baumeisters *Balthasar Neumann* entwickelte sich der Rheinhof Ehrenbreitstein zu einem baukünstlerischen Zentrum, von dem aus sich das mainfränkische Spätbarock rheinauf und rheinab verbreitete und auf dem Moselwege nach Trier und in die Eifel kam. Auf Neumanns Tätigkeit im einzelnen hinzuweisen, ist hier nicht der Ort. Hervorzuheben ist die Stiftskirche St. Paulin in Trier, die unter seinen Kirchenbauten eine Sonderstellung einnimmt, weil, durch



Abb. 22. Paulinuskirche. Drei Figuren aus dem Hochaltar.

Plastik.

Auch für die hochbarocke Plastik Triers, die in ihrer Entwicklung ein einheitlicheres, selbständigeres Gepräge als die Baukunst zeigt, gehen nach einer Zeit wechselnder Einflüsse die wesentlichsten Anregungen später wieder vom süddeutschen und mittelhheinischen Gebiet aus. Das schöne Grabmal des Domherrn Karl v. Metternich († 1636) in der Liebfrauenkirche (Abb. 139), wohl von *Rauchmiller*, zeigt starke oberitalienische und in der Komposition niederländische Einflüsse (von einem Italiener *Giovanni Domenico Rossi* stammt auch die Stuckdecke im Westchor des Domes). Auch das z. T. von einem Marmorbildhauer aus Diez a. d. Lahn gearbeitete Grabmal des Kurfürsten Philipp Christoph v. Sötern († 1652) mutet in der Komposition ganz italienisch an. Wie ein Fremdkörper in der Trierer Kunst des ausgehenden 17. Jh. wirkt der von 1689 bis 1692 errichtete ältere Teil des Portalbaues der Matthiaskirche (Abb. 183), ein bezeichnendes Beispiel der streng klassizistischen, von Frankreich her beeinflussten Richtung des Barock. Als unmittelbares Vorbild kann die Fassade von Val-de-Grâce in Paris gelten. Die 1718/19 errichteten beiden Nebenportale sind voll ungelöster Gegensätze. Der Hochaltar in der Trierer Welschnonnenkirche, die Seitenaltäre in Clausen und der Hochaltar in Zerf sind in Architektur und Plastik charakteristische Beispiele für den durch gedrungene Schwere und düsteres Pathos gekennzeichneten, selbständiger arbeitenden, trierischen Stil des beginnenden 18. Jh. Schon seit dem J. 1687 führten der Bildhauer *J. W. Fröhlicher* aus Frankfurt und der Steinhauermeister *H. T. Weidemann* aus Mainz den Hauptaltar des Domes auf, und *Mauritz Gröninger* aus der westfälischen Bildhauerfamilie der *Gröninger* schuf 1702—1709 den Kreuzaltar im Dom. Die bereits oben genannten Architekten *Christoph Tausch* und *Josef Walter* lieferten Entwürfe für aufwendige Altarbauten.

Seit der Mitte des 18. Jh. stehen alle Arbeiten unter dem überragenden Einfluß des *Ferdinand Tietz* aus dem Bambergischen (1708—1777, seit 1754 trierischer Hofbildhauer) und seiner Schüler. Neben Arbeiten im Dom und bei der Ausschmückung des kurfürstlichen Palastes sind hier vor allem die Innenausstattung und die Kryptaltäre der Paulinuskirche zu nennen (Abb. 22), ferner die Kanzel in St. Antonius (Abb. 32). In seinen engsten Kreis gehören die Gartenfiguren von St. Matthias (vgl. weitere aus seiner Schule stammende Gartenfiguren in Fremersdorf, Trierweiler, Saar-



Abb. 23. Gangolfskirche. Nördl. Seitenschiff.

des Lambertinum, der Marienkapelle im Dom und wohl auch die im nördlichen Seitenschiff von St. Gangolf arbeitete, aus Tirol stammte, kam *Sebastian Beschau*, der die schönen Stuckdecken der Domschatzkammer schuf und in Schloß Föhren und Bekond arbeitete, aus Mainz. Ihn löste der Mainzer Hofstukkateur *Johann Peter Jäger*, der Meister der Stuckdecken im Kesselstattschen Palast, in Trier ab. Malerei.

Auch der Maler der Deckenfresken in St. Paulin, *Chr. Thomas Scheffler* (1700 bis 1756), gehört als Schüler des *C. D. Asam* dem fränkischen Kunstkreise an. In den Trierer Fresken (Abb. 258/59) vollzieht sich seine Wandlung von der schweren Farbgebung des Hochbarock zur leichteren, kühleren Farb Stimmung des Rokoko. *Ludwig Counet* aus Malmedy betätigte sich hauptsächlich als Tafelmaler.

Kunstgewerbe.

Das trierische Kunstgewerbe dieser Zeit brachte nur bescheidene Leistungen hervor. Frankfurter, Kölner und vor allem Augsburger Meister tauchen immer wieder in den Rechnungen auf. Einige Stücke aus dem Schatz der Kurfürsten des 17. Jh., z. B. eine goldene Monstranz von dem Kölner Goldschmied *Christian Schwelling*, demselben, der auch wohl die goldene Monstranz von 1658 im Kölner Dom anfertigte, befinden sich heute im Domschatz zu Limburg a. d. Lahn. *Franz Thaddäus Lang* aus Augsburg fertigte 1731/32 nach einer Zeichnung von *Christoph Tausch* (*Teusch*) das nur aus einem Kupferstich bekannte Reliquiar für den hl. Rock und schuf um 1735 die silberne Madonna, die sich noch heute im Besitz der marianischen Bürgersodalität befindet. Gute handwerkliche Leistungen sind von *Stephan Vischer* (1727—43 bezeugt) in St. Gangolf, von *Andreas Betz* (1675—1715 bezeugt) in Liebfrauen und von *Johann Georg Welken* (1738—95 bezeugt) in St. Paulin, St. Irminen, Liebfrauen, St. Gangolf und im Dom erhalten. Von dem 1783 verstorbenen kurfürstlichen Hofgoldschmied *Simon*

brücken usw.). Unter dem nachhaltigen Einfluß von *Tietz* und seiner Werkstatt steht der in Trier heimische Bildhauer *Th. Amling*. Er schmückte eine Reihe von Häusern mit Plastiken, schuf nach dem Entwurf von *Seiz* den Georgsbrunnen auf dem Kornmarkt und fertigte — wie urkundlich bezeugt — 1748 nach dem Vorbild des Metternichgrabes in Liebfrauen das heute in St. Gervasius aufgestellte Simeonsgrab. Während der Hofstukkateur *Michael Eytel*, der gegen 1775 die Dekorationen der Aula des Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums (Universität),

Joseph Hermand ist außer einer reich getriebenen Strahlenmonstranz in St. Gangolf noch eine „1773“ datierte Monstranz in Detzem erhalten.

Die eisengeschmiedeten Standleuchter des 16. Jh. im Dom und in der Liebfrauenkirche und die Chorgitter im Dom und in St. Paulin von *Taffin* bzw. *Enseler* sind hervorragende Zeugnisse Trierer Kunstschlosserei.

Die Einlegearbeit an Gestühlen und Wandverkleidungen des Domes wurde zwar in der Hauptsache 1725—26 in der Kartause zu Mainz, aber unter Leitung eines Trierers, des Priors *Michael Welken*, angefertigt.

Die zahlreich erhaltenen, prachtvollen Barockgewänder sind z. T. in Trier hergestellt worden, doch wurden sie auch von auswärts bezogen; denn die heute im Limburger Dom aufbewahrte kostbare Mitra schuf z. B. 1674 der Goldschmied *Schwelling* in Köln; 1722 wird ein Goldsticker *Kihler* aus St. Goar auf Trierer Rechnungen genannt.

Klassizismus.

Aus der Zeit des Klassizismus, dessen Eindringen begünstigt wurde durch die verwandtschaftlichen Beziehungen des letzten Kurfürsten Klemens Wenzeslaus von Sachsen (1769—1786) zum französischen Hofe, sind in Trier keine größeren kirchlichen Denkmäler erhalten. *J. Antoine*, der 1761—68 das Schloß zu Wittlich aufführte und im J. 1768 die Westtribüne in St. Maximin erweiterte, errichtete die Irminenkirche (Abb. 92). Besonders die Inneneinrichtung ist ein schönes Beispiel des langsamen Übergangs vom trierischen Spätrokoko zum Klassizismus, der sich ganz rein erst in dem auf Veranlassung des Kanonikus Walderdorff von 1779 ab errichteten Lustschloß Monaise und dem Torbau „Gehl Bux“ am Domfreihof zeigt.

Ein interessantes Beispiel für den historischen Sinn der 2. H. des 18. Jh. sind die nach dem Brande von 1783 seit dem J. 1786 durch den Baumeister *Johann Anton Neurohr* aus Trier in den Formen der Romanik und des Empire aufgeführten, oberen Stockwerke der Westfassade von St. Matthias.

Im J. 1786 wird der neue Schloßbau des Kurfürsten Klemens Wenzeslaus in Koblenz vollendet. Trier, das seit dem Anfang des 17. Jh. bereits zugunsten des Schlosses zu Ehrenbreitstein auf den ständigen Wohnsitz des Kurfürsten hatte verzichten müssen, verlor nun endgültig den Charakter als Residenzstadt. Damit war auch der Abschluß einer jahrhundertelangen kunstgeschichtlichen Entwicklung erreicht. Im 19. und 20. Jh. führt stolzer Bürgerfleiß in Trier eine neue Blüte herauf, deren Denkmäler darzustellen Aufgabe des bald folgenden Profanbandes ist.

[Bunjes]



Abb. 24. Abteikirche St. Matthias.
Konsole im nördlichen Querschiff.



Abb. 25. Ansicht der Stadt Trier von Westen. Nach Seb. Münster.



View of the city of Paderborn from the north