

Tradition - Imagination - Legitimation

**Untersuchungen zur Visualisierung lokaler Sonderformen allgemeiner
Heiligentraditionen am Beispiel der Hl. Helena**

Rom Trier Köln Bonn Xanten

Inauguraldissertation

zur

Erlangung des Grades eines

Doktors der Philosophie

am Fachbereich III

der Universität Trier

vorgelegt von

Michael Friedrich

aus Trier

Erster Berichterstatter: Prof. Dr. Michael V. Schwarz

Zweiter Berichterstatter: Prof. Dr. Gerhard Wolf

Trier, 14. Juni 2000

EINLEITUNG	1
I DIE LITERARISCHE KONSTRUKTION DER ALLGEMEINEN HELENATRADITION IM 4. JAHRHUNDERT	2
1. Eusebius von Caesarea - Die Vita Constantini	2
2. Gelasius von Caesarea - Die Kreuzauffindung	6
3. Ambrosius von Mailand - Helena als neue Maria	7
4. Judas Cyriacus- und Silvesterlegende	9
II ROM – DIE DOPPELTRADITION VON S. CROCE IN GERUSALEMME	11
1. <i>Basilica Heleniana</i> und Jerusalem-Imagination - Die Entwicklung der Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme	13
2. Die Kapelle <i>Hierusalem</i> als Raum- und Flächenreliquie der lokalen Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme	22
3. Die Visualisierung der Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme in der Neukonzeption des Kirchenraumes um 1500	28
3.1 Das Apsisfresko	29
3.2 Das Gewölbemosaik der Kapelle <i>Hierusalem</i>	39
4. Die Umgestaltung der Kapelle <i>Hierusalem</i> um 1600	53
4.1 Der Freskenzyklus	53
4.2 Die Altargemälde von Rubens	60
5. Helena und Konstantin in der Neuausstattung des 18. Jahrhunderts	69
6. Zusammenfassung	77
III TRIER – APOSTOLISCHE UND KAISERLICHE DOPPELTRADITION	79
1. Die lokale Sondertradition der Reichsabtei St. Maximin	88
2. Apostolische und kaiserliche Tradition in der Abtei St. Eucharius-St. Matthias	99
3. Petrus und Helena - Die Trierer Doppeltradition in der Konzeption des mittelalterlichen Dombaus	110
4. Mitglieder des Domstiftes als Träger der lokalen Helenatradition	113
4.1 Das gotische Helena-Kopfreliquiar	113
4.2 Das Schlusssteinpaar des Vikarsparadieses	122
4.3 Die Grabkapelle des Philipp von Savigny	125

4.4 Die Totenleuchte des Edmund von Malberg	134
4.5 Zwei spätgotische Fensterzyklen als Gemeinschaftsstiftungen	136
4.6 Das spätgotische Hochaltarretabel	141
4.7 Zusammenfassung	146
5. Spätgotische Helenadarstellungen im bürgerlichen Bereich	148
6. Ein lokales Bildmotiv: Helena mit dem Hl. Rock	159
7. Helenadarstellungen an den Epitaphaltären der Trierer Erzbischöfe des 16. und 17. Jahrhunderts	166
7.1 Richard von Greiffenklau	167
7.2 Jakob von Eltz und Johann von Schönenberg	174
7.3 Lothar von Metternich	183
7.4 Karl Kaspar von der Leyen	186
7.5 Zusammenfassung	190
8. Die barocke Hochaltaranlage	191
9. Zusammenfassung	209
IV KÖLN, BONN, XANTEN - HELENA UND DIE THEBÄISCHE LEGION	212
1. Helenadarstellungen in St. Gereon Köln	215
2. Helenadarstellungen in St. Viktor Xanten	227
3. Helenadarstellungen in St. Cassius und Florentius Bonn	244
4. Zusammenfassung	253
V ERGEBNISSE	255
ANHANG	257
LITERATURVERZEICHNIS	272

Einleitung

Mit den grundlegenden, in kurzer zeitlicher Folge zwischen 1989 und 1995 veröffentlichten Arbeiten Stefan Heids, Stephan Borgehammars, Jan Willem Drijvers' und Hans A. Pohlsanders zu Flavia Helena Augusta (um 250-328/299) und der Entwicklung der allgemeinen Helenatradition in der Kreuzauffindungslegende hat die historische Beschäftigung mit diesem Thema in den letzten Jahren einen Höhepunkt an Aktualität erreicht. Deutlicher als zuvor trennt dabei insbesondere Drijvers zwischen Fakten und Fiktion und unterscheidet so erstmals konsequent die belegbaren Informationen über die Person der Mutter Konstantins von ihrer bereits im 4. Jh. einsetzenden Überprägung mit dem Rollenmuster der ersten Pilgerin und Auffinderin des Kreuzes Christi. In ähnlicher Weise ist auch die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den lokalen Helenatraditionen in Rom, Trier, Köln, Bonn und Xanten, die unter verschiedenen Vorzeichen die Gründung der jeweiligen Kirche durch Helena postulieren, weitestgehend auf die Frage nach der historischen Möglichkeit der Überlieferung beschränkt und steht dabei meist in direktem Zusammenhang mit der Auswertung der entsprechenden archäologischen bzw. bauhistorischen Erkenntnisse. Nur wenige Untersuchungen wie die Sauerlands und Ewigs von 1889 bzw. 1956/58 für Trier oder der einen neuen Ansatz aufzeigende Aufsatz Sible de Blaauws von 1997 zur komplexen Doppeltradition von S. Croce in Jerusalem in Rom beschäftigen sich intensiver mit ihrer Entstehung und Bedeutung im zeitgenössischen Kontext. Eine kunsthistorische Annäherung an die visuelle Umsetzung der lokalen, auf Helena bezogenen Gründungstraditionen, die in umfassenderer Form bisher für keinen der fünf Orte vorliegt, muss dagegen von einer grundlegend anderen Fragestellung ausgehen. Dabei sind die jeweils literarisch fixierten Lokaltraditionen selbst als zentrale historische Quellen anzusehen, die durch ihre Verankerung in der allgemeinen Hagiografie für die zeitgenössischen Betrachtenden auch überregional anerkannte Fakten darstellten. In einem ersten Schritt ist es daher notwendig, Genese und genauen Inhalt der einzelnen Überlieferungen sowie die Art ihrer Einbindung in die allgemeine Helenatradition nachzuvollziehen und so den historischen Horizont der im Anschluss untersuchten Darstellungen der Heiligen zu rekonstruieren. Im Mittelpunkt des Interesses steht die Frage nach Formen und Möglichkeiten dieser Visualisierung bzw. visuellen Funktionalisierung der Lokaltraditionen in einem epochen- und gattungsübergreifenden Zusammenhang. In einer Kombination aus monografisch-objektbezogener und motivgeschichtlicher Arbeitsweise beruht der zentrale wissenschaftliche Ansatz dabei auf dem Vergleich von Gestaltung und Funktion der einzelnen Darstellungen im jeweiligen Nutzungs-, und Stiftungskontext über einen Untersuchungszeitraum vom 13. bis zum 18. Jahrhundert hinweg. Aus der Summe dieser Einzeluntersuchungen soll versucht werden, Erkenntnisse über Bedeutung und Bedeutungswandel der jeweiligen lokalen Helenatradition sowie das Verhältnis zwischen der jeweils literarisch fixierten Form und ihren visuellen Umsetzungen zu gewinnen. Die Idee zu diesem Vorhaben entstand aus einem 1995 publizierten Aufsatzprojekt zu den Helenadarstellungen des Trierer Domes unter Leitung von Frau Dr. Cordula Bischoff am kunsthistorischen Institut der Universität Trier, so dass die

weitere Untersuchung dieses Komplexes einen deutlichen Schwerpunkt der Arbeit bildet. Ein zweiter wesentlicher Bestandteil ist die stadtrömische Kirche S. Croce in Jerusalem, auf deren besondere Bedeutung in diesem Zusammenhang mich dankenswerterweise Herr Prof. Dr. Michael V. Schwarz bereits in der Vorbereitungsphase der Arbeit hingewiesen hat. Beiden in ihrer Grundkonstellation eng zusammenhängenden Traditionen wird im dritten Teil der Komplex der rheinischen Thebäerstifte von Köln, Bonn und Xanten gegenübergestellt, die ihre gemeinsame Gründung unter grundlegend anderen Vorzeichen ebenfalls auf Helena zurückführen. Dieser breite Ansatz soll es ermöglichen, die Erkenntnisse zur visuellen Funktionalisierung der einzelnen Lokaltraditionen zueinander in Beziehung zu setzen und so zu weiterführenden Ergebnissen zu gelangen.

I Die literarische Konstruktion der allgemeinen Helenatradition im 4. Jahrhundert

Grundlage aller späteren bildlichen Darstellungen Helenas, der Mutter des römischen Kaisers Konstantin I. (um 272/73-337), ist eine literarische Tradition, deren stark christlich beeinflusste Ausbildung bereits kurz nach ihrem Tod um das Jahr 329 einsetzte. In drei wesentlichen Schritten wurden dabei historische Fakten mit religiöser Fiktion überlagert, so dass sich bis zum Ende des 4. Jhs. ein Bild der Kaiserinmutter entwickelte, das bereits alle wesentlichen Elemente ihrer mittelalterlichen Kultbildung beinhaltet.¹

1. Eusebius von Caesarea

Eingeleitet wurde die Ausbildung der allgemeinen Helenatradition in der kurz nach 337 begonnenen 'Vita Constantini' des Bischofs Eusebius von Cäsarea (um 260/65-um 339). Insgesamt sechs Abschnitte dieser zeitgenössischen Biografie ihres Sohnes sind der Mutter des Kaisers und ihrer zwischen 326 und 328 einzuordnenden Reise in die östlichen Provinzen des Reiches gewidmet.² Im historischen Kontext ist diese kaiserliche Visitation als zentrales Element der Befriedungspolitik Konstantins I. im Osten zu sehen, den er 324 durch einen entscheidenden Sieg über seinen Mitregenten Licinus erobert hatte. Die damit erlangte Alleinherrschaft gab dem Kaiser die Möglichkeit, die im Westen bereits 313 eingeleitete Christianisierungspolitik nun auch auf die östliche Reichs-

¹ Zum Leben Helenas und zum Verlauf der Legendenbildung siehe zuletzt Stefan Heid: Der Ursprung der Helenalegende im Pilgerbetrieb Jerusalems. In: Jahrbuch für Antike und Christentum, 32, 1989, S. 41-71; Stephan Borgehammar: How the Holy Cross was found. From Event to Medieval Legend. Stockholm 1991; Jan Willem Drijvers: Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of the Finding of the true Cross. Leiden 1992; Hans A. Pohlsander: Helena. Empress and Saint. Chicago 1995. Zusammenfassend Heinz Heinen: Helena, Konstantin und die Überlieferung der Kreuzesauffindung im 4. Jh.. In: Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi. Hg. v. Erich Aretz u. a., Trier 1995.

² Des Eusebius von Cäsarea ausgewählte Schriften. Hg. v. Otto Bardenhewer, Kempten 1913 (Bibliothek der Kirchenväter, 1,9); die Vita Constantini darin III, 41-47, S. 120-124. Siehe dazu Heinen, Helena, S. 98-117.

hälfte auszudehnen. Die Vehemenz, mit der dabei vorgegangen wurde, blieb bei den Anhängern des alten Glaubens - vor allem den Amtsträgern des Staatsapparates - nicht ohne Reaktionen.³ Vor diesem Hintergrund diente die Reise der Kaiserinmutter Helena, die seit 324 den Titel 'Augusta' führte und spätestens seit der Ermordung ihrer Schwiegertochter Fausta im Jahr 326 ranghöchste weibliche Repräsentantin des Reiches war, zwei untrennbar miteinander verbundenen Zielen: Zum einen wurde mittels der Versorgung von Armen und Kranken sowie der Amnestierung von Gefangenen und Verbannten die fürsorgende Gnade des Römischen Staates demonstriert. In diesen Zusammenhang der politischen Konsolidierung gehört auch die Zuweisung von Geldgeschenken an örtliche Militäreinheiten, die noch kurz zuvor unter Licinus gegen Konstantin gekämpft hatten und auf diese Weise stärker an ihren neuen Befehlshaber gebunden werden sollten. Zum anderen förderte Helena demonstrativ die christlichen Gemeinden, besuchte öffentlich wirksam christliche Andachtsstätten und Gottesdienste und veranlasste - nach Eusebius - den Bau der Geburtskirche in Bethlehem sowie der Himmelfahrtskirche in Jerusalem. Auch die oben genannten karitativen Maßnahmen sind über ihren konsolidierenden Zweck hinaus als Elemente dieser werbenden Propagierung der neuen Religion unmittelbar vor Ort zu sehen.

Eusebius selbst trägt dieser politischen Bedeutung der Reise Rechnung, indem er sie als Einschub in die Schilderung der konstantinischen Maßnahmen zur Christianisierung des Ostens einreicht und betont, Helena sei, mit allen kaiserlichen Vollmachten ausgestattet, in offiziellem Auftrag unterwegs gewesen, "um [...] die Provinzen, all die Gemeinden und Völker des Ostens mit kaiserlicher Fürsorge zu besuchen"⁴, deren Maßnahmen er anschließend weiter ausführt.⁵ In erster Linie wird die Reise Helenas jedoch als Äußerung ihrer persönlichen Frömmigkeit zu einer alle gängigen Topoi umfassenden Pilgerfahrt stilisiert.⁶

³ Vgl. Drijvers, S. 66-71.

⁴ Eusebius, III, 42.

⁵ "Da sie [Helena] nämlich den ganzen Osten mit kaiserlicher Macht und Pracht durchzog, spendete sie von Stadt zu Stadt ganzen Gemeinden wie auch einzelnen, die sich an sie wandten, unzählige Wohltaten; unzählige Geschenke verteilte sie mit freigiebiger Hand an die Heeresabteilungen und ungemein viel schenkte sie nackten und hilflosen Armen, denen sie teils Geldgeschenke, teils reichlich das zur Bedeckung ihres Leibes Notwendige zukommen ließ. Andere befreite sie, die in Gefängnissen und Bergwerken elend schmachten mussten; solche, die von Mächtigeren bedrückt wurden, erlöste und andere hinwiederum rief sie aus der Verbannung zurück." Eusebius, III, 44.

⁶ "Da diese [Helena] nämlich den Entschluß gefaßt hatte, Gott, dem König aller, den schuldigen Tribut ihrer frommen Gesinnung zu erstatten, und glaubte, für ihren Sohn, den so mächtigen Kaiser, und seine Söhne, die von Gott so geliebten Cäsaren, ihre Enkel, demselben Dankgebete darbringen zu müssen, kam sie auch dorthin, trotz ihres hohen Alters voll von jugendlichem Eifer, um mit ihrer außerordentlichen Klugheit das bewunderungswürdige Land zu durchforschen und die Provinzen, all die Gemeinden und Völker des Ostens mit kaiserlicher Fürsorge zu besuchen." Eusebius III, 42.

"Während sie sich durch solche edlen Werke auszeichnete, vernachlässigte sie aber keineswegs die sonstigen Pflichten der Frömmigkeit gegen Gott; daher ließ sie sich durchweg fleißig in den Kirchen Gottes sehen; mit herrlichen Kleinodien schmückte sie die Bethäuser und selbst die Tempel in den kleinsten Städten übersah sie dabei nicht. So konnte man oft sehen, wie die bewundernswerte Frau in ehrwürdiger und einfacher Kleidung sich mitten unter dem Volke zeigte und ihre Gottesverehrung durch lauter gottgefällige Werke an den Tag legte." Eusebius III, 45.

Als bedeutender Einzelaspekt erscheint dabei in unmittelbarem Anschluss an die Einleitungspassage die von Konstantin unterstützte Gründung und Ausstattung zweier Kirchen an bedeutenden Orten der neuen Religion.

Als sie aber den Fußtapfen des Erlösers die gebührende Verehrung erwies, nach dem Worte des Propheten, der da sagt: "Laßt uns anbeten an dem Orte, an dem seine Füße gestanden", wollte sie sofort eine Frucht ihrer Gottesfurcht auch den spätern Geschlechtern hinterlassen. So weihte sie denn Gott, dem sie ihre Anbetung dargebracht hatte, zwei Tempel, den einen bei der Grotte der Geburt, den anderen auf dem Berge der Himmelfahrt. [...] Darum zeichnete auch die gottesfürchtige Kaiserin den Ort, wo die Gottesgebärerin ihren Sohn geboren hat, mit wunderbaren Denkmälern aus, indem sie auf mannigfache Weise die dortige heilige Grotte ausschmückte, und der Kaiser [Konstantin] ehrte bald darauf ebenfalls diese Stätte mit kaiserlichen Weihegeschenken, um mit silbernen und goldenen Kleinodien und bunt gewirkten Teppichen die herrlichen Gaben seiner Mutter zu vermehren. Wiederum verherrlichte die Mutter des Kaisers das Andenken an die Himmelfahrt des Welterlösers auf dem Ölberge mit hochragenden Bauten; [...] Diese ewigen Andenkens werten, ehrwürdigen und überaus herrlichen Heiligtümer über den zwei großen geheimnisvollen Grotten errichtete die Kaiserin Helena, die gottgeliebte Mutter des gottgeliebten Kaisers, Gott ihrem Heiland zum Erweise ihrer frommen Gesinnung, nicht ohne dass dabei ihr Sohn die Rechte seiner kaiserlichen Macht gereicht hatte.⁷

Mit dieser stark christlich überformten Darstellung der Reise in den Osten und ihrer Fokussierung auf die Heiligen Stätten des Christentums in der *Vita Constantini* führte Eusebius in erster Linie den Topos von Helena als erster christlicher Pilgerin ein, auf den die weitere Entwicklung der Helena-tradition im 4. Jh. unmittelbar aufbaut.⁸ Weitaus stärker als in den späteren Formulierungen der Tradition stehen dabei die persönliche Frömmigkeit der Kaiserin und ihre unmittelbaren Äußerungen – neben der Pilgerfahrt selbst das Gebet für die Kaiser, Stiftungen an Kirchen und Gemeinden sowie karitative Tätigkeiten, deren Beschreibung bei Eusebius gleichermaßen den christlichen Werken der Barmherzigkeit wie den Forderungen traditionell römischer *Pietas* angenähert ist – im Mittelpunkt der Darstellung. Durch den zweifachen Verweis auf den aus diesen frommen Werken

⁷ Eusebius, III, 43.

⁸ Die Einschätzung der Reise Helenas in den Osten zwischen politischen Aspekten und persönlicher Pilgerfahrt wird auch in der jüngeren Forschung weiterhin kontrovers diskutiert. Vor allem Drijvers unterstreicht den politisch/kirchenpolitischen Charakter, während R. Leeb: *Konstantin und Christus. Die Verchristlichung der imperialen Repräsentation unter Konstantin dem Großen als Spiegel seiner Kirchenpolitik und seines Selbstverständnisses als christlicher Kaiser.* Berlin, New York 1992, S87-88 und 114 und E. D. Hunt: *Holy Land Pilgrimage in the Later Roman Empire AD 312-460.* Oxford 1982, S. 34, die Pilgerfahrt als alleinige Motivation sehen. Auch Heinen, S. 105, Anm. 57, weist darauf hin, "dass der merkwürdige Aufbau des Helenaexkurses [in der *Vita Constantini*] mit der doppelten, unterschiedlich akzentuierten Darstellung der Motive und Themen der Helenareise (III 42,1 und 44) letztendlich auch das Schwanken der modernen Interpreten zwischen Pilgerreise und politischer Mission Helenas zur Folge hat." Vgl. auch Heinen, S. 111.

resultierenden irdischen und himmlischen Lohn Helenas in ihrer Vorbildfunktion gesteigert,⁹ werden sie zu einem regelrechten Verhaltenskodex und Helena selbst zum Identifikationsmodell der christlichen Fürstin. Im Gesamtrahmen der *Vita Constantini* stellt Eusebius damit dem von ihm als Prototyp des idealen christlichen Herrschers gefeierten Konstantin seine Mutter Helena als weibliches Pendant gegenüber.¹⁰ Eine entsprechende Rezeption dieses auf Helena bezogenen Fürstinnenideals ist zumindest ansatzweise bereits für die Kaiserinnen des spätantiken oströmischen Hofes nachzuweisen. So versorgte Aelia Flacilla, die Frau Theodosius' I. (379-395), unter anderem persönlich Arme und Kranke, und Eudocia, die Frau Theodosius' II. (408-450) unternahm in den Jahren 438/39 eine gezielt an das Vorbild Helenas angelehnte Pilgerfahrt durch das Heilige Land.¹¹ Auch die Tradition des Vergleiches zeitgenössischer Herrscherpaare mit Konstantin und Helena setzte am oströmischen Kaiserhof spätestens um die Mitte des 5. Jhs. ein, wobei der Umstand, dass es sich bei diesen um Mutter und Sohn handelte, nicht als störend empfunden worden zu sein scheint. So werden 451 auf dem Konzil von Chalzedon Kaiser Macarius und Kaiserin Aelia Pulcheria genauso als 'neuer Konstantin' und 'neue Helena' bezeichnet wie ein Jh. später Kaiser Justinus II. (565-578) und seine Frau Sophia.¹² Unmittelbar mit dem Topos der ersten Pilgerin verbunden ist bereits bei Eusebius der der Kirchengründerin. Dabei bildete das in der *Vita Constantini* geprägte Grundmuster der von Helena initiierten und mit Konstantins Hilfe durchgeführten Errichtung von bedeutenden Gotteshäusern an besonders verehrungswürdigen Orten einen Aspekt der allgemeinen Helenatradition, der für die spätere Ausbildung der hier untersuchten Lokaltraditionen zu einem zentralen Anknüpfungspunkt und Authentizitätssichernden Argument wurde.

⁹ Eusebius III, 43: "Die gebührende Frucht sollte aber die bejahrte Kaiserin nicht lange nachher ernten. Sie hatte in lauter Glück die ganze Zeit ihres Lebens bis an die Schwelle des Greisenalters verlebt, durch Wort und Werk in der Beobachtung der Gebote des Erlösers köstliche Früchte gebracht und dann so ihr Leben in ungetrübtem Glück bei völliger Gesundheit des Leibes und des Geistes verbracht; darum fand sie aber auch ein ihrer Frömmigkeit entsprechendes Ende und eine gute Vergeltung bei Gott auch schon in diesem Leben." Eusebius III, 46: "Mit Recht scheint daher die dreimal selige Kaiserin allen, die verständlich urteilen, nicht eigentlich gestorben zu sein, sondern in Wahrheit nur das irdische Leben mit dem himmlischen vertauscht zu haben. Es ward ja ihre Seele aufgenommen zu ihrem Erlöser und verwandelt in die unvergängliche Wesenheit der Engel."

¹⁰ Ganz ähnlich weist Heinen, S. 109-111, darauf hin, dass die Helena-Passagen innerhalb der *Vita Constantini* das traditionell gattungstypische Motiv der Pietas des Gefeierten gegenüber seinen Eltern – in diesem Fall seiner Mutter – beinhalten, das zu einem eigenständigen Lob der Pietas Helenas ausgeweitet ist. Unmittelbar angeschlossen an die Schilderung der Kirchenförderung Helenas sieht er in diesen Passagen insbesondere ein Mittel der Betonung der Bedeutung Helenas als Stammutter der neuen Konstantinischen Dynastie. Vgl. a. ebd., S. 101-103.

¹¹ Pohlsander, S. 192-193.

¹² Diese und weitere Beispiele bei Pohlsander, S. 186-189. Im Westen sind ähnliche Vergleiche erstmals im 6. Jh. überliefert. So für Papst Gregor I., der die Bekehrung König Ethelberts und Königin Berthas von Kent mit der Taufe Konstantins und Helenas gleichsetzt. In ihrer um 600 verfaßten *Vita* wird die fränkische Königin Radegunde als Nachfolgerin Helenas beschrieben (beides ebd.).

2. Gelasius von Caesarea - Die Kreuzauffindung

Den zweiten und bedeutendsten Schritt in der Traditionsbildung um Helena stellte ihre Verbindung mit der Auffindung des Kreuzes Christi dar. Erstmals nachzuweisen ist diese Überlieferung, die wahrscheinlich bereits in den vierziger Jahren des 4. Jhs. in Jerusalem entstand, in der um 390 verfassten Kirchengeschichte des Bischofs Gelasius von Caesarea (reg. 378-394/95).¹³ Obwohl nur fragmentarisch erhalten, lässt sich der Inhalt des Gelasius-Textes detailliert rekonstruieren, da er - jeweils mit geringen Änderungen, Kürzungen und Erweiterungen - in alle Hagiografien des 5. Jhs. übernommen wurde.¹⁴ Wie prägend diese wiederum auf die spätere Rezeption gewirkt haben, zeigt ein Überblick über den Verlauf der Kreuzauffindung in der um 402 entstandenen Kirchengeschichte des Rufinus von Aquileia (um 345-410), die als Übersetzung der älteren Gelasius-Fassung ins Lateinische gilt.¹⁵ Danach reist Helena auf göttliche Eingebung hin nach Jerusalem, um dort das Kreuz Christi zu suchen. Eine erste Befragung der Einwohner ergibt jedoch, dass der Ort der Kreuzigung aufgrund einer über ihm errichteten Venusstatue vergessen ist. Erst durch eine weitere göttliche Offenbarung erfährt die Kaiserinmutter die richtige Stelle, lässt das Venusheiligtum zerstören und nach dem Kreuz graben. Gefunden werden drei Kreuze und der von Pilatus am Kreuz Christi angebrachte Titulus, der jedoch von diesem getrennt ist. Erst ein Gebet des örtlichen Bischofs Macarius um die Identifizierung des Christuskreuzes und die anschließende Auflegung der drei Kreuze auf eine todkranke Einwohnerin der Stadt haben Erfolg: Das Kreuz Christi gibt sich durch die Heilung der Frau zu erkennen. Daraufhin lässt Helena an der Stelle der Kreuzauffindung eine Kirche errichten. Einen Teil des Kreuzes sendet sie zusammen mit den ebenfalls aufgefundenen Kreuzigungsnägeln in den Westen an ihren Sohn Konstantin, auf dessen Veranlassung hin die Nägel in seinen Helm und seine Zügel eingearbeitet werden. Für den größten, in Jerusalem verbleibenden Rest des Kreuzes lässt Helena einen silbernen Schrein anfertigen und richtet abschließend als Zeichen ihrer besonderen Demut ein Festmahl für heilige Jungfrauen aus, die sie persönlich bedient.

Ganz deutlich sind die Grundzüge dieser Geschichte aus der Vita Constantini abgeleitet und bauen auf der dort als Pilgerfahrt interpretierten, historisch gesicherten Reise Helenas nach Judäa auf. Daneben enthält der Eusebiustext einen in ganz ähnlicher Weise gestalteten Bericht über die Su-

¹³ Heinen, S. 88-90, Drijvers, S. 98, Borgehammer, S. 31-55.

¹⁴ Das erhaltene Fragment 20 des Gelasius-Textes enthält Reste der Identifizierung des wahren Kreuzes durch Helena und Bischof Macarius von Jerusalem aufgrund der Heilung einer kranken Frau, der Errichtung der Kirche am Ort der Auffindung, der Auffindung der Kreuzesnägel und ihrer Einarbeitung in Helm und Zügel Konstantins sowie der Beschreibung eines Festmahles, bei dem Helena selbst heilige Jungfrauen bedient; das Fragment schließt mit ihrem Tod. Vgl. Drijvers, S. 98. Diese erste erhaltene schriftliche Fixierung der Kreuzauffindungslegende scheint auf älteren, mündlichen Traditionen zu beruhen, deren Ursprung in Jerusalem zu suchen ist. Dort wurde bereits seit den zwanziger Jahren des 4. Jhs. ein Stück Holz als Teil des Kreuzes Christi verehrt, dessen Auffindung nach zeitgenössischen Überlieferungen Anlass zum Bau der Grabeskirche war. Ebd., S. 81-93.

che Konstantins nach dem Grab Christi, der in der jüngeren Literatur im allgemeinen als Verständnisfehler angesehen und ebenfalls bereits auf eine durch den Kaiser selbst initiierte bzw. beim Bau der Grabeskirche zufällig erfolgte Auffindung des Kreuzes Christi bezogen wird.¹⁶ Diese explizite Übertragung der bei Eusebius eher kryptisch angedeuteten Kreuzauffindung durch Konstantin auf seine Mutter in der Gelasius/Rufinus-Tradition löste das Ereignis aus dem unmittelbaren Kontext der kaiserlichen Christianisierungspolitik heraus und machte es stattdessen als Anlass und Höhepunkt der Reise Helenas ins Heilige Land zu einem Akt göttlichen Offenbarungswillens sowie die Kaiserin selbst zu dessen durch Eingebungen gesteuertem Medium. Allerdings bedarf Helena in den Kreuzauffindungsberichten der Gelasius/Rufinus-Tradition zur eigentlichen Identifizierung des gesuchten Kreuzes der Hilfe des Bischofs Macarius als geweihtem Vertreter der Amtskirche. Gerade in diesem Punkt erfuhr die spätantike Konstruktion der Helenatradition nahezu gleichzeitig mit der ersten schriftlich fassbaren Überlieferung der Gelasius-Fassung eine weitere entscheidende Erweiterung durch Ambrosius von Mailand (um 340-397).

3. Ambrosius von Mailand - Helena als neue Maria

Ihren Höhepunkt erreichte die Genese der spätantiken Helenatradition in der 395 gehaltenen und später auch in schriftlicher Form verbreiteten Grabrede des Mailänder Bischofs Ambrosius auf Kaiser Theodosius I. (347-395).¹⁷ Im Zusammenhang mit dem Hauptthema der Predigt, der Verpflichtung der Nachfolger des Kaisers auf den christlichen Glauben, nutzt Ambrosius die Kreuzauffindungslegende zur theologischen Exegese. In steigender Fortführung der Tendenzen der Gelasius/Rufinus-Tradition stellt er Helena als Erwählte Gottes dar, die dieser trotz ihrer – an dieser Stelle erstmals erwähnten - niedrigen Herkunft als "stabularia" zum Werkzeug seines Willens macht.¹⁸ In unmittelbarer Analogie zu Maria, der Mutter Christi, stilisiert Ambrosius Helena, die Mutter Konstantins, zur Vollenderin des göttlichen Heilsplanes. In einer zentralen, vom Heiligen Geist inspirierten Rede Helenas an den Teufel lässt er sie über sich selbst sagen:

Was anders erreichstest du, o Teufel, mit der Wegräumung des Kreuzesholzes als eine neue Niederlage? Schon Maria hat dich überwunden, die den Sieger geboren; [...] Auch heute sollst du überwunden werden; ein Weib soll deine Hinterlist aufdecken. Jene trug wie ein Heiligtum den Herrn im Schoß, ich will sein Kreuz auffindig machen. Jene tat den Mensch gewordenen kund, ich den Auferstandenen. Jene war die Mittlerin, dass Gott sichtbar unter

¹⁵ Drijvers, S. 1011-102; übersetzt bei Heinen, S. 89-90.

¹⁶ Eusebius, Abs. 25-28, S. 112-14. Drijvers, S. 81-86. Vgl. dazu auch Heinen, S. 94-98 mit weiterer Literatur.

¹⁷ Ambrosius von Mailand: Pflichtenlehre und ausgewählte Schriften. Hg. v. Johannes Niederhuber, Kempten und München 1917 (Bibliothek der Kirchenväter, 32)., S. 394-423. Dazu: Heinen, S. 90-94 mit weiterer Literatur und Wolf Steidle: Die Leichenrede des Ambrosius für Kaiser Theodosius und die Helena-Legende. In: *Vigiliae Christianae* 32, 1978, S. 94-112.

den Menschen wohnte, ich will zur Heilung unserer Sünden das Banner Gottes aus dem Schutte heben.¹⁹

Diese Parallelsetzung Helenas mit Maria wird in der Schilderung der Identifizierung des gesuchten Kreuze, die konsequenterweise in Abweichung von der Gelasius/Rufinus-Tradition ohne Hilfe des Bischofs von Jerusalem alleine auf Eingebung des Heiligen Geistes hin durch Helena selbst erfolgt, weitergeführt:

Und da schon Christus in Maria eine Frau heimgesucht hatte, suchte der Geist in Helena eine solche heim: Er tat ihr kund, was eine Frau nicht wissen konnte, und führte sie auf den Weg, den ein Sterblicher nicht erkennen konnte.²⁰

Von zentraler Bedeutung ist in der Ambrosiusrede die in der Gelasius/Rufinus-Fassung nur als Nebenhandlung bzw. Resultat der Suche nach dem Kreuz erwähnte Auffindung der Kreuzigungsnägel. Auch die auf Veranlassung Helenas erfolgte Einarbeitung eines dieser Nägel in das Zaumzeug des Kaisers sieht Ambrosius als Erfüllung eines bereits im alten Testament durch den Propheten Zaccharias angekündigten Ereignisses an: "An jenem Tage wird auf dem Zaume des Rosses stehen: Heilig dem allmächtigen Herrn".²¹ Dieses Zaumzeug und das ebenfalls von Helena mit einem weiteren Kreuzigungsnagel bekrönte kaiserliche Diadem propagiert Ambrosius als wirkmächtige Zeichen des von Gott eingesetzten christlichen Kaisertums. In Weiterführung der Tendenzen der Gelasius-Tradition ist Konstantin dabei lediglich der passiv Empfangende. Auch hier wird Helena als Übermittlerin der göttlichen Gnade in Analogie zu Maria gesetzt: "Maria ward heimgesucht zur Erlösung der Eva, Helena ward heimgesucht zur Erlösung der Kaiser."²²

Mit dieser Predigt des Ambrosius war die Konstruktion der christlichen Helena-Figur bereits im späten 4. Jh. weitgehend abgeschlossen. Eine weitere entscheidende und rezeptionsgeschichtlich besonders wirksame Ergänzung erfolgte im 5./6. Jh. durch die sog. Judas Cyriacus-Legende, die in Fortführung der Gelasius/Rufinus-Tradition insbesondere die narrativen Qualitäten der Kreuzauffindungsgeschichte weiter ausbaute.

¹⁸ Zur "stabularia"-Stelle und ihrer Deutung v. a. hinsichtlich einer Parallelsetzung Helenas mit Paulus und den übrigen Aposteln siehe Steidle, S. 100-102.

¹⁹ Ambrosius, Abs. 44.

²⁰ Ebd., Abs. 46.

²¹ Ebd., Abs. 40 nach Zach. 14, 20.

²² Ebd., Abs. 47.

4. Judas Cyriacus- und Silvesterlegende

Auf Elementen der Gelasius-/Rufinus-Tradition und der Ambrosius-Predigt aufbauend, entstand in der ersten Hälfte des 5. Jhs. die ab dem 6. Jh. auch im Westen bekannte, nach dem in ihr neu eingeführten Protagonisten benannte Judas Cyriacus-Legende.²³ In dieser Fassung der Kreuzauffindung reist Helena, nachdem sie sich vom Heidentum zum Judentum bekehrt und schließlich durch Papst Silvester I. in Rom die christliche Taufe empfangen hat, aus eigenem Antrieb mit großem Gefolge nach Jerusalem, um das Kreuz Christi zu suchen. Der Hinweis auf die Stelle, an der es vergraben liegt, erfolgt nicht durch göttliche Eingebung, sondern durch eine intensive Befragung der jüdischen Einwohner der Stadt und des Umlandes, die Helena mit ihrer Kenntnis des Alten und Neuen Testaments beeindruckt. Allerdings bewirkt erst die von der Kaiserin befohlene Einschließung des Juden Judas in einen Brunnen dessen Bereitschaft, die Stelle zu suchen, an der das Kreuz vergraben ist und von der er durch die Überlieferung seiner Vorfahren ungefähre Kenntnis besitzt. Mit der eigentlichen Kreuzauffindung hat Helena selbst in dieser Fassung der Tradition nichts zu tun – sie geschieht infolge eines Weihrauchwunders als Antwort auf die Gebete des Judas. Auch die Identifizierung des Kreuzes Christi vollzieht sich – analog zur Kreuzprobe des Macarius in der Gelasius/Rufinus-Fassung - auf Initiative des Juden durch die Erweckung eines Toten. Daraufhin bekehrt sich Judas, überwältigt von den Wundern, die Gott durch ihn, den Ungläubigen, gewirkt hat, zum Christentum und lässt sich taufen. Erst an diesem Punkt tritt Helena wieder in Erscheinung: Sie bittet den in ihrem Gefolge reisenden Bischof Eusebius von Rom, den getauften Judas, dem sie den Namen Cyriacus verleiht, zum Bischof von Jerusalem zu machen. Sie selbst lässt an der Stätte der Auffindung auf Golgatha eine Kirche errichten, in der das in Gold und Edelsteine gehüllte Kreuz in einem ebenfalls von ihr gestifteten, kostbaren Silberschrein deponiert wird. Anschließend betet Judas/Cyriacus auf Helenas Bitte hin gemeinsam mit der bekehrten Menge noch einmal um die Auffindung der Kreuzigungsnägel, die durch ein Lichtwunder an der Stelle der Kreuzauffindung im Boden erscheinen. Judas/Cyriacus bringt die Nägel zu Helena, die vor ihnen niederkniet und sie verehrt. Auf Eingebung des Heiligen Geistes hin lässt sie die Nägel in Erfüllung der Prophezeiung des Zacharias in die Zügel des Kaisers einarbeiten. Anschließend gibt sie den Befehl, die Juden aus Judäa zu vertreiben, stiftet den Armen in Jerusalem und initiiert das Fest der Kreuzauffindung, das jährlich gefeiert werden soll.

Das zentrale neue Motiv der Helenatradition im Kontext der antijüdischen Tendenzen dieser Fassung bzw. des in der neuen Hauptfigur des Judas/Cyriacus personifizierten Themas der Judenbekehrung ist der Hinweis auf die schrittweise Hinwendung der Kaiserin selbst über den jüdischen Glauben zum Christentum. Auf diese Weise wurde die Judas Cyriacus-Legende unmittelbar mit der

²³ Drijvers, S. 165-180. Siehe auch Stefan Heid: Zur frühen Protonike- und Kyriakoslegende. In: *Analecta Bollandiana* 109, 1991, S. 73-108.

ebenfalls im 5. Jh. entstandenen Silvesterlegende verbunden, die die Vorgeschichte der Kreuzauffindung erzählt: Nachdem Silvester Konstantin durch die Taufe vom Aussatz geheilt hat, möchte Helena ihren Sohn zum Judentum bekehren. Ein daraufhin angeordneter Disput zwischen dem Papst und zwölf Rabbinern im Beisein Konstantins und Helenas endet mit der Bekehrung und Taufe der Kaiserinmutter und ihres jüdischen Gefolges.²⁴ Diese Verknüpfung der beiden Legenden bewirkte in erster Linie eine stärkere Einbindung der Helena- und Kreuzauffindungstradition in einen konkreteren hagiografischen und damit authentizitätssteigernden Rahmen. Neben dem Überlieferungsstrang der Gelasius/Rufinus-Tradition fand gerade die Judas Cyriacus-Fassung der Kreuzauffindung durch ihre Aufnahme in die *Legenda Aurea* des Jacobus da Voragine (ca. 1230-1290) ab der zweiten Hälfte des 13. Jhs. weite Verbreitung und wurde zur entscheidenden Textgrundlage ihrer narrativ-zyklischen Darstellungen. Als zentrales Ereignis der so im 4. und 5. Jh. auf der Grundlage historischer Fakten konstruierten Helenatradition prägte die Kreuzauffindung in ganz entscheidender Weise sowohl die Ikonografie der Heiligen²⁵ mit Kreuz und Krone, seltener auch den Kreuzigungsnägeln oder weiterer Passionsinstrumente und einem Buch, als auch die Orte ihrer Darstellung als Einzelfigur insbesondere im Zusammenhang mit Heilig Kreuz-Patrozinien, Passionsdarstellungen und in Grabmalkontexten.²⁶ Entscheidender als die Kreuzauffindung selbst sind für die im Folgenden untersuchten lokalen Helenatraditionen die sie begleitenden, in den einzelnen Fassungen unterschiedlich beschriebenen und gewerteten Aktionen der Reliquiensendung Helenas in den Westen und der von ihr initiierten Kirchengründungen an heiligen Stätten. Darüber hinaus boten die Aspekte der Helena-Biografie weitere Ansatzpunkte zu lokaler Traditionsbildung, die in den Textquellen des 4. und 5. Jhs. offen geblieben waren. Das galt in erster Linie für das Fehlen jeglichen Hinweises auf die Herkunft der Kaiserin sowie die vage Lokalisierung des Ortes ihrer Bestattung. Alle vier Elemente stellten Möglichkeiten der direkten, authentizitätsichernden Anknüpfung der lokalen Sondertraditionen an die offizielle Hagiografie dar, ohne dabei in offenen Widerspruch zu ihr zu geraten.

²⁴ Zur Entstehung der Silvesterlegende vgl. Raymond Davis: *The Book of Pontiffs*. Liverpool 1989, S. IV-VII.

²⁵ Zur Frage des Ursprungs der heiligenmäßigen Verehrung Helenas siehe Pohlsander, S. 186-200. Bereits die Verfasser des *Liber Pontificalis* nennen sie im ersten Drittel des 6. Jhs. "beata Helena", die Bezeichnung als "Sancta" ist erstmals im Salzburger Itinerar des frühen 7. Jhs. fassbar (s. u.). Im 9. Jh. wird sie in die erste Fassung der im Westen verbreiteten "Laudes regiae", einer Vorform der Allerheiligenlitanei, aufgenommen.

²⁶ Die im Vorfeld dieser Untersuchung erarbeitete umfassende Materialsammlung zu Helenadarstellungen konnte an dieser Stelle lediglich überblickhaft verwendet werden.

II Rom – Die Doppeltradition von S. Croce in Gerusalemme

Die älteste konkret nachweisbare lokale Helenatradition im Westen, die über die allgemein verbreitete Kreuzauffindungslegende hinausging, scheint an den postulierten Ort des Grabes der Kaiserin in Rom gebunden gewesen zu sein. Als solcher galt das unmittelbar an die frühchristliche Märtyrerbasilika S. Pietro e Marcellino grenzende Mausoleum auf dem "fundus Lauretus" an der Via Labicana (Abb. 1).²⁷ Den frühesten heute bekannten Beleg für diese zeitgenössische Überzeugung enthält das um 530/40 als offizielle Papstchronik retrospektiv entstandene "Liber Pontificalis":

Eisdem temporibus fecit Augustus Constantinus basilicam beatis martyribus Marcellino presbitero et Petro exorcistae in territorio inter duos lauros et mysileum ubi mater ipsius sepulta est Helena Augusta, via Lavicana, miliario III. In quo loco et pro amore matris suae et veneratione sanctorum posuit dona voti sui [...]²⁸

Demnach sah man beide Gebäude – die Basilika und das Mausoleum selbst – sowie ihre reiche Ausstattung als Stiftungen Konstantins zu Ehren der Märtyrer und seiner Mutter an. Die im Anschluss folgende Liste der kaiserlichen Schenkungen an das Helenamausoleum nennt als herausragendes Stück "altarem ex argento purissimo, pens. Lib. CC, ante sepulchrum beatae helenae Augustae", dessen zumindest postulierte Existenz die in der Entstehungszeit des Liber Pontificalis in unmittelbarem Bezug auf das Helenagrab bestehende liturgische Nutzung des Mausoleums nachweist.²⁹ Eine zweite, unmittelbar folgende Aufzählung ähnlicher Schenkungen an die Basilika der Märtyrer selbst enthält darüber hinaus – dem Schema der Gründungsberichte der konstantinischen Kirchen im Liber Pontificalis entsprechend – eine Anzahl von Ländereien in Rom und an verschiedenen Stellen des Reiches. Von besonderem Interesse ist dabei die Übertragung des gesamten umliegenden Besitzes, der ausdrücklich als "possessio Augustae Helenae" bezeichnet

²⁷ Zum "fundus Lauretus" bzw. dem Gelände "ad duas lauros" entlang der Via Labicana als Besitz Helenas vgl. Drijvers, S. 30-32. Auch in der konstantinischen Apostelkirche in Konstantinopel wurde ein bis zum Beginn des 13. Jhs. durch Pilgerberichte belegtes Helenagrab verehrt, das 1213 zumindest teilweise nach Venedig transferiert worden sein soll. Vgl. Louis de Combes: Sainte Hélène et les reliques de Sainte-Croix de Jérusalem. Lyon 1901, S. 4-5. Zu S. Pietro e Marcellino und dem angrenzenden Helenamausoleum siehe Friedrich Wilhelm Deichmann und Arnold Tschira: Das Mausoleum der Kaiserin Helena und die Basilika der Heiligen Marcellinus und Petrus an der Via Labicana vor Rom. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 72, 1957, S. 44-110, und Richard Krautheimer: Corpus Basilicarum christianarum Romae. Vatikanstadt 1937, Bd. II, S. 193-207.

²⁸ Liber Pontificalis. Hg. v. Louis Duchesne, Bd.1, Paris 1886, S. 182. Zu Datierung und Entstehung des Liber Pontificalis vgl. Raymond Davis: The Book of Pontiffs. Liverpool 1989. Zu dieser Stelle vgl. Sible de Blaauw: Jerusalem and the Cult of the Cross. In: Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag. Hg. v. Renate L. Colella. Wiesbaden 1997, S. 55-73, hier v. a. S. 61-63.

²⁹ "In quo loco et pro amore matris suae et veneratione sanctorum posuit dona voti sui patenam auream purissimam, pens. lib. XXXV; candelabra argentea auroclusa in pedibus XII IIII, pens. sing. Lib. CC; coronam auream quae est farus cantharus cum delfinos CXX, pens. lib. XXX; calices aureos III, pens. sing. Lib X, cum gemmis prasinis et yacintis; amas aureas II, pens. sing. Lib. LX; altarem ex argento purissimo, pens. lib. CC, ante sepulchrum beatae Helenae augustae, qui sepulchrum est ex metallo purphyreticus exculptus sigillis; fara canthara argentea XX, pens. sing. Lib XX. Item in basilica sanctorum Petri et Marcellini donum dedit: [...]" Liber Pontificalis, Bd. 1, 182-183. Vgl. Drijvers, S. 74.

wird.³⁰ Spätestens seit der ersten Hälfte des 6. Jhs. existierte demnach eine lokale Tradition, die die liturgische Nutzung des Mausoleums an S. Pietro e Marcellino mit dem in unmittelbarer Nähe seines Altares verehrten Helenagrab verband und auf eine Gründung Konstantins zu Ehren seiner Mutter im Bereich ihrer stadtrömischen Besitzungen zurückführte.³¹ Sie spiegelt sich unmittelbar in den erhaltenen Textquellen des 7. bis frühen 9. Jhs. wider, in denen sowohl das Mausoleum selbst als auch die angrenzende Basilika als *“ecclesia Helenae”* und *“basilica beatae Helenae”* bezeichnet werden.³² Auf diese Lokaltradition bezogene Darstellungen der Kaiserin sind allerdings weder aus dem Mausoleum noch aus der Basilika überliefert, die bereits im Verlauf der ersten Hälfte des 9. Jhs. aufgegeben wurde.³³ Die liturgische Nutzung der Grabrotunde scheint zunächst über diesen Zeitpunkt hinaus weiter bestanden zu haben, auch nachdem das Helenagrab 849 zumindest zu einem großen Teil in die Abtei Hautvillers im Bistum Reims überführt worden war.³⁴ Erst Innozenz II. (1130-1143) ließ den - postulierten - verbliebenen Rest der Reliquien nach S. Maria in Aracoeli transferieren.³⁵ Die Tatsache, dass der auf diese Weise endgültig frei gewor-

³⁰ “[...] fundum laurentum iuxta formam cum balneum et omnem agrum a porta Sessoriana usque ad via Penestrina a via itineris Latinae usque ad montem Gabum, possessio Augustae Helenae, praest. Sol. I CXX.” Liber Pontificalis, Bd. 1, S. 183.

³¹ Deichman-Tschira, S. 74, sehen den unter den kaiserlichen Stiftungen an die Märtyrerbasilika genannten *“scyphum aureum purissimum ubi nomen Augustae designatur”* als zentralen Beleg für die Bestätigung ihrer Hypothese, die Kirche sei bereits eine Gründung Helenas gewesen. Selbst von der historischen Richtigkeit dieser Annahme ausgehend – das Gefäß mit dem Besitzvermerk der Kaiserin kann ebenso ein Geschenk Konstantins aus dem Besitz seiner Mutter bzw. Teil eines Legates gewesen sein – ist im Rahmen dieser Untersuchung lediglich die in der Textquelle des Liber Pontificalis fassbare zeitgenössische Überzeugung von Belang, die eine solche Verbindung eindeutig nicht herstellt. An einer zweiten Stelle ist Helena im Liber Pontificalis in der dort zitierten Inschrift genannt, die sich auf dem von Konstantin gestifteten Kreuz über dem Petrusgrab befunden haben soll: *“Constantinus Augustus cum Helena Augusta hanc domum regali simili fulgore coruscans aula circumdat.”* Es wäre zu prüfen, ob sich an die Aussage dieser – möglicherweise zur Zeit der Abfassung des Liber Pontificalis noch vorhandenen – Inschrift, die für die konstantinische Petersbasilika eine ähnliche gemeinsame Gründung durch Konstantin und Helena postuliert wie sie in der Vita Constantini für einige der wichtigen Kirchen des Heiligen Landes belegt ist, tatsächlich eine auch in entsprechenden Darstellungen manifestierte Helenatradition in Bezug auf Alt-St. Peter geknüpft hat.

³² So im *“Itinerarium Salisburgense”*, um 625-638: “[...] in aquilone parte ecclesiae Helenae primus Tiburicus martyr. Postea intrabis in speluncam ibi pausant SS. Martyres Petrus pbr. Et Marcellinus martyr. [...] Et in altero XXX Mar. Et in tertio III Coronatos et sca. Helena in sua rotunda.” Zit. n. Giovanni Battista de Rossi: *La Roma sotterranea*. Rom, 3 Bde., 1864-1877, Bd. 1, S. 139. In den *“Epitome Salisburgense”*, um 635-642: *“Via [...] Lavicana ecclesia est scae elenae ubi ipsa corpore iacet sibi sci isti dormiunt [...]”* Zit. n. de Rossi (ebd.), Bd. 1, S. 148. Vgl. Krautheimer, *Corpus*, Bd. 2, S. 195-196. Im Liber Pontificalis, Bd. 1, S. 500: *“Cimeterium itaque beatorum Petri et Marcelini via Lavicana iuxta basilicam beatae Elene renovavit [Papst Hadrian I., 772-779]”*, ebenso Liber Pontificalis, Bd. 2, S. 50: *“necnon in basilica beatae Helenae fecit [Papst Stephan II., 816-817] vestem de fundate”*. Vgl. Deichmann-Tschira, S. 78 und 80-81; Krautheimer, *Corpus*, Bd. 2, S. 196, Drijvers, S. 75.

³³ Bereits um die Mitte des 9. Jhs. ist innerhalb der Umfassungsmauern der Basilika ein Friedhof nachweisbar. Vorher waren die wichtigen Heiligengräber in andere Kirchen übertragen worden. Vgl. Deichmann-Tschira, S. 65; Krautheimer, *Corpus*, Bd. 2, S. 205.

³⁴ Zur Translation des Helenagrabes in die Abtei Hautvillers im Bistum Reims nach zeitgenössischen Quellen s. *Acta Sanctorum*. Hg. v. Johannes Sollerio u. a., Bd. August 3, Paris 1867, S. 601-605.

³⁵ Zur Translation nach Aracoeli siehe *Acta Sanctorum*, Bd. Aug. 3, S. 606, 18. Aug., und de Combes, S. 8. Heute befinden sich die in einer Sandelholzkassette des 12. Jhs. aufbewahrten Helenareliquien von S. Maria in Aracoeli gemeinsam mit denen der Heiligen Artemius, Abbondius und Abbondantius in einem Porphyrsarkophag, der gleichzeitig als Altarmensa der frei im nördlichen Querhausarm der Kirche stehenden Helenakapelle dient. Unter ihm ist – auf dem Fußboden der früheren Kirchenanlage des 9. Jhs. – die ungefähr zum Zeitpunkt der Translation der Helenareliquien entstandene *“ara coeli”* aufgestellt und von oben einsehbar. Diese Kombination der Helenareliquien, deren Bergung in einem überdimensionalen Sarkophag tatsächlich das Vorhandensein des gesamten Grabes suggeriert, mit der unter ihm angeordneten,

dene Porphyrsarkophag für das Begräbnis Papst Anastasius' IV. (1153-1154) aus dem Helenamausoleum in die Lateranbasilika transportiert werden konnte, legt die Vermutung nahe, dass damit die auf den Ort des Grabes bezogene Helenatradition um die Mitte des 12. Jhs. weitgehend erloschen ist.³⁶ Erhalten blieben von der gesamten Anlage lediglich Teile der Rotunde, in denen zu einem unbestimmten Zeitpunkt ein Kastell eingerichtet wurde.³⁷ Erst 1594 identifizierte Bosio die Ruinen wieder mit dem Mausoleum Helenas, in dem er sowohl die Helena- als auch die Petrus-Marcellinus-Basilika der frühmittelalterlichen Quellen sah.³⁸

1. "Basilica Heleniana" und Jerusalem-Imagination – Die Entwicklung der Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme

Die zweite zentrale Helenatradition in Rom bezieht sich auf die Kirche S. Croce in Gerusalemme, die in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. in einen atriumartigen Raum des kaiserlichen Palatio Sessoriano auf dem Esquilin integriert wurde.³⁹ Auch sie wird bereits im 6. Jh. "basilica heleniana" genannt – eine Bezeichnung, die wie im Fall des liturgisch genutzten Mausoleums der Kaiserin auf dem "possessio Helenae Augustae" möglicherweise die Erinnerung daran tradierte, dass das Sessorianum der Mutter Konstantins mit einiger Wahrscheinlichkeit tatsächlich als stadtrömischer Wohnsitz

unmittelbar auf die Gründungstradition der Kirche bezogenen Hauptreliquie der ara coeli unter einem von acht Säulen getragenen Tholos ist das Ergebnis einer Stiftung des französischen Bischofs Jérôme Centelles zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Nach ihrer weitgehenden Zerstörung wurde die Anlage 1833 vollkommen neu errichtet. Ob sie der ursprünglichen Disposition der Helenareliquien im Kirchenraum des 12. Jhs. - damals vielleicht im Bereich des möglicherweise an dieser Stelle liegenden Hochaltares - bleibt unklar. Vgl. Marina Carta u. Laura Russo: *S. Maria in Aracoeli*. Roma 1988. (Le chiese di Roma illustrate; N. F. 22), v. a. S. 148-153. Als einzige Darstellung der Kaiserin in der Kirche steht heute auf dem als Altarmensa dienenden Sarkophag eine moderne Bronzeskulptur von A. Martini.

³⁶ Die Identifikation des heute in den Sammlungen der Vatikanischen Museen aufbewahrten Anastasius-Sarkophages mit dem Helenas beruht auf der Aussage des Johannes Diaconus, Anastasius liege "[...] in mausoleo porphyretico praeclaro opere sculpto, in quo olim iacuit Helena mater Constantini imperatoris, quod videlicet mausoleum de ecclesia quam idem imperator ad honorem ipsius matris extra Urbem fabricaverat idem papa deportari fecerat." Johannes Diaconus: *De Ecclesia Romana Latina*. Hg. V. E. Galletier, Paris 1952-55 (Panegyrici Latini 195, S. 1553).

³⁷ Deichmann-Tschira, S. 65.

³⁸ Antonio Bosio: *Roma Sotteranea*. Rom 1632, Nachdruck Rom 1998, S. 321. Vgl. Krautheimer, *Corpus*, Bd. 2, S. 198. Im 17. Jh. ließ das Laterankapitel, dem der gesamte umliegende Landbesitz aus der angeblichen Stiftung Konstantins spätestens im frühen 13. Jh. zugefallen war, innerhalb der Ruinen die noch heute bestehende Kirche errichten. Vgl. Deichmann-Tschira, S. 66 und S. 80-81.

³⁹ Der weitläufige, in den Regierungszeiten der Kaiser Commodus (180-193) bis Heliogabal (218-222) entstandene Komplex mit Thermenanlage, Amphitheater und Hippodrom erfuhr im 4. Jh. verschiedene bauliche Veränderungen, zu denen auch die Einrichtung der Kirche gehörte. Zum aktuellen Stand der archäologischen Forschung siehe Anna Maria Affani (Hg.): *La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma quando l'antico è futuro*. Viterbo 1997, v. a. S. 11-16. Zusammenfassend zur Geschichte von S. Croce in Gerusalemme siehe Richard Krautheimer: *Corpus Basilicarum christianarum Romae*. Bd. 1, Vatikanstadt 1937, S. 165-194; ders.: *Rome. Profile of a city*, 312-1308. New Jersey 1980, S. 24-28; Claudio Varagnoli: *S. Croce in Gerusalemme. La basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano*. Rom 1995. Dazu s. Sible de Blaauw: *Jerusalem and the Cult of the Cross*. In: *Pratum Romanum*. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag. Hg. v. Renate L. Colella. Wiesbaden 1997, S. 55-73.

gedient hat.⁴⁰ Eine entsprechende Tradition, die S. Croce in Gerusalemme konkret auf die Person Helenas bezog, scheint - zumindest offiziell – zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht bestanden zu haben. Darauf weist in erster Linie der Gründungsbericht der Kirche innerhalb der Vita Silvesters I. im nahezu gleichzeitig verfassten Liber Pontificalis hin. Zwar reihen die Autoren sie an vierter Stelle – nach der Lateranbasilika und den Basiliken über den Gräbern der Apostelfürsten – unter die stadtrömischen Kirchengründungen Konstantins ein und halten ausdrücklich fest, der Kaiser habe sie im Palatio Sessoriano einrichten lassen, um in ihr die namensgebende Kreuzreliquie aufzubewahren. Eine Verbindung zu Helena wird jedoch weder hinsichtlich des Palastes noch der Reliquie hergestellt, deren Identifizierung mit dem Teil des Kreuzes, den Konstantin der offiziellen Gelasius/Rufinus-Tradition der Kreuzauffindung zufolge von Helena erhalten haben soll, durchaus naheliegend gewesen wäre.⁴¹ Diese Nicht-Nennung Helenas ist um so aussagekräftiger, als dieselbe Textquelle in den Gründungsberichten etwa der Paulus- und der Agnesbasilika ausdrücklich die Mitwirkung Silvesters I. bzw. Constantias, einer der Töchter Konstantins, als Initiatoren der von Konstantin selbst vollzogenen Gründung hervorhebt.⁴²

Sehr früh nachweisbar und weitaus ausgeprägter ist dagegen ein zweiter, eng mit der besonderen liturgischen Funktion der Kirche verbundener Traditionsstrang, der unmittelbar in ihrer Bezeichnung als "Hierusalem" zum Ausdruck kam. Bereits die Verfasser des Liber Pontificalis betonen am Ende des Gründungsberichtes in Bezug auf die von Konstantin dort deponierte Kreuzreliquie:

⁴⁰ Die Erwähnung der Kirche als "basilica heleniana" in den sog. Symmachus-Apokryphen des 6. Jhs. steht im Zusammenhang mit der Beschreibung eines fiktiven Konzils, das 433 "in basilica heleniana quae dicitur Sessorianum atrium" stattgefunden haben soll. Vgl. Drijvers, S. 32, und Louis de Combes: *Sainte Hélène et les reliques de Sainte-Croix de Jérusalem*. Lyon 1901, S. 11, Anm. 5. Nach Besozzi, S. 170-174, war die Kirche 499 auch Schauplatz dieses angeblichen Symmachus-Konzils. Beide werden nicht im offiziellen Verzeichnis der Konzilien geführt. Vgl. G. D. Mansi: *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*. Graz 1960, Bd. 5, Nr. 1067, Krautheimer, S. 168 und Margherita Cecchelli: *S. Croce in Gerusalemme: nuove considerazioni*. In: Affani, S. 25-30. Zu Helenas stadtrömischem Wohnsitz im Palatio Sessoriano vgl. Drijvers, S. 30-34 und 45-48.

⁴¹ Liber Pontificalis, Bd. 1, S. 179: "Eodem tempore fecit Constantinus augustus basilicam in Palatio Sessoriano, ubi etiam ligno sanctae crucis domini nostri Iesu Christi posuit et in auro et gemmis conclusit, ubi et nomen ecclesiae dedicavit, quae cognominatur usque in hodiernum diem Hierusalem." Auch hier folgt dem zitierten Absatz wie bei allen Gründungsberichten des Liber Pontificalis eine Aufzählung der von Konstantin gestifteten, meist liturgischen Ausstattungsstücke sowie der Schenkung aller im Bereich des Palastes und an verschiedenen anderen Stellen Roms liegenden Ländereien aus dem kaiserlichen Fundus. Zu Datierung und Bedeutung des Liber Pontificalis vgl. Raymond Davis: *The Book of Pontiffs*. Liverpool 1989. Als älteste bekannte Quelle, in der Helena explizit die Übertragung einer Kreuzreliquie aus Jerusalem nach Rom zugeschrieben wird, nennt de Blaauw, *Jerusalem in Rome*, S. 65-66, die erste Fassung der "Descriptio Lateranensis Ecclesiae" aus der Zeit zwischen 1073 und 1118.

⁴² Liber Pontificalis, Bd. 1, S. 178, c. 40: "Eodem tempore fecit Augustus Constantinus basilicam beato Paulo apostolo ex suggestione Silvestri episcopi." Ebd., S. 180, c. 42: "Eodem tempore fecit basilicam sanctae martyris Agnae ex rogatu filiae suae [...]" Ebenso de Blaauw, *Jerusalem in Rome*, S. 62-63.

[...] ubi etiam ligno sanctae crucis domini nostri Iesu Christi posuit et in auro et gemmis conclusit ubi et nomen ecclesiae dedicavit, quae cognominatur usque in hodiernum diem Hierusalem.⁴³

Erstmals explizit überliefert ist diese hier ausdrücklich auf die Existenz der Kreuzreliquie zurückgeführte Bezeichnung der Kirche als „sanctae ecclesiae Hierusalem“ in einer heute verlorenen Inschrift, die sich auf eine kaiserliche Stiftung in der Regierungszeit Valentinians III. (reg. 425-455) bezog.⁴⁴ Auch für eine Synode des Jahres 501 wird der Versammlungsort „in Hierusalem basilica Sessoriani palatii“ genannt.⁴⁵ Bis zum Ende des 9. Jhs. scheint dieser Name „Hierusalem“ im allgemeinen Sprachgebrauch vorherrschend gewesen zu sein.⁴⁶ Dabei stand er in engem Zusammenhang mit der bis ins späte fünfte Jh. zurückzuverfolgenden Funktion der Kirche als päpstliche Statio am Karfreitag und am 4. Sonntag der Fastenzeit, dessen namensgebende Tagesantiphon mit den Worten „Laetare Jerusalem“ beginnt.⁴⁷ Krautheimer, der von einer Einführung zumindest der Karfreitagsstatio in S. Croce in Gerusalemme bereits durch Sixtus III. (432-40) und damit zeitgleich mit denen der beiden Weihnachtsfeiertage in S. Maria Maggiore und S. Stefano Rotondo ausgeht, weist in diesem Zusammenhang auf den besonderen Status gerade dieser drei Kirchen hin, die im Gegensatz zu allen übrigen der Stadt zu diesem Zeitpunkt noch keine eigene Priesterschaft oder Kongregation besaßen. Stattdessen wurde ihre Liturgie vom Lateran aus versehen und war für die gesamte römische Gemeinde gedacht. Alle drei bildeten damit Erweiterungen der Lateranbasilika in ihrem weiteren Umfeld, von denen S. Maria Maggiore und S. Croce in Gerusalemme an den zentralen Festen der Geburt und der Passion Christi zusätzlich die besondere Bedeutung der Imitation der jeweiligen Heiligen Stätten von Bethlehem und Jerusalem zukam.⁴⁸ Besonders deutlich wird dies in der erstmals für die Zeit um 700 überlieferten Beschreibung der päpstlichen

⁴³ Liber Pontificalis, Bd. 1, S. 179. Im Gegensatz zu den Ansichten Cecchellis, S. S. 26, Anm. 5, die darauf hinweist, als „Sancte Crucis qui dicitur Hierusalem“ werde die Kirche erstmals 1003 in einem Dokument des „Regesto Soblacense“ bezeichnet, und Krautheimers, Corpus S. 196, der die erste Nennung der Basilika „Sanctae Crucis“ erst im Zusammenhang mit der Restaurierung in der Mitte des 12. Jhs. angibt, wird tatsächlich bereits an dieser Stelle des Liber Pontificalis darauf hingewiesen, dass Konstantin die Kirche unter einem Kreuzpatrozinium weihen ließ und es sich bei dem Namen „Hierusalem“ lediglich um einen Zusatz („cognominatur“) handelt. Dieser Deutung folgt auch Raymond Davis, S. 20/21, in seiner Übersetzung, während die 1978 erschienene kommentierte Ausgabe des Liber pontificalis eine gänzlich verschiedenen Fassung der Stelle enthält, die keinen derart expliziten Bezug auf das Kreuzpatrozinium erkennen lässt: “[...] atque basilicam dedicari fecit que cognominatur usque in hodiernum diem Ierusalem.” Vgl. Joseph Forchielli und Alphons Stickler (Hg.): Liber Pontificalis glossata. (Studia Gratiana 22), Rom 1978, S. 64-65. Zu dieser Stelle auch de Blaauw, Jerusalem in Rome, S. 61-63.

⁴⁴ „Reges terrae et omnes populi principes et omnes iudices terrae laudent nomen Domini sanctae ecclesiae Hierusalem Valentinus, Placidia et Honoria Augusti votum solverunt.“ Zit. n. de Rossi: Inscriptiones christ. urbis Romae, II, 1, S. 435 no. 7. Vgl. de Blaauw, S. 56-59.

⁴⁵ Krautheimer, Corpus, Bd. 1, S. 168.

⁴⁶ Eine Zusammenstellung der bekannten Nennungen des 8. und 9. Jhs. ebd., S. 168-169.

⁴⁷ Insbesondere zur Karfreitagsstatio ausführlich de Blaauw, Jerusalem in Rome, S. 71-72. Dazu Hartmann Grisar: Das Missale im Lichte römischer Stadtgeschichte. Stationen, Perikopen, Gebräuche. Freiburg 1925, S. 46-47.

⁴⁸ Krautheimer, Rome, S. 51-52 und S. 58. Zum Aspekt der Imagination Behlehems und Jerusaems in Rom vgl. Hartmann Grisar: Antiche Basiliche di Roma imitanti i santuarii di Gerusalemme e Betlemme. In: Analecta Romana, 1, 1898, S. 555-594.

Karfreitagsprozession, in deren Verlauf im Beisein des Papstes ein kostbares Reliquienkreuz vom Lateran nach "Hierusalem" getragen und auf dem Altar bzw. am Eingang in die Apsis zur öffentlichen Verehrung aufgestellt wurde.⁴⁹ Demnach hat die Kirche "Hierusalem" spätestens seit dem 5. Jh. die liturgische Funktion einer über die reine Präsenz der Kreuzreliquie hinausgehenden Imagination Jerusalems im allgemeinen und Golgothas als Stätte der Kreuzigung - an der zumindest seit dem frühen 8. Jh. die Imitatio der Kreuztragung Christi durch die Päpste endete - im besonderen besessen.

Vor dem Hintergrund dieser spezifischen Funktion und der damit verbundenen Jerusalem/Golgotha-Tradition der Kirche ist auch die Rekondierung eines Teils der Titulusreliquie des Kreuzes Christi in einer verschlossenen Nische oberhalb des Triumphbogens zu sehen, die den bei ihrer 1492 erfolgten Bergung auf der Bleihülle des Reliquienbehälters vorgefundenen Siegeln zufolge Bestandteil der grundlegenden Umgestaltung des Kirchenraumes unter den Titularkardinälen Gherardo und Ubaldo Caccianemici in der Mitte des 12. Jhs. war.⁵⁰ Den Verschluss des von einer Ädikula auf zwei von Konsolen getragenen Säulchen gerahmten Repositoriums bildete zeitgenössischen Beschreibungen ihrer Öffnung und dem Bericht Besozzis aus dem 18. Jh. zufolge ein dunkelblaues Mosaikfeld, auf dem ein goldenes Doppelkreuz und die ebenfalls goldene Mosaikinschrift "HIC EST TITULUS VERAE CRUCIS" explizit auf die Existenz der Reliquie verwiesen.⁵¹ Mit dieser Aufbewahrung des Titulus in der Wand oberhalb des Triumphbogens, die ihrer ursprünglichen Anbringung am oberen Ende des Kreuzes Christi entsprach, wurden die Besucher der als

⁴⁹ Eine genaue Beschreibung bei de Blaauw, Jerusalem in Rome, S. 71.

⁵⁰ Dabei entstand innerhalb der antiken Umfassungsmauern eine im Bodenniveau um zwei Meter angehobene dreischiffige Basilika mit einem der spätantiken Apsis vorgelagerten Querhaus, von deren Ausstattung der heutige - wahrscheinlich mehrfach neuverlegte und ergänzte - Kosmatenboden erhalten ist. Da Gherardo Caccianemici, der seit 1122 Titularkardinal von S. Croce in Gerusalemme war und 1144 als Lucius II. zum Papst gewählt worden war, bereits 1145 starb, weist Varagnoli, S. 18-24 zu recht darauf hin, dass die im Allgemeinen aufgrund der entsprechenden Überlieferung des Liber Pontificalis seinem Pontifikat zugewiesenen Baumaßnahmen an der Kirche, zu denen auch die Errichtung einer Vorhalle und des noch heute erhaltenen Campanile gehörten, mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Jahre seines Kardinalats vordatiert werden müssen. Für seinen Neffen und Nachfolger Ubaldo ist zumindest das heute nicht mehr existierende Altarziborium als Stiftung gesichert (ebd.). Auch in S. Clemente hatte Papst Paschalis II. 1122 anlässlich der Weihe der neuen Apsis eine Kreuzreliquie im zentralen Kreuz des Apsismosaiks vermauern lassen. Vgl. Albert Dietl: Die Reliquienkondierung im Apsismosaik von S. Clemente in Rom. In: Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag. Hg. v. Renate L. Colella. Wiesbaden 1997, S. 97-111 mit einer Reihe weiterer Beispiele des frühen und hohen Mittelalter in Italien. Zu den Siegeln siehe Dietl, S. 109, de Combes, 23, der ohne überzeugende Begründung davon ausgeht (S. 18-20), der Titulus sei bereits in der Regierungszeit Valentinians III. (424-455) dort vermauert worden, und Varagnoli, S. 22, Anm. 56. Nach Buchowiecki, S. 609, entsprachen die Siegel denen einer 1144 datierten Bulle des Kardinals. Darüber hinaus weist Besozzi, S. 29, auf die Ähnlichkeit der noch im 18. Jh. als Rahmung des Repositoriums vorhandenen Ädikula mit der des gleichzeitig entstandenen Campaniles hin. Zu dessen Datierung vgl. Affani, S. 98-99.

⁵¹ "Quando operarii tetigerunt summitatem arcus existentis in medio ecclesia iuxta tectum, ubi adhuc sunt duae parvae columnae, sentierunt ibi certum vacuum. Cumque aperuissent, invenerunt unam parvam fenestram, in qua erat una capsula plumbea duorum palmorum bene clausa et super eam erat lapis quidam quadrangularis marmoreus, ubi erant sculptae istae litterae, videlicet: HIC EST TITULUS VERAE CRUCIS. [...]" Stefano Infessura: Diario della Città di Roma. Hg. v. O. Tomassini, Rom 1890, S. 270-271. Noch Besozzi, S. 26, beschreibt im 18. Jh. das allem Anschein nach wiederhergestellte bzw. wieder eingesetzte Mosaikfeld

Abbild Jerusalems verstanden und in den Karfreitagsprozessionen spätestens seit dem 8. Jh. zur Verehrung des Kreuzes auf Golgotha benutzten Kirche seit der Mitte des 12. Jhs. in die konkrete Situation versetzt, steil zu der - wenn auch nicht selbst sichtbaren - hoch über ihren Köpfen angebrachten realen Inschrifttafel des Kreuzes Christi aufzublicken, so dass die Installation die räumliche Suggestion der historischen Kreuzigungsszenerie beinhaltet.⁵² Um so konsequenter erscheint die zu einem unbestimmten Zeitpunkt erfolgte sichtbare Anbringung auch des großformatigen Querbalkens des Dismas-Kreuzes in diesem Bereich, die der Nürnberger Patrizier Nikolaus Muffel anlässlich seiner 1452 im Krönungsfolge Kaiser Friedrichs III. unternommenen Romreise offensichtlich aus eigener Anschauung beschreibt:

[...] und ob demselben altar [dem Hochaltar] in einem fenster, do ist ein stuck von dem creutz des bekerten schachers, der do hing zu der rechten seitten Christi und ist auch die überschrift des heiligen creutz, daran steht: Jhesus Nazarenus rex Judaeorum. [...] ⁵³

Mit einiger Wahrscheinlichkeit ist die von Muffel beschriebene und auch in anderen Quellen nachweisbare sichtbare Anbringung der großformatigen Schächerkreuzreliquie – dem ausdrücklichen Hinweis entsprechend, dass der betreffende Verbrecher “zur rechten seitten hing” – von den Betrachtenden aus links unterhalb der unsichtbar vermauerten Titulusreliquie anzunehmen.⁵⁴ Auf diese Weise diente sie der wirkungsvollen Ergänzung der räumlichen Rekonstruktion der Kreuzigungssituation auf Golgotha in Form der das historische Ereignis in die unmittelbare Realität der Gläubigen transponierenden Reliquien.⁵⁵ Gleichzeitig zählten sowohl der Titulus als auch das Dismas-Kreuz zu den mit der Passion Christi verbundenen Reliquien, deren Auffindung durch Helena in der Gelasius/Rufinus-Tradition der Kreuzauffindung und damit in der offiziellen Hagiografie be-

mit dem goldenen Doppelkreuz und der goldenen Inschrift innerhalb der Ädikula, das demnach noch bis zur barocken Umgestaltung der Kirche vorhanden war.

⁵² Gleichzeitig stand sie in unmittelbarem Zusammenhang mit einer ebenfalls dem 12. Jh. angehörenden Freskenausstattung, die oberhalb des Triumphbogens den von sieben Leuchtern und den vier Wesen der Apokalypse umgebenen Christus der Parusie und entlang der Obergadenwände eine mit Adam beginnenden Reihe medaillongerahmter Patriarchenbüsten zeigte. Vgl. Paul Styger: Die neuentdeckten mittelalterlichen Fresken von Santa Croce in Gerusalemme. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, 28, 1914, S. 17-28; Buchowiecki, S. 607; G. Matthiae: Gli affreschi medievali di S. Croce in Gerusalemme. Rom 1968; Anna Maria Affani und Alessandro de Falco: Gli interventi di restauro effettuati dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Roma. In: Affani, S. 79-102.

⁵³ Wilhelm Vogt: Nikolaus Muffels Beschreibungen der Stadt Rom. Tübingen 1876 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 78), Kap. 22b-23b, S. 35. Die noch heute existierende Schächerkreuzreliquie ist seit den 30er Jahren des 20. Jhs. in den Aufgangsbereich zur modernen Reliquienkapelle der Kirche integriert. Seit wann sie sich im Besitz der Kirche befand, ist allem Anschein nach bis heute nicht näher untersucht worden.

⁵⁴ “Item in der kirchen ob dem swippogen in der maur ist von dem titel Jesus nazarenus rex iudeorum. Da by ist auch ein groß stocke von dem crutz des schechers der zu der rechten siten hing: da xps unser here gecruziget wart: das ligt im finster ober dem swipogen dasz man es wol sen mag. [...]” Aus: *Mirabilia Romae*. Rom, Stephan Planck 1489; Nachdruck, eingel. v. Christian Hülsen, Berlin 1925, o. S.

⁵⁵ Interessanterweise ist die früheste Verehrung des Kreuztitulus gemeinsam mit der dortigen, als Stiftung Helenas geltenden Kreuzreliquie durch den Pilgerbericht der Egeria (s. u.) im 4. Jh. für die Karfreitagsliturgie der Grabeskirche nachweisbar, so dass die prominente Exponierung der Titulusreliquie in S. Croce in Gerusalemme gleichzeitig eine weitere Manifestation der Jerusalem-Imagination niederschlug.

legt war.⁵⁶ Spätestens mit ihrer ständig präsenten Installation im Kirchenschiff bot sich daher vor dem Hintergrund der Jerusalem-Tradition von S. Croce in Gerusalemme eine zweite, von der Einrichtung der Kirche in der kaiserlichen Villenanlage unabhängige Grundlage für die Entstehung einer lokalen Helenatradition an, die von der Stiftung dieser zentralen Heiltümer durch ihre Finderin ausging.

Schriftlich belegt ist eine explizite Verbindung Helenas mit S. Croce in Gerusalemme allem Anschein nach jedoch erst in zwei Handschriften der „Indulgentiae ecclesiarum urbis romae“ aus der zweiten Hälfte des 14. Jhs.. Dieser als Pilgerführer zu den Ablässen Roms konzipierte Text ist seit dem 12. Jh. nachweisbar und erlebte seine größte, europaweite Verbreitung im späten Mittelalter.⁵⁷ Erst ab der Mitte des 14. Jhs. - wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem ersten in großem Maßstab geplanten Heiligen Jahr 1350 - scheint die bis dahin weitestgehend gleichbleibende überlieferte reine Auflistung der Ablässe allmählich um einzelne darüber hinausgehende Informationen hinsichtlich der zumeist auf den Besitz herausragender Reliquien bezogenen Traditionen der jeweiligen Kirchen erweitert worden zu sein.⁵⁸ Im Gegensatz dazu knüpft die eingefügte Angabe über die bestehende Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme gerade nicht an die Existenz der durch ihre Auffindung mit der Heiligen verbundenen Passionsreliquien an, sondern schreibt ihr eine Mitwirkung an der Gründung der Kirche zu. So heißt es in einer Handschrift von 1364: „hanc autem ecclesiam b. Constantia filia imperatoris Constantini edificavit in honorem sce. Crucis ad preces sce. Helene, b. Silvester papa eam consecravit.“⁵⁹ Eine zweite, ausführlichere Fassung dieser

⁵⁶ Weitere Orte der Verehrung des Dismas-Kreuzes waren nach LCI, Bd. 6, S. 67-71, Zypern und Bologna. Einen besonderen Aspekt erhielt die Reliquie durch die Tatsache, dass Dismas neben Adam, Eva und den Patriarchen zu den ersten Erlösten gehörte. Auf diese Weise stand die Präsentation seiner Kreuzreliquie in direktem Zusammenhang mit dem Patriarchenzyklus der Obergadenwäde, der mit Adam begann. Auch in der Dekoration der Lateranbasilika waren seit dem 8. Jh. Adam und Dismas einander gegenübergestellt (ebd.).

⁵⁷ Zu den „Indulgentiae“ vgl. Nine Robijntje Miedema: Die 'Mirabilia Romae'. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte. Tübingen 1996, v. a. S. 11-15. Miedema (S. 23) nennt insgesamt 110 bekannte lateinische Handschriften, von denen eine aus dem 12. Jh. (London, British Library, Ms. Cottonianus Faust. B. VII, f. 14v-17v, in tabellenartiger Kurzform), fünf aus dem 13. Jh. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Lat 373, f. 20 r, Anfang fehlt; Oxford, Bodleian Library, Ms. Digby 11, f. 111v; Paris, Bibliothèque Mazarine, Ms. 778, f. 154v; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 3719, f. 115 v, Auszug, dat. 1210; Zwettl, Stiftsbibliothek, Cod. 109, f. 156-163, als Auszug lediglich Beschreibung der Laterans- und der Petersbasilika) und 22 aus dem 14. Jh. stammen. Aus dem 15. Jh. sind dagegen alleine 70 lateinische Handschriften bekannt. Die zusätzlich im 15. und 16. Jh. in großer Zahl über ganz Europa auch in anderen Sprachen verbreiteten gedruckten Fassungen des Textes verbanden ihn in der Regel mit den „Mirabilia Romae“ – unter deren Titel die Druckausgaben üblicherweise kursierten - und den „Stationes ecclesiarum urbis Romae“.

⁵⁸ Vgl. Christian Hülsen: Le Chiese di Roma nel Medio Evo. Cataloghi ed appunti. Florenz 1927, Nachdruck Hildesheim, New York 1975, S. 143.

⁵⁹ Codex Vaticanus Reginensis 520, dat. 1364, Kap. 9. Zit. n. Hülsen, Chiese, S. 144. Der gesamte Text lautet: „Item in ecclesia sce. Crucis in Hierusalem ad summum altare 48 anni et tot 4one et tercie partis omnium peccatorum remissio. Item in dicto altare requiescunt corpora Anastasii et Cesarii martirum. Hanc autem ecclesiam b. Constantia filia imperatoris Constantini edificavit in honorem sce. Crucis ad preces sce. Helene, b. Silvester papa eam consecravit. Est indulgentia die dominica et Mercurii 200 anni, aliis autem diebus C.26 anni. Item quisque continuaverit omnes dies Veneris totius anni, habet tantam indulgentiam ac si iret ad ecclesiam Iherusalem ultra mare. Item in die paraseve est remissio omnium peccatorum. Item in capella Iherusalem feria tertia qu. Dominica in passione usque ad pascam quotidie 28 anni et tot 4one. Item

Gründungstradition ist in einer Indulgentia-Handschrift von 1375 überliefert: "In ecclesia sce. Crucis in Hierusalem die dominica et Mercurii 204 anni, aliis vero diebus 100 et 28 anni. Item papa Silvester ad preces sce. Helene omnia predicta confirmavit et ecclesiam consecravit et concessit septingentos dies. [...]"⁶⁰ In beiden Versionen erscheint Helena als Initiatorin der Gründung bzw. Weihe der Kirche, wobei ihre Verbindung mit Constantia und Silvester, den Protagonisten der Gründungsberichte der stadtrömischen konstantinischen Kirchenbauten im Liber Pontificalis, eine offensichtliche Anlehnung an diese offizielle hagiografische Quelle darstellt. Indem die Fassung von 1375 offen lässt, ob die Kirche, um deren Weihe Helena Silvester bittet, von ihr oder einer dritten Person gegründet wurde, widerspricht sie in ihrer Aussage weder der offensichtlich gleichzeitig verbreiteten Version der Gründung durch Constantia noch der offiziell im Liber Pontificalis verankerten Überlieferung ihrer Einrichtung im Palatio Sessoriano durch Konstantin. Gleichzeitig existiert mit dem Text des ebenfalls um 1360 entstandenen Stuttgarter Rotulus die erste heute fassbare Form der zeitgenössischen Überzeugung, "quaedam camera inferius inclusa" sei das "cunabulum [Heimat/Geburtsort!] sancte Helene" gewesen.⁶¹ Auf denselben, mit der heutigen Helenakapelle hinter der Apsis der Kirche zu identifizierenden Raum dürfte sich die Beschreibung eines Pilgers von 1377 beziehen, der berichtet "[...] vorn hinderm altar under der erd get man auz in ein chapelln, die hat geweiht der pabst silvester und hies sey Jerusalem".⁶² Obwohl damit alle entscheidenden Aspekte spätestens in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. nachweisbar sind, ist insbesondere das offensichtliche Nebeneinander der drei Gründungsversionen ein entscheidender Hinweis darauf, dass zu diesem Zeitpunkt noch keine eindeutig fixierte Helenatradition in Bezug auf S. Croce in Gerusalemme existierte.

Erst Nikolaus Muffel überliefert in der Mitte des 15. Jhs. eine Form der lokalen Überlieferung, die ihre beiden Entwicklungsstränge – die dominierende Jerusalem- und die möglicherweise während des gesamten Mittelalters latent parallel zu ihr existierende Helenatradition – miteinander verbindet. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Tatsache, dass Muffel als Grundlage seines Textes, darauf weisen der Aufbau und gängige Übertragungsfehler hin, offenkundig eine lateinische Indul-

papa Stephanus qui ibi mortuus est, dedit veram remissionem omnium peccatorum [...] in festo. Item in die consecrationis eius qui est xx. fer. Martii est remissio omnium peccatorum."

⁶⁰ Codex Vaticanus Latinus 4265, dat. 1375, Kap. 9. Zit. n. Hülsen, Chiese, S. 144.

⁶¹ "[...] est quaedam camera inferius inclusa, ibi est cunabulum sancte Helene [...]". Aus B. Schimmelpfennig: Römische Ablassfälschungen aus der Mitte des 14. Jhs. In: Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica. Hannover 1988, Bd. 5, S. 637-685, hier 652. Zit. n. de Blaauw, Jerusalem in Rome, S. 67, Anm. 43. In diesem Zusammenhang weist de Blaauw, ebd., S. 67-68, auf die Beschreibung einer wahrscheinlich auf S. Croce in Gerusalemme zu beziehenden Karfreitagsprozession in einem Ordo Romanus des 8. Jhs. hin, nach der man sich zunächst "ad crucem" und dann "ad cubicellum Rigodem" begab, um anschließend das Baptisterium aufzusuchen. Tatsächlich konnte während der jüngsten Ausgrabungen im Bereich der Kirche ein frühchristliches Baptisterium innerhalb des östlich an die heutige Helenakapelle angrenzenden Raumes der spätantiken Anlage nachgewiesen werden (s. u.). Eine bereits zu diesem Zeitpunkt bestehende postulierte Verbindung dieses "cubicellums" mit Helena ist daraus allerdings nicht zu erschließen, zumal das dazugehörige Wort "Rigodem" nach Blaauw bis heute ohne Deutung bleibt.

⁶² Philippi Liber de terra sancta in der deutschen Übersetzung des Augustiner Lesemeisters Leupold, vom Jahre 1377. Österreichische Vierteljahresschrift für Theologie 10, 1871, S. 522. Zit. n. de Blaauw, S. 68.

gentiae-Ausgabe benutzt hat, deren Angaben er um vor Ort Gesehenes und Gehörtes ergänzte, so dass sein Bericht in starkem Maße auch die zeitgenössische mündliche Überlieferung mit einzuschließen scheint. Auf diese Weise dürfte seine Beschreibung den aktuellen Stand der Lokaltradition der Kirche widerspiegeln, wenn er nach der bereits oben zitierten Wiedergabe der Titulus- und Schächerkreuz-Installation oberhalb des Triumphbogens als weitere besondere und ablasskräftige Sehenswürdigkeit die hinter der Apsis gelegene Kapelle "Jerusalem" nennt:

[...] Item in derselben kirchen ist ein capellen, heist Jerusalem, do ist grosse gnad als zu dem heyligen grab und darein thar kein frau gen dan des jars einsten, das ist an sand Benedicten abent in der vasten. [...] und das heiltumb, das von Jerusalem kummen ist, alles darynn gewest ist, ee man es außgeteilt hat, und ist sand Helena schlafkammer gewest und gar kostlichen mit edelem gestein an den wenten gezirt gewest [...].⁶³

Mit dieser Überlieferung durch Muffel sind spätestens seit der Mitte des 15. Jhs. die beiden für die späteren Helenadarstellungen in S. Croce in Gerusalemme wesentlichen Elemente der lokalen Helenatradition fixiert: Die Entstehung der Kirche im Palast der Kaiserin unter Einbeziehung ihres noch immer konkret vorhandenen privaten Wohnraumes und ihre Ausstattung mit den aus Jerusalem nach Rom transferierten Passionsreliquien. Indem dabei die Frage nach der Gründung der Kirche ausgeblendet und die Überführung des Heiltums, "das von Jerusalem kummen ist" mit dieser Formulierung immanent ebenfalls Helena zugewiesen ist, wird sie endgültig zur alleinigen Trägerin der Doppeltradition von S. Croce in Gerusalemme und die Kapelle "Jerusalem" hinter der Apsis der Kirche zu deren Kristallisationspunkt.⁶⁴

⁶³ Vogt, S. 35.

⁶⁴ Die europaweite Verbreitung dieser Tradition belegt u. a. eine um 1500 im Erzbistum Trier entstandene Indulgentiae-Handschrift (Trier, Stadtbibliothek, HS 830/1370 8°, f. 126v), die die Ablassliste von S. Croce in Gerusalemme mit dem Text einleitet: "De zweite stat d. gnaden. Zu dem heiligen cruce zu iherusalem. Hie ist der schatz der gnaden van en bynnen isz eyn kamer dat isz gewest sent helenen slaiffkamer welch der paesz silvester hait gewijgen und hait isz genant iherusalem in welche stat de frauen nyt en geynt dan in der kirmyszen der selber kirchen." Gleichzeitig existierte daneben zumindest teilweise die Tradition der Gründung der Kirche durch Constantia zunächst weiter, wurde jedoch ebenfalls mit der der Jerusalem-Kapelle in der "schlofkammer" Helenas verbunden. So in der 1489 bei Stephan Planck in Rom gemeinsam mit den "Mirabilia Romae" unter deren Titel herausgegebenen gedruckten Ausgabe der Indulgentiae: "Die vi haubtkirch ist zu dem heiligen cruz, die selbe kirch hat gestift sant Constantia des keisers Constantini tochter und wart gewihet am xiii tag im mertzen. Im chor altar da ligen die zwen heiligen marterer sant Cesarius und sant Anastasius. Da ist alle tage xlviij iar ablas und so vil karein und das driteil vergebung der sunde. Auch hat bapst Silvester alle sontage und mitwochen dorch ein gantz iar gezweifaltiget: sant Silvester sant Gregorius sant Alexander sant Nikolaus sant Pelagius sant Honorius: alle die genanten pebst hat itzlicher geben dusent iar ablas einem itzlichen menschen der dorch gottes willen dar kumpt. Und also balde er us get von sinem hus so er zu der kirchen will und ob er sturbe under wegen so sollen im alle sin sende vergeben sin an sant Anastasius tage und an sant Cesarius tage der ist an aller heiligen tage. Und an de zwei heiligen crutz tagen so ist vergebung aller sunde. da ist ein capel die heißt zu Jerusalem: da findet man den schatz der gnaden. In die selbe cappel thar kein frauw gen durch das gantz jar: dan an sant Benedicten obent als di capel gewicht ist worden: das ist der XX tag im mertzen. Item di capel ist sant Helena der keiserin schlofkamer gewesen. [...]" Aus: Mirabilia Romae. Rom, Stephan Planck 1489; Nachdruck, eingel. V. Christian Hülsen, Berlin 1925, o. S. De Blaauw, Jerusalem in Rome, S. 66, weist auf die Erwähnung Helenas als Gründerin von S. Croce in einem zwischen 1444 und 1446 verfassten Pilgerführer hin. Vgl.

Konkret auf die Kapelle "Jerusalem" ist auch ein großer Teil der Inschrift bezogen, die Kardinal Bernardino Carvajal 1520/21 an den Wänden ihrer südlichen Zugangsrampe anbringen ließ (s. u.). In ihr erreicht die Formulierung der lokalen Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme ihren Höhepunkt und ihre endgültige, offizielle Formulierung:

Sacra ulterior capella. dicta Hierusalem q. Beata Helena magni Constantini Mater Hierosolima rediens anno Domini CCCXXXII: Dominici trophei insigniis repertis: in proprio eam cubicolo erexerit: terraque sancta montis Calvariae navi inde advecta supra quam / Christi sanguis effusus fuit redemptionis humanae praecium: [cuiusque vigore in celestem Hierusalem mortalibus aditus patuit] ad primum usque inferiorem fornicem repleverit ex quo Sacellum ipsum et tota Basilica ac universa urbs: secunda Hierusalem meruit appellari: [...] creditur permansura [hunc ergo locum Regina ip]sa multis Christi et Sanctorum reliquiis ornavit et a beato Silvestro XIII k[al]l.aprilis cum multiplici peccatorum venia visitantibus indulta consecrari obtinuit. [...] ⁶⁵

Das entscheidend neue Element dieser ansonsten die verschiedenen älteren Strömungen zusammenfassenden, durch ihren Anbringungsort in besonderer Weise den Anspruch des Offiziellen erhebenden Inschrift ist die Einführung der Golgothaerde, die Helena neben den "Dominici trophei insigniis" per Schiff aus Jerusalem nach Rom gebracht haben soll. In ihr materialisiert sich ganz konkret der seit der Mitte des 12. Jhs. auch räumlich inszenierte Golgotha-Aspekt der lokalen Jerusalem-Tradition, die damit noch deutlicher als in Muffels Bericht ebenfalls an Helena als Traditionsträgerin gebunden wird. Am Ende einer Entwicklung, die - möglicherweise von der Bezeichnung der Kirche als "basilica Heleniana" im frühen 6. Jh. ausgehend - während des frühen und hohen Mittelalters deutlich durch die weitaus populärere und in Bezug auf die liturgische Funktion der Kirche wichtigere Jerusalem-Tradition geprägt war und allem Anschein nach erst im Verlauf des

Flavio Biondo: Roma instaurata. In: R. Valentini, G. Zucchetti: Codice topografico della città di Roma. Rom 1940-43, Bd. 4, S. 280.

⁶⁵ "Die hier jenseits liegende Kapelle wird Jerusalem genannt, weil die Hl. Helena, die Mutter Konstantins des Großen, sie, nachdem sie im Jahr des Herrn 321 aus Jerusalem zurückgekehrt war, wo sie die Zeichen des Sieges des Herrn wiedergefunden hatte, in ihrem eigenen Gemach (cubiculum) eingerichtet hat. Und da sie in ihrem Schiff Erde vom heiligen Kalvarienberg hergebracht hatte, über die das Blut Christi als Preis der Erlösung der Menschheit vergossen wurde, durch dessen Kraft den Sterblichen das Tor zum himmlischen Jerusalem geöffnet wurde, füllte sie die Kapelle zunächst bis an das Gewölbe damit an, weshalb die Kapelle selbst, aber auch die ganze Basilika und die gesamte Stadt Rom es verdienen, das zweite Jerusalem genannt zu werden, in dem der Herr zur Stärkung ihres Glaubens ein zweites Mal in Petrus gekreuzigt werden wollte, wo die Verehrung des einen Gottes und der unerschütterliche Glaube herrschen, und durch die Gebete zum Herrn und die Gunst des Hl. Petrus wird diese Stadt bis zur letzten Wiederkunft des richtenden Herrn das erhabene, mächtige und daher wirklichere Jerusalem bleiben. Diesen Ort hat die Königin aber selbst mit vielen Reliquien Christi und der Heiligen geschmückt, und vom Hl. Silvester wurde er an den 13. Kalenden des April geweiht und mit vielfältigen Ablässen ausgestattet für die Sünder, die sie besuchen kommen. [...]]" (Übers. D. Verf.). Zit. n. Ilaria Toesca: A majolica Inscription in S. Croce in Gerusalemme. In: Essays presented to Rudolf Wittkower on his fifty sixth birthday. Bristol 1967, S. 102-105.

14. oder frühen 15. Jhs. zu einer allmählichen Verbindung beider Traditionsstränge geführt hat, steht damit nun explizit die Überzeugung, Helena habe ihr "cubiculum" innerhalb des Palatio Sessoriano nach der Rückkehr aus Jerusalem von Papst Silvester zur Kapelle weihen lassen, mit Christus- und Heiligenreliquien ausgestattet und gleichzeitig durch die Golgothaerde nicht nur sie selbst, sondern auch die Kirche und ganz Rom zu einem realen Abbild Jerusalems gemacht.

2. Die Kapelle "Hierusalem" als Raum- und Flächenreliquie der lokalen Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme

Wie die Kirche selbst war auch der Raum der heutigen Helena-Kapelle ursprünglich Bestandteil des kaiserlichen Palatio Sessoriano. Den Befunden Krautheimers zufolge, wurde sie zeitgleich mit der Errichtung der Apsis in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. aus dem weiterbestehenden Palastkomplex isoliert und durch zwei hohe, der Apsisrundung folgende Korridore mit dem Kirchenraum verbunden (Abb. 2).⁶⁶ Von der Richtigkeit dieser Schlussfolgerungen ausgehend, hätte demnach sehr früh der Wunsch bzw. die liturgische Notwendigkeit bestanden, die Kapelle hinter der Apsis größeren Gruppen prozessionsartig hindurchziehender Besucher zugänglich zu machen. Krautheimer, der selbst auf die Einzigartigkeit dieser Anbindung der Kapelle an den Kirchenraum hinweist, hat offensichtlich ausgehend von der Jerusalem-Tradition der Kirche - unter Berufung auf den Bericht der Jerusalem-Pilgerin Egeria aus dem späten 4. Jh. den Versuch unternommen, die von ihm rekonstruierte Anlage von S. Croce in Gerusalemme direkt auf den konstantinischen Komplex der Grabeskirche zu beziehen.⁶⁷ Das entscheidende Argument ist für ihn die Beschreibung der dortigen Karfreitagsliturgie, nach der die Gläubigen "per unum ostium intrans, per alterum perexiens" an der Kathedra des Bischofs vorbeizogen und die vor ihm aufgebauten Reliquien des Kreuzes und des Titulus verehrten.⁶⁸ Allerdings geht aus dem Bericht Egerias eindeutig hervor, dass dieser Vorgang in der Grabeskirche "in Golgotha, post crucem" stattfand. Beide Ausdrücke verwendet sie, meist in dieser Kombination, innerhalb ihrer gesamten Beschreibung ausschließlich und in eindeutiger Weise als Bezeichnung der Apsis des Martyriums, d. h. der eigentlichen konstantinischen Basilika (Abb. 3). Selbst eine tatsächliche Anlehnung der Liturgie von S. Croce in Gerusalemme an die der

Die Stellen in eckigen Klammern sind Ergänzungen des bei Toesca wiedergegebenen, dem heutigen Bestand entsprechenden Inschrift nach der Überlieferung durch Besozzi, S.76-78.

⁶⁶ Zur Baugeschichte des heutigen Kapellenraumes und seiner Verbindung mit der Kirche vgl. Krautheimer, Corpus, Bd. 1, S. 178-180 und 191-194. Als direkteste Parallele für das Einbahnsystem der Ringganganlage sieht er einige der stadtrömischen Katakomben an. Zur Datierung des Kapellenraumes vgl. Grisar, S. 557. Die Palastanlage selbst scheint noch bis ins 6. Jh. in staatlicher Nutzung gewesen zu sein. Darauf weist die Tatsache hin, dass Theoderich im Jahr 500 einen seiner Offiziere "in palatio quod appellatur Sessorium" hinrichten ließ. Vgl. Liber Pontificalis, Bd. 1, S. 126 und S. 196 Anm. 75 e. Vgl. Buchowiecki, S. 607; Krautheimer, S. 168.

⁶⁷ Krautheimer, Corpus, Bd. 1, S. 194. Ihm folgt, die Theorie der Verbindung von S. Croce mit der Grabeskirche auf der Grundlage der erst sehr viel später formulierten Lokaltradition weiter ausbauend, Varagnoli, S. 16-18.

Grabeskirche in Jerusalem hätte daher weder die Einbeziehung der Kapelle hinter der Apsis noch die Ringganganlage nötig gemacht.⁶⁹ Auch der immer wieder als Beleg sowohl der Bedeutung des Kapellenraumes als möglicher Aufbewahrungsort der - erst für das 6. Jh. belegten - Kreuzreliquie als auch seiner frühen liturgischen Nutzung herangezogene Verweis auf die Mosaikausstattung, die die Kirche der bereits erwähnten überlieferten Inschrift zufolge um 420-30 als Stiftung Kaiser Valentinians III., seiner Mutter Galla Placidia und seiner Schwester Honoria erhalten hat, ist nicht mit Sicherheit auf die Vorgänger der um 1500 vollständig erneuerten Gewölbemosaike der Helenakapelle zu beziehen, da der überlieferte Text ganz pauschal eine Ausstattung "sanctae ecclesiae Hierusalem" nennt.⁷⁰ Möglicherweise führt die noch ausstehende Auswertung der Ergeb-

⁶⁸ Egeria's travels to the Holy Land. Übers. u. komment. v. John Wilkinson, Jerusalem 1981, 37,1-4. Vgl. Anhang, Text 1.

⁶⁹ Vgl. Egeria 25, 1: "Cum luce autem, quia dominica dies est, et proceditur in ecclesia maiore, quam fecit Constantinus, quae ecclesia in Golgotha est post crucem [...]"; Egeria, 25,6: "[...] in ecclesia maiore procedatur, id est quae in Golgotha est, id est post crucem, quam fecit Constantinus [...]"; ebenso 27,3; 30,1; 37,1; 48,2. Dieselbe Auflösung der Beschreibung der Karfreitagsliturgie schlagen auch Shimon Gibson und Joan E. Taylor in ihrer Untersuchung zur Grabeskirche vor. Gleichzeitig weisen sie auf das kurz nach dem Itinerarium Egeriae im frühen 5. Jh. entstandene Armenische Lektionar hin, das eine ähnliche Zeremonie im Atrium zwischen Anasthasis und Martyrium, also ante Crucem beschreibt. Um 400 scheint demnach der Ort der Kreuzverehrung aus dem Inneren der Basilika ins Freie – wahrscheinlich vor den Golgotha-Felsen, der im Bericht Egeias nicht ausdrücklich erwähnt wird, möglicherweise jedoch mit der selten von ihr verwendeten Bezeichnung "ad crucem" identisch ist - verlegt worden zu sein. Ob es zu diesem Zeitpunkt bereits eine architektonische Fassung des Felsens in Form einer Kapelle gegeben hat, ist trotz archäologischer Untersuchungen seines unmittelbaren Umfeldes bis heute nicht mit Sicherheit auszumachen. Ein Indiz dafür könnte meines Erachtens der Hinweis Egerias (39,1) auf den besonderen Schmuck in der Osterwoche "tam in ecclesia maiore quam ad anastase aut ad Crucem vel in Eleona, sed et in Betleem nec non etiam in Lazarium" sein, in deren Rahmen sie den Ort "ad crucem" innerhalb des Komplexes der Grabeskirche gemeinsam mit ansonsten ausschließlich geschlossenen Kirchenräumen nennt. Sicher nachweisbar ist die erste Kirchen- bzw. Kapellenanlage um den Golgotha-Felsen allerdings erst nach der 614 erfolgten Plünderung der Grabeskirche durch die Perser. Vgl. Shimon Gibson und Joan E. Taylor: Beneath the church of the Holy Sepulchre Jerusalem. The archaeology and early history of traditional Golgotha. London 1994 (Palestine Exploration Fund Monograph, Series Maior 1), v. a. S. 78-83. Ebenfalls auf den Egeria-Bericht beruft sich bereits Hartmann Grisar in seiner 1898 veröffentlichten Studie zu den Nachbildungen Heiliger Stätten in Rom, auf die auch Krautheimer verweist, und versucht im Zusammenhang mit der päpstlichen Karfreitagsliturgie, die von der Jerusalem-Pilgerin des 4. Jhs. immer wieder verwendeten Ortsbezeichnungen "ante crucem" und "post crucem" in der konstantinischen Grabeskirche auf die besondere Anlage der beiden hintereinandergeschalteten Räume in S. Croce in Gerusalemme zu beziehen. Er postuliert die Aufbewahrung der Kreuzreliquie von S. Croce in Gerusalemme im Bereich des Hochaltars – möglicherweise in der 1745 unmittelbar vor diesem entdeckten Konfessio – und damit die Situation der Gläubigen vor der Apsis als "ante crucem", wobei die hinter ihr liegende Kapelle der Ort "post crucem" wäre, den die Pilgerin Egeria konsequent mit dem Martyrion und Golgotha identifiziert. Vgl. Egeria 37,4: "At ubi autem sexta hora se fecerit [am Karfreitag, nach der Kreuzverehrung], sic itur ante crucem, sive pluvia sive estus sit, quia ipse locus subdivanus est, id est quasi atrium valde grandem et pulchrum satis, quod est inter Cruce et Anastase". Allerdings ist die Grunddisposition in Jerusalem genau umgekehrt: Der Bereich "ante Crucem" ist in den Beschreibungen Egerias der atriumartige Hof zwischen der Anasthasis und dem 'Kreuz' - d. h. möglicherweise dem Golgotha-Felsen als angenommenem Standort des Kreuzes Christi -, während als "post crucem" durchgehend die Apsis der Basilika bezeichnet wird.

⁷⁰ Die Stifterinschrift ist ediert bei de Rossi: Inscriptiones christ. urbis Romae, II, 1, S. 435 no. 7: „Reges terrae et omnes populi principes et omnes iudices terrae laudent nomen Domini sanctae ecclesiae Hierusalem Valentinianus, Placidia et Honoria Augusti votum solverunt.“ Lediglich Margherita Cecchelli, S. 26, Anm. 5, merkt zu recht an, dass über Umfang und Art der Arbeiten nichts bekannt ist, bezieht sie jedoch ebenfalls auf das Gewölbe der Kapelle hinter der Apsis. Sie datiert die Arbeiten auf die Zeit des Pontifikates Coelestins I., 422-423. Vgl. Krautheimer, Corpus, S. 168; Buchowiecki, S. 606; Varagnoli, S. 18. Da die Mosaik selbst in der Zeit um 1500 allem Anschein nach vollständig erneuert wurden (s. u.), lässt sich die bereits zu diesem Zeitpunkt in der Stifterinschrift des südlichen Kapellenkorridors festgehaltene Überzeugung, es habe sich bei ihnen um die Originale des 5. Jhs. gehandelt, nicht weiter überprüfen (s. u.).

nisse aktueller Untersuchungen im unmittelbaren Umfeld der Kapelle, in deren Rahmen 1997 innerhalb des nördlich angrenzenden Raumes ein allem Anschein nach frühchristliches Baptisterium teilweise freigelegt wurde, zu einer grundlegenden Neubewertung der ursprünglichen Anlage und Funktion des heutigen Kapellenraumes, die die bisherigen Hypothesen und Rekonstruktionen korrigiert.⁷¹

Im 12. Jh. scheint auch die Kapelle Bestandteil der Neuausstattung der Kirche durch die Kardinäle Caccianemici gewesen zu sein. Darauf deuten sowohl die heute als Resultat einer späteren Neuverlegung zu beiden Seiten des Altars erhaltenen Reste eines Kosmatenbodens als auch das große, ebenfalls von einem Kosmatenstreifen gerahmte Rundfenster in der Altarwand hin, das die einzige Lichtquelle des Raumes bildet.⁷² Eine entscheidende Veränderung erfuhr die Wirkung des Kapellenraumes dabei in erster Linie durch die Erhöhung des Fußbodens innerhalb der Basilika um zwei Meter, die eine entsprechende Umarbeitung des bzw. der Zugänge nötig gemacht haben muss.⁷³ Möglicherweise war die auf diese Weise seit der Mitte des 12. Jhs. im Hinabsteigen erfahrbare Konservierung des ursprünglichen Fußbodenniveaus der Kapelle ein nicht unwesentlicher Faktor, der zur Ausbildung der auf Helena bezogenen cubiculum-Tradition geführt hat. Ebenfalls aus dieser Ausstattungsphase könnte der – möglicherweise wie die Verschlussplatte des Titulus-Repositoriums mosaizierte – Text des Te Deums gehört haben, die sowohl die Carvajal-Inschrift als auch Besozzi als „in fronte“ angebracht nennen.⁷⁴ Dass damit aller Wahrscheinlichkeit nach die Altarwand gemeint war, zeigt die einzige heute bekannte Innenansicht der Kapelle aus der Zeit vor

Interessanterweise werden gerade Valentinian III. und seine Mutter Galla Placidia im Liber Pontificalis in auffälliger Parallele zu Konstantin und Helena skizziert, ohne dass jedoch daraus der Schluss gezogen werden könnte, beide hätten sich speziell durch die Ausstattung von S. Croce in Jerusalem bewusst in die Nachfolge des ersten christlichen Kaiserpaares gestellt. Krautheimer verweist darauf, dass die in der Inschrift bezeugte Mosaikausstattung – die möglicherweise auch oder sogar ausschließlich größere Bereiche des Kirchenraumes, v. a. die Apsis und die Triumphbogenwand, betraf – den Abschluss der sich kontinuierlich seit etwa 350 hinziehenden Bau- und Ausstattungsarbeiten an der Kirche gebildet haben könnten. In diesem Zusammenhang wäre es wichtig zu wissen, aus welcher Zeit das Gewölbe der Kapelle 'Hierusalem' stammt bzw. was seine tatsächliche Existenz bereits im 4. Jh. über die ursprüngliche Funktion des Raumes aussagen könnte.

⁷¹ Vgl. Cecchelli, S. 28-29 mit dem Hinweis auf die bevorstehende Publikation einer archäologischen Dissertation zur Neubewertung der frühchristlichen Anlage von S. Croce in Jerusalem - insbesondere hinsichtlich der Organisation der Räume hinter der Apsis untereinander und in Beziehung zum Kirchenraum – von Susanna Argentini und Monica Ricciardi.

⁷² Bei der letzten, im April 1999 abgeschlossenen Restaurierung wurden unterhalb des Altars verschiedene Estrichschichten freigelegt, die bis auf das antike Niveau zurückgehen und – noch unpubliziert – vor Ort sichtbar konserviert sind. Sie zeigen auf dem antiken Estrich kleinformatige weiße Marmorplatten als Reste des ursprünglichen Bodenbelages, über den sich ein dünner zweiter Estrich zieht, der einer ersten Erneuerung der Kapelle vor der Mitte des 12. Jhs. angehören muss. Möglicherweise ist er Teil der ersten nachantiken Baumaßnahmen in S. Croce in Jerusalem an, die im Liber Pontificalis unter Gregor II. im ersten Drittel des 8. Jhs. überliefert sind. Vgl. Liber Pontificalis, Bd. 1, S. 401: „Hic Hierusalem ecclesiam sanctam, quae multo fuerat disticta tempore et circumquaque porticus vetustate quassatas, travibus deductis cooperuit ac reparavit.“ Auf diesem zweiten Bodenbelag liegt eine dicke Estrichpackung, die nahezu das heutige Niveau des Kapellenbodens erreicht und an ihrer Oberfläche charakteristische Abdrücke der Diagonalen eines Kosmatenbodens zeigt.

⁷³ Vgl. Krautheimer, Corpus, Bd. 1, S. 181.

⁷⁴ Besozzi, S. 81-82. In der Carvajal-Inschrift von 1520/21 lautet die entsprechende Stelle: „canticum Ambrosianum quod in fronte descriptum fuit“ Vgl. Anh., Text 4.

ihrer grundlegenden Umgestaltung in den Jahren um 1500 (Abb. 4). Direkt unterhalb des Inschriftfeldes befand sich demnach die hochrechteckige Altarnische mit einem in den Raum ragenden Blockaltar unter einer von Konsolen getragenen, gerade abschließenden Ädikula. Das Altarbild stellte – möglicherweise als Fresko – in zwei übereinander liegenden Bildfeldern oben die Kreuzigung und unten allem Anschein nach die Grablegung Christi dar (Abb.5).⁷⁵ Auf diese Weise diente es der Visualisierung nicht nur zweier zentraler Momente der Passion Christi, sondern - vor dem Hintergrund der lokalen Jerusalem-Tradition - auch der beiden zentralen Orte der Grabeskirche. Dementsprechend wurde Muffel bei seinem Besuch der Kirche in schriftlicher oder mündlicher Form ausdrücklich darauf hingewiesen, in der Kapelle "Jerusalem" erwarte die Pilgernden "große gnad als zu dem heyligen grab" (s. o.). Darauf abgestimmt war auch die Auswahl der zum größten Teil den Arma Christi zugehörigen Reliquien, von deren Existenz im Altar der Kapelle den Pilgernden in einer vor Ort angebrachten berichtet wurde.⁷⁶ Möglicherweise handelte es sich dabei um die von zwei seitlich stehenden Figuren und einem mittig darüber angeordneten Engel gehaltenen Tafel, die der Zeichner der Altarwand – vielleicht als Teil eines symmetrisch angeordneten Paares – neben der Altarnische zeigt.⁷⁷

Dementsprechend belegen sowohl Muffels Sprachgebrauch als auch die späteren Indulgentiae-Ausgaben, dass die Bezeichnung "Jerusalem" bereits vor der Mitte des 15. Jhs. von der Kirche

⁷⁵ Zu dieser und einer weiteren auf die Helenakapelle von S. Croce in Gerusalemme zu beziehenden Zeichnung im *Cabinetto die Disegni e delle Stampe der Uffizien* vgl. Cristoph Luitpold Frommel: *Progetto e archeologia in due disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per Santa Croce in Gerusalemme*. In: *Roma, centro ideale della cultura dell' Antico nei secoli XV e XVI. Atti del convegno Internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento Roma 1985*. Hg. v. Silvia Danesi Squarzine, Mailand 1989, S. 382-389, und Maria Letizia Accorsi: *La tribuna e le cappelle semipogee della Basilica Sessoriana*. In: *Palladio* 9, 1996, Nr. 18, S. 19-34.

⁷⁶ Besozzi, S. 146: "[...] vi sono le Reliquie seguenti, come si ricava da copia di una iscrizione, che anticamente si leggeva nel muro della sudetta Cappella [...]". Es folgen die Reliquien, die Muffel, S. 36, 23a-23b, als im Altar befindlich, d. h. nicht sichtbar präsentiert beschreibt: "Item in dem altar derselben capellen ist der stranck, domit unser lieber her Jhesus Cristus ward mit geführt, da er das hylig creutz trug und do ist der schwam, do im die Juden auß zu trincken gaben essig und gallen. Item do sind zwen saffir; in dem ein ist des wassers und bluts, das von der seyten Christi floss; in dem andern ist der milch und des hars der junckfrawen Maria. Item mer gar ein groß und zwei kleinere stuck von dem creutz Christi. Item das tuch, darauf sant Johannes enthaubt ward und man sicht noch plutvarbfleck darinnen. [...]". Dieselbe Stelle lautet in den "Indulgentiae" Plancks von 1489: "In dem altar ist dasz seil da mit christus an das crutz wart gebunden ee er an das crutz wart genagelt. und ist da ein grosz stuck von dem rock unsers heren: und ein sleyr von unser lieben frauwen. und ist auch da vom schwam da mit christus am crutz mit essig und galle getrenckt wart. und sin xii dorn von der dornen kron da mit christus gekronet wart. und vom rock sant Johannes des teuffers. Und von aschen und blut sant Lorentz. Und ein ampel vol balsams dar in swummet das haupt sant Vincentz und zwe becher: in dem einen ist unser lieben frauwen milch. In dem anderen unsers heren pluet. Ein gros stuck vom heiligen crutz. Und heiltum von sant Peter und sant Paul. Es ist auch vil ander heiltum das nicht geschriben ist. Vgl. Planck, o. S. Die bei Muffel im Anschluss gemeinsam mit den elf Dornen der Dornenkrone separat genannte Nagelreliquie, die eine der weiteren zentralen Passionsreliquien der Kirche darstellt, scheint bereits zur Zeit seines Besuches nicht in der Kapelle selbst, sondern zur temporären Präsentation an einem anderen, nicht zugänglichen Ort der Kirche aufbewahrt worden zu sein, wie es in der "Mirabilia"-Ausgabe von 1489 beschrieben ist: "Item in der sacristy ist ein stuck vom heiligen crutz und ein ganzer nagel da mit christus an das crutz wart genagelt. Und vil ander heiltum weist man v malen im iar." (ebd.).

selbst, die Muffel "zu dem heyligen creutz" nennt, auf die Kapelle hinter der Apsis und ihren Altar übergegangen war. Möglicherweise stand diese Übertragung in direktem Zusammenhang mit der berühmten Mosaikikone des Schmerzensmannes von S. Croce in Gerusalemme, die wohl kurz nach 1380 als Schenkung in die Kirche gelangt ist und mit einer großen Anzahl weiterer, überwiegend von Stätten des Heiligen Landes stammenden Reliquien in ein großes Triptychon-Reliquiar gefasst wurde.⁷⁸ Auf ihrem Besitz bauten die seit 1370 im angeschlossenen Konvent angesiedelten Karthäuser spätestens bis zum Beginn des 15. Jhs. die Tradition auf, sie sei das Abbild einer Christusvision Papst Gregors I., die sich in ihrer Kirche während einer Messe am Altar "Jherusalem" - so die Inschrift auf einem Relief in Münnerstadt von 1428 - ereignet habe.⁷⁹ In der von Bertelli nachgewiesenen gezielten Propagierung dieser Verbindung des real vorhandenen, in seiner Art außergewöhnlichen Mosaiks mit der älteren Tradition der Gregorsmesse ist zum einen der Versuch erkennbar, die Mosaikikone von S. Croce in Gerusalemme den berühmten Acheiropieta Roms - dem Volto Santo von St. Peter und der Salvatorbüste der Lateranbasilika - zur Seite zu stellen und damit die Anziehungskraft der Basilika auf Pilger zu erhöhen.⁸⁰ Gleichzeitig ergänzte sie die bestehende, in erster Linie auf die liturgische Funktion der Kirche und die materielle Realpräsenz der Passionsreliquien bezogene Jerusalem-Tradition von S. Croce in Gerusalemme um das darüber hinausgehende Postulat, Christus selbst habe sich auf dem Altar der Kapelle Jerusalem genauso real als Leidender manifestiert wie am historischen Ort der Kreuzigung. Mit Nachdruck unterstrichen wurde die besondere Bedeutung der Kapelle darüber hinaus durch die - den Papstaltären der Patriarchalbasiliken entsprechende - Einschränkung des Zelebrationsrechtes an ihrem Altar auf die

⁷⁷ Sowohl für diese Tafel als auch für das Fresko der Altarnische, das die Grabeshöhle im unteren Bereich auf charakteristische Weise als zackige Öffnung in einem hohl erscheinenden Berg zeigt, hält Frommel, *Progetto*, S. 382, eine Entstehung im 13. Jh. für möglich.

⁷⁸ Zu Herkunft, Datierung und Bedeutung des wohl kurz nach 1380 als Stiftung des Raimondello Orsini del Balzo nach S. Croce in Gerusalemme gelangten Schmerzensmannmosaik, das der berühmten Darstellung des "basileos tes doxes" der Grabeskirche in Jerusalem nachempfunden ist, und seines Reliquiars im spätmittelalterlichen Pilgerbetrieb Roms siehe Carlo Bertelli: *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*. In: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*. Bristol 1967, S. 40-55. Die früheste Beschreibung des Reliquiars bei Raimondo Besozzi: *La storia della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme*. Rom 1750, S. 146-147. Unter den die Mosaikikone umgebenden Reliquien nennt er u. a. Steine, auf denen der Verkündigungengel gestanden haben, Jesus getauft oder Maria Magdalena die Sünden vergeben worden sein sollen.

⁷⁹ Bertelli, S. 46-49. Auch der weitverbreitete Stich *Israhel van Meckenhems*, der die Mosaikikone von S. Croce in Gerusalemme zeigt, weist in seiner Unterschrift in Bezug auf ihre Entstehung ausdrücklich darauf hin, sie sei im Auftrag Gregors I. "propter habitam visionem" in Auftrag gegeben worden. Vgl. Bertelli, S. 52. Nikolaus Mufel erwähnt anlässlich seines Besuches 1452 allerdings weder die Mosaikikone und ihr Reliquiar noch die Tradition der Gregorsmesse.

⁸⁰ Auf eine konkrete Konkurrenzsituation zwischen den Karthäusern von S. Croce in Gerusalemme und den Kanonikern der Lateranbasilika verweist eine Episode in Muffels Reisebericht: "Item als mon von sand Johans hinaufget an der statmaur zum heyligen creutz, do ist ein tor, das ist vermaurt, dadurch Tytus und Vespasianus das heyltumb von Jerusalem prachten, do ist ein Maria pild angemalt; und die herrn zu sant Johans woltn die Kartheuser von yr andacht wegen, des sy so wild brüder warn, vertriben haben zum heyligen creutz, sprach dasselb gemalt pild: was thut yr, sy sind in meinem schutz, get ab; also enfil in all yr wer und gingen ab." Vogt, S. 17, 8 b.

Päpste und den jeweiligen Titularkardinal und das bis 1935 aufrecht erhaltene Verbot ihres Betretens für Frauen mit Ausnahme des Weihetages am 20. März.⁸¹

Ein ganz konkreter, für das zeitgenössische Publikum wahrscheinlich äußerst suggestiver 'Beweis' dieser Entsprechung beider Orte spiegelt sich in der bei Muffel ausführlich erzählten Geschichte des Papstes Stefan wider, in der selbst der Teufel und seine Gehilfen die Kirche als mit dem realen Jerusalem gleichbedeutend ansehen:

Item ein babst hyes Steffanus, der het sich dem teufel ergeben, das er ym hylff das er babst wurd, so er zu jerusalem meß hielt, wolt er sein sein mit leib und mit sel; derselb babst laß meß darinn; und so komen gar vil teufel in raben und kroen weyß und furn über die kirchen, do dacht er wol, es wer über in und enpfing gar gross schrecken und andacht und sagt das dem volk, und wy er das jerusalem über mer gemeint het; so meinten die teufel, die kirchen hieß auch so [...].⁸²

Dabei geht aus dem Kontext eindeutig hervor, dass – zumindest nach Muffels Verständnis – der konkrete Ort der Messe Papst Stephans, den selbst die Teufel für Jerusalem hielten, der Papstaltar der Kapelle "Hierusalem" war. Einen besonderen Beweis der wirkmächtigen Gleichwertigkeit beider Stätten – des "jerusalem über mer" und des Jerusalem in Rom - liefert die Rettung des Papstes im weiteren Verlauf der Geschichte. Bevor er sich auf einem noch Muffel und seinen Zeitgenossen gezeigten Stein vor der Kirche in Stücke schlagen und diese den Teufeln in Vogelgestalt vorwerfen lässt, verkündet er dem versammelten Volk, das er um Fürbitte bittet, das Übrigbleiben seines Herzens sei das Zeichen der Rettung seiner Seele und damit des Erfolges ihrer Gebete. Nachdem das Gottesurteil positiv verlaufen ist, wird das Herz des Papstes in der Lateranbasilika bestattet.⁸³

Indem den Pilgernden gleichzeitig spätestens seit der zweiten Hälfte des 14. Jhs. in der bei Muffel überlieferten Form suggeriert wurde, sie befänden sich innerhalb der Kapelle im "cubiculum" Helenas, stellte sie neben der Jerusalem-Imagination gleichzeitig eine betretbare Raumreliquie der lokalen Helenatradition dar, deren suggestive Wirkung durch die tiefere Lage gegenüber dem Kirchenraum und die von Muffel als in Resten erkennbar beschriebene kostbare Ausstattung entsprechend verstärkt wurde. Dabei bedingte das Postulat, es hätten sich ursprünglich alle von Helena

⁸¹ Ähnliche Verbote überliefert Muffel u. a. auch für die Sancta Sanctorum des Lateranpalastes (S. 15), die ebenfalls als Sancta Sanctorum bezeichnete Kapelle Johannes des Evangelisten im Lateranbaptisterium (S. 9) und die Heilig-Kreuz-Kapelle in St. Peter (S. 24.). Möglicherweise ist das Weihedatum der Kapelle am 20. März, den Muffel dem mittelalterlichen Sprachgebrauch entsprechend als Vorabend des Benediktfestes bezeichnet, als möglicher Hinweis zu sehen, dass diese Weihe erst in der Zeit des an S. Croce angeschlossenen Benediktinerkonvents, d. h. zwischen 984 und der Umwandlung in ein Kanonikerstift unter Alexander II. (reg. 1061-1073) vorgenommen wurde.

⁸² Vogt, S. 35-36.

⁸³ Auch den dortigen Begräbnisort des Herzens beschreibt Muffel mit gleicher Ausführlichkeit und einer zweiten Schilderung der Geschichte. Vgl. Vogt, S. 12-13.

aus Jerusalem nach Rom gebrachten Heiltümer in diesem Raum befunden, nicht nur eine Untermauerung der geballten Übertragung Jerusalems an genau diesen einen Ort, sondern gleichzeitig auch seine besondere Qualität als Berührungsreliquie aller über die Stadt und Europa verteilten Passionsreliquien. Die Behauptung schließlich, der Boden der Kapelle sei von Helena flächendeckend mit Erde von Golgotha angefüllt worden, machte die Kapelle zu einem Heiligtum allerersten Ranges. Mit ihr standen die Betrachtenden nun ganz unmittelbar gleichzeitig sowohl im römischen "cubiculum" Helenas als auch am Ort der Kreuzigung in Jerusalem. Inwiefern diese doppelte Identität des Raumes und damit die Doppeltradition von S. Croce in Gerusalemme vor der Umgestaltung um 1500 über die auf den Jerusalem-Aspekt bezogenen Darstellungen des Altarbildes hinaus visualisiert waren, muss vorerst eine offene Frage bleiben. Allerdings deutet der Zeichner der Altarwand mit dem nur schwach skizzierten Bildfeld einer Stadtlandschaft links oben im Bereich der Lünette eine malerische oder möglicherweise auch musivische Ausstattung an, die – da das gezeigte Feld in dieser Form nicht alleine bestanden haben kann – allem Anschein nach einen größeren zusammenhängenden Bildzyklus umfasste.⁸⁴

3. Die Visualisierung der Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme in der Neukonzeption des Kirchenraumes um 1500

Trotz einer von Besozzi im 18. Jh. erwähnten Restaurierung der Basilika während des Pontifikates Urbans V. (1362-1370) scheint S. Croce in Gerusalemme bis in die zweite Hälfte des 15. Jhs. weitgehend unverändert im romanischen Zustand der Mitte des 12. Jhs. verblieben zu sein. Welche Rolle dabei die Visualisierung der lokalen Jerusalem- bzw. Helenatradition spielte, ist aufgrund des Verlustes der mittelalterlichen Ausstattung – insbesondere der Apsisdekoration - unbekannt.⁸⁵ Nachdem zwischen 1460 und 1478 die Seitenschiffe eingewölbt worden waren, vollzog sich die eigentliche Renaissance-Umgestaltung zwischen ca. 1488 und 1520/21 im Auftrag der spanischen Titularkardinäle Pedro Gonzalez de Mendoza (1488-1495) und Bernardín Lopez de Carvajal (1495-1523). Mittelschiff und Querhaus erhielten hölzerne Kassettendecken, die Seitenschiffe neue Altäre, das Dach der Kirche und die Kreuzgänge des angrenzenden Klosters wurden erneuert.⁸⁶ Von

⁸⁴ Frommel, *Progetto*, S. 382, geht davon aus, dass es sich bei diesem Bildfeld um Reste der valentinianisch-frühchristlichen Mosaikausstattung der Kapelle handelt. Die an gleicher Stelle vorgestellte Zeichnung der wahrscheinlich westlichen Seitenwand der Kapelle zeigt keinerlei Hinweis auf eine ähnliche Dekoration, was das Vorhandensein einer den gesamten Raum umfassenden zyklischen Bildausstattung allerdings nicht grundsätzlich ausschließt.

⁸⁵ Möglicherweise waren hier Reste der valentinianischen Mosaikausstattung des 5. Jhs. im 12. Jh. erneuert oder – dem Zyklus entlang der Obergadenwände entsprechend – durch Fresken ersetzt worden. Auch in Nikolaus Muffels Beschreibung der Kirche von 1452 sind über die Reliquien hinaus keine weiteren Informationen in Bezug auf ihre Ausstattung enthalten.

⁸⁶ Besozzi, S. 35-37. "[...] Inde vero vetustate murorum aut inhabitantium incuria fornice sacelli istius Hierusalem rui / nam minante et musivis figuris operis Valentiniani praeter canticum Ambrosianum quod in fronte descriptum fuit: omnio deletis Rmus. D. Bernardinus Lupi Carvajal Epus Ostien. S.R.E. cardinalis / s.

besonderer Bedeutung war die Neuausstattung der beiden liturgischen Zentren der Kirche: Der Apsis hinter dem Hochaltar durch Kardinal Mendoza und der Kapelle "Hierusalem" unter dem Patronat seines Nachfolgers Bernardino Carvajal.

3.1 Das Apsisfresko

Die ältesten heute bekannten Helenadarstellungen von S. Croce in Gerusalemme entstanden gegen Ende des 15. Jhs. mit dem raumbeherrschenden Apsisfresko (Abb. 6 u. 7). Erst 1989 hat Francesca Cappelletti den in der Mittelachse des Gemäldes zu Füßen Helenas knienden Stifter durch Porträtvergleiche überzeugend mit Kardinal Pedro Gonzales de Mendoza identifiziert und damit die Entstehungszeit des Freskos auf seine von 1488 bis 1495 dauernde Amtszeit als Titular-kardinal eingegrenzt.⁸⁷ Zu beiden Seiten dieser zentralen Stiftergruppe sind innerhalb einer weiten, die gesamte Apsisbreite einnehmenden Panoramalandschaft Auffindung und Rückgewinnung des Kreuzes Christi durch Helena bzw. Heraklius dargestellt. In chronologischer Reihenfolge von links nach rechts vor den Betrachtenden verlaufend, ist jede der beiden Episoden in drei Simultanszenen unterteilt. Die Erzählung beginnt am linken Bildrand mit dem Dialog zwischen Helena und einem älteren Mann – wahrscheinlich Judas Cyriacus (s. u.) -, der, als Rückenfigur unmittelbar am vorderen Bildrand platziert, mit weit ausholender Geste auf die rechts benachbarte eigentliche Kreuzauffindung hinweist (Abb. 8). Die Tatsache, dass beide nicht unmittelbar Zeugen dieses Ereignisses am Rand der Grube sind, aus der die drei Kreuze gerade geborgen werden, unterstreicht den narrativen Simultancharakter der Szene: Die Bewegung Helenas und ihrer Begleiterinnen aus dem Bildraum nach vorne auf ihr Gegenüber zu und dessen deutlicher Hinweis auf die Stelle der Kreuzauffindung beinhalten die Ankunft der Kaiserin in Jerusalem sowie ihre Nachforschungen nach dem gesuchten Ort. Auch die Szene der Kreuzauffindung selbst, die weiter in den Bildraum zurückverlegt ist, stellt mit dem Nebeneinander grabender und die Kreuze bergender Arbeiter über den eigentlichen Moment der Auffindung hinaus den gesamten Vorgang der Suche bzw. der weiteren Grabung nach den Kreuzigungsnägeln dar. Abgeschlossen werden diese beiden Szenen durch ein weiteres, aus einer Rückenfigur und ihrem leicht diagonal in den Bildraum gedrehten Gegenüber gebildeten Figuren paar sowie den hinter ihnen hoch in den Himmel aufragenden, in markanter Vereinzelung platzierten Baum (Abb. 9). Mit ihm korrespondiert weiter rechts eine ähnlich isoliert stehende Palme, die den Beginn der Kreuzerprobungsszene markiert. Zwischen beiden Bäumen

+ in Hierusalem patriarcha hyerosolymitan. et fornicem ipsum ac figuras musivas denuo ad instar prior. refecit. Intra ipsam quoque maiore basilic quae prim(us cardinalium) est titulus diversa alt(aria) nonnullis S. R. E. cardinalibus in cathalogo sanctorum anumeratis erexit atque dicavit. Claustrumque parvum et magnum intra domum ipsam patrum Carthusiens. chorumque institu(it maioris b)asilicae & utrumque descensum / et antecapellam ipsam ad perpetuam Christian.reipub. foelicitatem fundavit. +” Schlussabsatz der Majolika-Inschrift an der rechten Wand des Korridors zur Helenakapelle. Zitiert nach Toesca, S. 104-105. Zu den Umgestaltungsmaßnahmen Krautheimer, Corpus, Bd. 1, S. 183-184, und Varagnoli, S. 24-34.

⁸⁷ Francesca Cappelletti: L'affresco nel catino absidiale di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. La fonte iconografica, la committenza e la datazione. In: Storia dell' arte, 66, 1989, S. 119-126. Da weder die

nähert sich Helenas weibliches Gefolge auch hier aus der Tiefe des Bildraumes und stellt so ein rhetorisches Element dar, das den Verlauf der Bilderzählung über die eigentliche formale Szenenbegrenzung durch die Bäume hinweg unterstützt. An ihrer Spitze steht Helena, wirkungsvoll von der Palme überhöht und in den Kernbereich der eigentlichen Kreuzprobe einbezogen, ein zweites mal unmittelbar an der vorderen Bildkante. Vor ihr auf dem Boden hat gerade die Identifizierung des Kreuzes Christi stattgefunden. Mit der Darstellung eines betend auf dem Kreuz sitzenden jungen Mannes ist die Totenerweckung der Judas-Cyriacus-Tradition gezeigt, die demnach – wahrscheinlich in der populären Fassung der *Legenda aurea* – als Textvorlage diente (Abb. 10). Judas selbst erscheint, am Kopfende des auf dem Boden liegenden Kreuzes und damit Helena gegenüber, mit vor dem Körper erhobenen Händen und der chiastischen Haltung zwischen Hinwendung und Abkehr vom Zentrum des Geschehens in einem Ausdruck überraschter Verwunderung. Der Textvorlage zufolge ist diese Überraschung das Resultat der auf sein Gebet hin durch das Wunder der Totenerweckung erfolgten Offenbarung des gesuchten Kreuzes durch ihn, den Ungläubigen, der sich aufgrund dieser Erfahrung zum Christentum bekehrt. Helena selbst tritt innerhalb der Judas-Cyriacus-Legende erst zur Verehrung des identifizierten Kreuzes und seiner weiteren Aufbewahrung wieder in Erscheinung. Auch im Apsisfresko von S. Croce in Jerusalem ist sie angesichts der erfolgreichen Kreuzprobe mit zum Gebet gefalteten Händen und zum Himmel gerichteten Blick dargestellt. Aufgrund ihrer Positionierung auf der von den Betrachtenden her gesehen linken Seite des Kreuzes, die sie durch die Les- und Bewegungsrichtung der Erzählung an den Anfang dieser Szene stellt, ist sie allerdings als deren Hauptfigur besonders hervorgehoben. Auf diese Weise erscheint ihr Gebet als auslösender Akt des Wunders der Kreuzidentifizierung, die überraschte Geste des Judas dagegen als Reaktion darauf. Damit wurde in der dargestellten Szene entgegen der Textvorlage der aktive Part eindeutig von Judas auf Helena übertragen, auf die als zusätzliches, die Handlung auf sie konzentrierendes Element auch der erweckte Tote und der das zweite Kreuz haltende Helfer betend ausgerichtet sind. Ein weiterer Aspekt der besonderen Aufwertung Helenas in dieser Szene ist die sie überragende Palme, die nach Jacobus de Voragine nicht nur auf das Material des Kreuzes hinweist, sondern gleichzeitig ein multivalent positiv besetztes Symbol des Paradieses, der Weisheit und der Erlösung darstellt.⁸⁸

Mit der Kreuzprobe endet der dem Gesamtrahmen der Kreuzauffindung durch Helena gewidmete Teil des Freskos in der Mittelachse der Apsis. Der zweite, der Rückführung des geraubten Kreuzes durch Heraklius nach Jerusalem gewidmete Abschnitt wird unmittelbar rechts der zentralen Stiftergruppe durch die auffällige Rückenfigur eines jungen Mannes eingeleitet, der sich am vorderen Bildrand in ausgeprägtem Kontrapost auf die Lanze in seiner linken Hand stützt. Von ihm aus lenkt eine Gruppe von Soldaten den Blick in die Bildtiefe, in der sich auf einer Brücke der Zweikampf

Umstände der Auftragsvergabe noch der ausführende Künstler bis heute archivalisch nachzuweisen sind, muss diese Grobdatierung vorerst bestehen bleiben.

⁸⁸ Vgl. LCI, Sp. 364-365. Nach Jacobus da Voragine, *Legenda aurea*, S. 351, bestand das Kreuz Christi aus Palmen, Zypressen, Oliven- und Zedernholz.

zwischen Heraklius und dem Sohn des Chosroes abspielt (Abb. 11). Eine zweite, gegenüberständig angeordnete Soldatengruppe führt von dort zum vorderen Bildrand zurück und leitet - noch einmal durch die Rückenfigur eines Soldaten, der die neben ihm stehende, bereits auf den reitenden Heraklius der nächsten Szene ausgerichtete männliche Gestalt teilweise überschneidet - zu dieser über. Auch hier sind markante Bäume zur Gliederung der Szenen eingesetzt. Ein Zypressenpaar und ein Laubbaum rahmen die weit in der Bildtiefe liegende Kampfszene auf der Brücke. Ein dritter Baum trennt - wie im Fall der Kreuzprobe - das unmittelbar an die Soldatengruppe rechts anschließende, jedoch bereits zur nächsten Szene gehörende Gefolge des Kaisers von der eigentlichen Darstellung der Überführung des Kreuzes nach Jerusalem. Dem Abschluss der Kreuzauffindungsszene vergleichbar, wird er dabei in seiner formalen Funktion durch ein auf Heraklius bezogenes Paar aus Frontal- und Rückenfigur am vorderen Bildrand unterstützt. Der Kaiser reitet, ebenfalls der Textvorlage der *Legenda aurea* folgend, mit dem geschulterten Kreuz in Richtung Jerusalem, das am rechten Bildrand im Hintergrund als dicht bebaute Stadt mit hohen Mauern dargestellt ist. Sein Blick ist wie der seiner Begleiter auf den Engel am rechten Bildrand gerichtet, auf dessen Hinweis hin er das Kreuz in unmittelbarer *Imitatio Christi* im Hintergrund derselben Szene eigenhändig in die Stadt trägt (Abb. 12).

Damit folgt die Auswahl der dargestellten Szenen einer Zusammenstellung, die insbesondere in der Buchmalerei seit dem 12. Jh. allgemein verbreitet war und in der Regel die beiden zentralen Kreuzfeste des Kirchenjahres - das der Kreuzauffindung am 3. Mai und das der Kreuzerhöhung am 14. September - illustrierte.⁸⁹ In gleicher Weise hat auch Jacobus da Voragine die Kreuzlegende in der *Legenda aurea* aufgeteilt und diesen beiden Festtagen zugeordnet, wobei der erste Teil mit der Pflanzung des von Seth aus dem Paradies gebrachten Baumes auf dem Grab Adams beginnt und mit der Auffindung, Identifikation und Übertragung des Kreuzes durch Helena nach Jerusalem endet, während der zweite die Geschichte vom Raub der Kreuzreliquie und ihre Rückgewinnung durch Kaiser Heraklius zum Inhalt hat. Über das Kreuzpatrozinium der Kirche hinaus illustrierte das Apsisfresko seit dem späten 15. Jh. damit gleichzeitig zwei der wichtigsten Festtage, die zu diesem Zeitpunkt in S. Croce in Gerusalemme mit der Zeigung der Hauptreliquien und einem vollkommenen Ablass für die Pilgernden gefeiert wurden.⁹⁰ Vor dem Hintergrund der lokalen Helenatradition erhält dabei die auffällige, teilweise den Textvorlagen widersprechende bzw. sie auffallend frei interpretierende Akzentuierung der aktiven Einflussnahme der Kaiserin auf das Geschehen der Kreuzauffindung besonderes Gewicht. Eindeutig im Vordergrund steht dabei nicht die eigentliche Auffindung, sondern - neben Helenas Bemühen darum im Dialog mit Judas - die durch den symbolischen Wert der Palme zusätzlich aufgewertete Kreuzprobe, deren Erfolg die Grundlage der Authentizität auch der real vor Ort präsenten Kreuzreliquie von S. Croce in Gerusalemme bildete. Das

⁸⁹ Eine umfassende Sammlung von Beispielen bis in die zweite Hälfte des 15. Jhs. bei Karl Adolf Wiegel: *Die Darstellungen der Kreuzauffindung bis zu Piero della Francesca*. Diss. Köln 1973.

⁹⁰ So u. a. in der *Mirabilia*-Ausgabe Plancks von 1489, s. Anhang, Text 3.

entscheidende kompositorische Mittel, das diese Akzentuierung ermöglichte, ist der kontinuierlich zwischen vorderem Bildrand und der Tiefe des Bildraumes oszillierende Erzählstrang, der von den ebenso konsequent die inhaltlichen Szenengrenzen überschneidenden Bäumen wirkungsvoll rhythmisiert wird. Auffällig bleibt in diesem Zusammenhang allerdings die Tatsache, dass auf eine Darstellung sowohl des Kreuztitulus als auch der Kreuzigungsnägel, von denen einer ebenfalls spätestens seit der Mitte des 15. Jhs. in S. Croce in Jerusalem verehrt wurde und in Verbindung mit der lokalen Helenatradition automatisch als Stiftung der Mutter Konstantins gelten musste, vollständig verzichtet wurde.⁹¹ Dies gilt um so mehr, als beide in den Textquellen der Kreuzfindung explizit genannt werden und sich so ihre Authentizitätssteigernde visuelle Einbindung in den als historische Wahrheit akzeptierten Kontext des Auffindungsgeschehens in besonderer Weise angeboten hätte.

In der Mittelachse genau zwischen beiden dargestellten Episoden der Kreuzlegende platziert, ist die zentrale Stiftergruppe wirkungsvoll aus diesem narrativen Kontext isoliert (Abb. 13). Insbesondere der demütig gesenkte und so jegliche Kommunikation ausschließende Blick Helenas bedingt dabei die nahezu andachtsbildhafte Wirkung dieser den Erzählfluss unterbrechenden Präsentation des Kreuzes, in deren Bereich der kniende Stifter ebenfalls nicht Zeuge des historischen Ereignisses wird. Stattdessen sind beide Figuren einer gemeinsamen überzeitlichen Sphäre zugeordnet, innerhalb derer der betende Kardinal in einen exklusiven unmittelbaren Kontakt sowohl zu Helena als auch zu dem von ihr präsentierten Kreuz tritt. Deutliches Zeichen für diese konkrete, die Realitätsgrenzen zwischen Stifter und Heiliger überschreitende Beziehung ist der an den Kreuzstamm gelehnte Kardinalshut, der Helena gleichzeitig in besonderer Weise als Amtspatronin des Titularkardinals der Kirche kennzeichnet. Darüber hinaus stellt das Kreuz selbst im Zentrum des Bildfeldes einen wichtigen formalen und inhaltlichen Bezugspunkt sowohl im horizontalen als auch im vertikalen Gefüge des Freskos dar. Einerseits ist es selbst als herausragendes vertikales Element Teil der den Erzählrhythmus skandierenden Reihe der Bäume. Dabei bildet es die annähernde Mitte zwischen der Palme links und dem Zypressenpaar rechts und markiert so die eigentliche Trennung zwischen den Szenen seiner Auffindung und seiner Rückeroberung. Gemeinsam mit der Palme rahmt es gleichzeitig den Bildraum der Kreuzprobe, in den auch der betende Kardinal durch seine auffällige Platzierung heraldisch rechts unter dem Kreuz einbezogen ist (Abb. 14). Dabei entspricht er in seiner Haltung nahezu spiegelsymmetrisch dem innerhalb dieser Szene ebenfalls betend auf Helena ausgerichteten, gerade durch deren Fürbitte und die Wirkmächtigkeit des Kreuzes zum Leben erweckten Toten. Als Symmetrieachse fungiert die Figur des Judas Cyriacus. Einerseits frontal dargestellt, andererseits mit der Drehung von Kopf und Oberkörper auf die Kreuzprobe bezogen, stellt er die notwendige durchlässige Begrenzung zwischen beiden Seiten der Komposition dar, indem seine Figur die Szene zwar inhaltlich abschließt, formal jedoch den Zusammenhang mit der folgenden Stifterdarstellung nicht behindert. Unterstützt wird dieser ambiva-

lente Zustand zwischen Einbindung und Ausgrenzung des betenden Stifters durch die Männer hinter Judas, die sich in ähnlicher Weise zwar von der Stiftergruppe abwenden, ihren Körper jedoch gleichzeitig in Richtung des Kardinals öffnen. Der eigentliche kompositorische Abschluss der Szene erfolgt auf diese Weise erst mit dem von Helena gehaltenen Kreuz und der Heiligen selbst und wird wirkungsvoll durch die neben ihr platzierte Rückenfigur des jungen Soldaten mit der Lanze unterstrichen.⁹² Darüber hinaus stellt das zentrale Kreuz in der Mittelachse des Freskos eine vertikale Verbindung der Stiftergruppe mit der über ihr angeordneten, raumbherrschenden Darstellung des segnenden Christus in der Apsiskalotte her, mit der sich in zwei Stufen - über den irrealen, von Engeln bevölkerten Sternenhimmel zum Goldgrund der Mandorla (s. u.) - das Eindringen der transzendentalen Sphäre in die irdisch-historische Realitätsebene der dargestellten Landschaft vollzieht (Abb. 15). Auf den betenden Stifter bezogen, illustriert diese scheinbar konsequente Beziehung beider Darstellungsmomente zueinander die vorweggenommene Bestätigung seiner auf die Verehrung des Kreuzes gegründeten persönlichen Erlösungshoffnung.⁹³ An die Betrachtenden gerichtet, stellte er gleichzeitig ein nachahmenswertes und damit kulturbewusstes Beispiel vorbildhafter Verehrung der real vor Ort vorhandenen Reliquien dar, deren Existenz sich - das zeigt nicht nur der Bericht Nikolaus Muffels - auch ortsfremde Pilgernde durchaus bewusst waren. Ein nicht unwesentliches Detail stellte dabei die in besonderer Weise mimetische Wiedergabe des von Helena präsentierten Kreuzes bis hin zu den Nagellöchern dar. In Verbindung mit der darüber angeordneten Christusdarstellung verwies sie mit Nachdruck sowohl auf die Identität der materiell gegenwärtigen Partikel mit dem wahren Kreuz Christi als auch auf dessen transzendente Wirkmächtigkeit hin. Helena selbst wurde den Gläubigen mit dem sie weit überragenden und auf diese Weise über die übliche rein attributive Funktion hinausgehenden Kreuz, hinter dem sie selbst insbesondere durch den gesenkten Blick weitestgehend zurücktritt, in erster Linie als personifizierte

⁹¹ Die Nagelreliquie erwähnt Muffel, S. 36, 23 b. Vgl. Anm. 76 und Anhang, Text 2.

⁹² Sabine Poeschel hat im Zusammenhang mit der Ausmalung des Appartamento Borgia im Vatikan auch in Bezug auf das Apsisfresko von S. Croce in Jerusalem auf die zeitgenössische Aktualität der Hl. Lanze in Rom hingewiesen, deren Spitze Innozenz VIII. am 31. Mai 1492 als Geschenk Sultan Bajazets II. aus Konstantinopel erhalten hatte. Vgl. Sabine Poeschel: *Age itaque alexander. Das Appartamento Borgia und die Erwartungen an Alexander VI.* In: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 25, 1989, S. 127-166, hier S. 136-138.

⁹³ Bereits die zeitgenössischen Biografen Mendozas konstatieren eine gesteigerte persönliche wie auch in besonderem Maße öffentlich geförderte Kreuzverehrung des Kardinals und führen sie auf seinen Geburtstag am 3. Mai, dem Fest der Kreuzauffindung, zurück. Vgl. Cappelletti, S. 126. In diesem Zusammenhang weist die Autorin darauf hin, dass Mendoza, der bereits 1475 zum Kardinal mit dem Titel S. Maria in Domnica ernannt worden war, sich allem Anschein nach in besonderem Maße um die Übertragung von S. Croce in Jerusalem als Titelkirche bemüht hat (ebd.). Aufgrund des ausgesprochen sepulchralen Charakters der Stifterdarstellung, die den Kardinal, begleitet von seiner Amtspatronin, in der Mittelachse des Freskos in efigie in ewiger Anbetung des Kreuzes unterhalb des segnenden Christus zeigt, legt die Überlegung nahe, ob nicht ursprünglich eine zugehörige Grablege im Scheitel der Apsis geplant war. Nach dem Tod Mendozas 1495 in Spanien wurde er dort bestattet. Sein heute vorhandener Kenotaph in der Apsis von S. Croce in Jerusalem - rechts der Mittelachse an der Apsiswand - entstand erst unter seinem Nachfolger Bernardino Carvajal als symmetrisches Pendant zu dessen eigenem, identisch gestalteten Grabmal. Darauf weist das persönliche Emblem Carvajals - ein in einen Kreis eingeschriebenes Krückenkreuz mit der Umschrift "CUM SPES CONTRA SPES" hin, das im oberen Bereich beider Epitaphien angebracht ist und sich in gleicher Form als Bestandteil der 1520/21 datierten Majolika-Inschrift über den beiden Eingängen zu den Kapellen "Hierusalem" und des Hl. Gregor befindet.

Darstellung des Kreuz-Patroziniums der Kirche präsentiert. Eine direkte Visualisierung des spezifischen lokalen Helenatradition fand dabei weder im szenischen Bereich noch in der Einzeldarstellung statt. Vor allem der fehlende visuelle Verweis auf die ebenfalls als Stiftungen Helenas geltenden übrigen Passionsreliquien der Kirche – in erster Linie den Kreuzigungsnagel, den Titulus und Teile der Dornenkrone - ist in diesem Zusammenhang noch einmal besonders auffällig. Erst die Kenntnis der Lokaltradition, die - das zeigt ebenfalls der Bericht Muffels - den Pilgernden sowohl in schriftlicher als auch in mündlicher Form nahegebracht wurde, erlaubte es, in der an zentraler Stelle über dem Hochaltar präsentierten Heiligen die ehemalige Bewohnerin der dahinter liegenden Kapelle "Hierusalem" und die Stifterin der wichtigsten vor Ort vorhandenen Heiltümer zu erkennen.

Anders verhält es sich mit der Jerusalem-Tradition der Kirche, die in der Gestaltung des Freskos einen besonderen Niederschlag fand. Der zentrale Unterschied zwischen ihm und den beiden großen älteren Kreuzzyklen in Florenz und Arezzo, die - in Florenz ebenfalls das Patrozinium der Kirche illustrierend - im Kontext franziskanischer Kreuzverehrung mit völlig anderen Akzenten entstanden sind, besteht nicht nur, wie Francesca Cappelletti meint, in der Auswahl der dargestellten Szenen, sondern in der Form seiner Gestaltung als durchgehendes, auf jede interne Rahmung verzichtendes Landschaftspanorama mit niedrigem Horizont unter einer weiten Himmelsfläche.⁹⁴ Auch die von girlandenartig verdichteten Cherubsköpfen gerahmten Bildfelder der Christus-Mandorla und des sie umgebenden dunkelblauen Sternenfeldes berühren nicht den grundlegenden Charakter des Freskos als einheitliches, die gesamte Malfäche umfassendes Raumkontinuum. Der entscheidende Hinweis darauf sind die goldenen Strahlen, die von beiden Rahmenstreifen ausgehen, sie so als Aureolen definieren und im Fall des äußeren Rahmens erkennbar in den irdischen Himmel des Landschaftspanoramas ausgreifen. Gemeinsam mit den Cherubsköpfen sind sie das deutliche Zeichen dafür, dass es sich bei diesen Rahmenstreifen nicht um die Grenzen zwischen Bildfeldern unterschiedlichen Inhalts, sondern um die Darstellung verschiedener sich überlagernder Realitätsebenen handelt, die in die irdisch-historische Realität der dargestellten Landschaft eindringen. Auf diese Weise wirkt das Fresko, das den Kirchenraum noch heute trotz der grundlegenden Umgestaltung der Basilika im 18. Jh. und der Beeinträchtigung durch den in diesem Zusammenhang errichteten hohen Altarbaldachin beherrscht (Abb. 16), als illusionistische Öffnung des Mittelschiffs auf eine Landschaft, in der die Betrachtenden das Gelände vor der Stadt Jerusalem bzw. die außerhalb der Stadtmauern gelegene Kreuzigungsstätte von Golgotha erkennen konnten. Dabei steht diese visuelle Jerusalem-Imagination in auffälligem Zusammenhang mit der gleichzeitig als Bestandteil der Neukonzeption des Kirchenraumes unter Kardinal Mendoza offensichtlich

⁹⁴ Cappelletti bezieht sich auf die Zyklen zur Kreuzlegende von Agnolo Gaddi in Florenz, S. Croce (um 1385) und Piero della Francesca in Arezzo, S. Francesco (1459-1466). Zur genaueren Datierung des Zyklus in Arezzo siehe Ginzburg, Carlo: Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance. Berlin 1981. Ein dritter Zyklus, der sich in seiner Ikonografie eng an das Vorbild Agnolo

geplanten und selbst sorgfältig inszenierten angeblichen Auffindung der Titulusreliquie Ende Januar 1492. Obwohl das in allen stadtrömischen Chroniken der Zeit festgehaltene Ereignis innerhalb kürzester Zeit in ganz Europa als wunderbare Erscheinung propagiert wurde,⁹⁵ zeigt die explizite Erwähnung der Titulusreliquie und ihres Aufbewahrungsortes noch in der bereits zitierten *Mirabilia*-Ausgabe Stephan Plancks von 1489 in aller Deutlichkeit, dass es sich nicht um die zufällige Wiederauffindung eines vergessenen Heiltums gehandelt haben kann.⁹⁶ Tatsächlich berichten die zeitgenössischen Beschreibungen übereinstimmend, die Verschlussplatte des Repositoriums sei zerbrochen, während Arbeiter im Auftrag des Kardinals im Zusammenhang mit dem Einbau der von diesem gestifteten Kassettendecke des Mittelschiffs mit der Erneuerung der auf die Existenz der Reliquie verweisenden Mosaikinschrift beschäftigt waren.⁹⁷ Als eigentliche Sensation und Wunder wurde dabei ganz deutlich nicht die postulierte Wiederauffindung selbst, sondern das zufällige, sozusagen aktive Sichtbarwerden der seit Jahrhunderten vermauerten Reliquie angesehen und verbreitet. Besonders deutlich kommt dies in der bereits zitierten, später entstandenen Majolika-Inschrift Kardinal Carvajals zum Ausdruck, die durch ihren öffentlichen Anbringungsort im Bereich der Kirche einen besonders offiziellen Charakter besitzt:

[...] inde quasi mille centum annis evolutis Titulus verae Crucis ab Helenae Romam delatus, qui supra arcum maiorem istius Basilicae in parva fenestra plumbea theca muro lateritio clausus tamdiu latuerat, musivis tamen litteris ab extra id referentibus, quod illic Titulus flaret; quae iam litterae per vetustate vix legi poterunt sedente Innocencio VIII pientissimo Pontifice anno Domini MCCCCXCII [...] D. Petrus Gundisalori de Mendoza nobilissimus Cardinalis S. Crucis in Hierusalem Toletanus Primas tectum Basilicae istius, et musivas illas litteras fenestreae reparari faceret, fabris bitumen, quo litterae figebantur indiscrete diruentibus, aperto fenestreae foramine contra eorum, et Cardinalis beneplacitum, gloriosus Titulus verae Crucis, post tot annos ab Helena, Romae visibilis aparuit. [...].⁹⁸

Dieses sichtbare Erscheinen der Reliquie, die hier gleichzeitig zum ersten Mal explizit als Stiftung Helenas bezeichnet wird, wurde in seiner Bedeutung als Akt göttlichen Offenbarungswillens um so

Gaddis anlehnt, entstand ebenfalls um die Mitte des 15. Jhs. in San Francesco in Montegiorgio. Vgl. Wiegel, S. 132-137.

⁹⁵ Cappelletti, S. 121.

⁹⁶ Vgl. Anhang, Text 3.

⁹⁷ Vgl. u. a. Stefano Infessura: *Diario della Città di Roma*. Hg. v. Tomassini, Rom 1890, S. 270-271.

⁹⁸ “[...] Danach waren nahezu tausend Jahre vergangen, in denen der Titulus des wahren Kreuzes, den Helena nach Rom überführt hatte, über dem Triumphbogen der Basilika in einer Bleilade in einer kleinen Öffnung der Ziegelmauer verborgen war, während eine Mosaikinschrift außen an der Wand darauf hinwies, dass sich der Titulus dort befand. Im Jahr des Herrn 1492, unter dem Pontifikat Innozenz VIII. [...], war diese Inschrift aufgrund ihres Alters kaum noch zu lesen. Als Pedro Gonzalez de Mendoza, Kardinal an S. Croce in Jerusalem und Primas von Toledo, die Basilika neu decken und die Mosaikinschrift der Öffnung reparieren ließ, tat sich vor den Handwerkern, die den Mörtel entfernten, mit dem die Mosaikinschrift untrennbar verbunden war, das Loch der Öffnung auf, und zur Freude des Kardinals erschien der Titulus des wahren Kreuzes, so viele Jahre nach der Zeit Helenas, wieder sichtbar in Rom.” Übers. d. Verf. Zit n.

höher eingeschätzt, als es sich genau an dem Tag ereignet haben soll, an dem die Nachricht von der Eroberung Granadas als letzter moslemischer Bastion Europas durch die Katholischen Könige Spaniens in Rom bekannt wurde.⁹⁹ In deutlicher Analogie zu den stadtrömischen, auf die Geburt Christi bezogenen Traditionen von der Ara Coeli-Vision des Augustus und der Ölquelle von S. Maria in Trastevere wurde auf diese Weise das abschließende göttliche Eingreifen in die Reconquista Spaniens mit der Erscheinung des Kreuztitulus - dessen in den Evangelien überlieferte Inschrift in besonderer Weise auf das Königtum Christi verweist - in S. Croce in Gerusalemme in Verbindung gebracht und damit erklärt, "ut apparente signo filii Dei in urbe quae universum orbem refert simul contra Mahumetem praecipuum Christi hostem victoriam insignem nuntiari contingeret.[...]"¹⁰⁰ Dementsprechend schließt die ausführliche Beschreibung dieser Ereignisse in der Carvajal-Inschrift mit der zusammenfassenden Bemerkung:

Ac inde in memoriam utriusque tam praeclari divini mysterii una die Romae relati Innocentis ipse et hanc Basilicam cum Senatu devotissime visitavit, et quotannis eam ipsa die visitantibus plerumque indulget, primum alleluia referens contra bestiam, babilonem Mahumetum in Ecclesia Sanctorum iuxta Apocalypsum ea die fuisse decantatum.¹⁰¹

Francesca Cappelletti hat darauf hingewiesen, dass entgegen dieser in der offiziell propagierten Darstellung die verschiedenen zeitgenössischen Chroniken unterschiedliche Daten für das Ereignis der Titulusauffindung nennen und die Autoren sich darüber hinaus nicht einig sind, ob sie sich am Tag des Sieges von Granada selbst – das wäre bereits am 2. Januar 1492 gewesen - oder – wie es später postuliert wurde - seines Bekanntwerdens in Rom ereignet hat.¹⁰² Demnach war zumindest die propagierte Koinzidenz beider Ereignisse eindeutig ein bewusstes Konstrukt, wenn nicht sogar die Öffnung des Repositoriums selbst genau zu diesem Zeitpunkt ein inszenierter Zufall. Dies ist um so wahrscheinlicher, als Kardinal Mendoza in seiner Funktion als Erzbischof von Toledo, Primas von Spanien, erster Minister und enger Berater des Königspaars gemeinsam mit diesem persönlich an der Eroberung Granadas teilgenommen hatte und daher ein gesteigertes Interesse

Toesca, S. 102-105. Zur Auffindung der Titulusreliquie vgl. auch de Combes, S. 22-32 und Capelletti, S. 121-125.

⁹⁹ "[...] eaque die magna Granata olim dicta Hiberia a filia hispania regis condita et appellata deinde sub Christo sincera mente Deum reverens tum post cladem Hispaniae a Mahumetanis africanis sub Roderico Rege illatam multo tempore mahumetis militae serviens tandem Ferdinando & Elisabeth sacris coniugibus Hispaniarum rege et regina catholicis valida illam tum obsidione cingentibus dedita illis Romae nuntiatum/ ut apparente signo filii Dei in urbe quae universum orbem refert simul contra Mahumetem praecipuum Christi hostem victoriam insignem nuntiari contingeret.[...]" Majolika-Inschrift Kardinal Carvajals, Zit. n. Toesca, S. 104-105. S. Anhang, Text 4.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ "Und zur Erinnerung an diese beiden außerordentlichen göttlichen Geheimnisse, die Rom an einem einzigen Tag enthüllt wurden, besuchte Papst Innozenz selbst in ehrerbietigster Weise diese Basilika mit dem gesamten Senat und gewährte allem Volk, das sie am Jahrestag dieses Ereignisses besucht, einen Ablass, wenn sie ein Halleluja darbringen gegen das Ungeheuer, den babylonischen Mohammed, das von diesem Tag an bis zum Jüngsten Gericht in der Kirche der Heiligen zu singen sei." Ebd. Übers. d. Verf.

¹⁰² Cappelletti, S. 124: nach ihren Angaben schwankt die Datumsangabe teilweise zwischen Ende Januar und Anfang Februar.

daran besaß, diesem Ereignis in seiner römischen Titularkirche ein ganz besonderes Denkmal zu setzen.¹⁰³ Dieses Bemühen nimmt der Verfasser der später entstandenen Carvajal-Inschrift auf, wenn er das Sichtbarwerden der Titulusreliquie konsekutiv auf die Anordnung Mendozas zur Erneuerung der ihre Existenz anzeigenden Mosaikinschrift und damit implizit als Lohn für sein Bemühen um ihre Verehrung darstellt und darüber hinaus betont, dies sei das erste mal seit der Zeit Helenas, dass diese Verehrung auch visuell möglich sei. Auf diese Weise wird Mendoza selbst in unmittelbare Verbindung mit der lokalen Helenatradition gebracht: Wie der Titulus als Zeichen des Sieges zusammen mit dem Kreuz und den Nägeln durch Helena überhaupt zum ersten mal seit der Zeit Christi sichtbar erschienen ist - zunächst in Jerusalem, dann durch die Kaiserin auch in S. Croce in Gerusalemme und damit in Rom - , ist er nun durch Kardinal Mendoza ein zweites mal der sichtbaren Verehrung zugänglich gemacht worden. Wie Helena in den Kreuzauffindungsberichten wird auch er auf diese Weise als Instrument göttlicher Heilsoffenbarung präsentiert.¹⁰⁴

Gerade im Zusammenhang mit der auf diese Weise offensichtlich inszenierten 'Erscheinung' der Titulusreliquie stellt sich noch einmal die Frage nach einer konkreteren Datierung des von Mendoza gestifteten Apsisfreskos. Die älteste von Francesca Cappelletti genannte Quelle, nach der die Erscheinung des Titulus sich während der Erneuerung der Apsis ereignet haben soll - wobei immer noch fraglich wäre, in welchem Stadium die Arbeiten sich dort befunden haben - stammt erst aus dem Jahr 1621.¹⁰⁵ Auch die Ikonografie der dargestellten Szenen erlaubt keine sicheren Rückschlüsse auf eine Datierung bezüglich der Ereignisse im Januar 1492. Der Triumph- und Kreuzzuggedanke, mit dem die Herakliusepisode alleine von ihrem Inhalt her eng verbunden ist, ist etwa in den Fresken Piero della Francesca zur Kreuzlegende in Arezzo weitaus stärker ausgeprägt.¹⁰⁶ Allerdings ist die geballte Ansammlung zeitgenössisch gekleideter Soldaten rechts der Stiftergruppe, die sich in einem von der eigentlichen Kampfszene auf der Brücke im Hintergrund völlig getrennten, durch das Kreuz Helenas und das Zypressenpaar gerahmten Bildraum befinden, analog zu der ähnlich formal an die Stiftergruppe angebotenen Szene der Kreuzerprobung möglicherweise ebenfalls auf den betenden Kardinal zu beziehen.¹⁰⁷ Es erscheint daher durchaus plausibel, dieses gesamte mittlere Bildfeld mit der Kreuzerprobung und der Soldatengruppe der Rückeroberungsszene, dessen Zentrum das durch seine Größe und seine helle Farbe besonders prominente Kreuz mit Helena und der Darstellung Mendozas bildet, als auf

¹⁰³ Cappelletti, S. 122. Zu Pedro de Mendoza siehe: Lexikon des Mittelalters. München, Zürich 1993, Bd. 6, Sp. 518 und Villalba Ruiz de Toledo: El Cardinal Mendoza. o. O. 1988.

¹⁰⁴ Da Besozzi, S. 30, den Inhalt der goldenen Inschrift auf dem wiederhergestellten Mosaikfeld über dem Triumphbogen mit den Worten " HIC FUIT TITULUS VERAE CRUCIS" angibt, scheint das aufgelöste Repositorium nach der Entfernung der Reliquie gezielt in eine Erinnerungsstätte sowohl an den Ort ihrer ursprünglichen Aufbewahrung als auch an ihre wunderbare Erscheinung umgewandelt worden zu sein.

¹⁰⁵ A. Ciacconius: Historiae Pontificum Romanorum et Cardinalium S. R. E. Rom 1621, S. 232. Nach Cappelletti, S. 124.

¹⁰⁶ Vgl. Ginzburg, S. 57-65.

¹⁰⁷ Zu prüfen wäre in diesem Zusammenhang die Möglichkeit der Identifizierung einzelner Personen dieser Gruppe, deren Physiognomien im Gegensatz zu den Protagonisten der Kreuzauffindungsszenen ausgesprochen porträthaft wirken.

die beiden zentralen Verdienste des Stifters referierende Einheit zu sehen, auf die sich seine persönlich Erlösungshoffnung in besonderem Maße gründete: Die gläubige Verehrung des Kreuzes und seine aktive Verteidigung als Zeichen des wahren Glaubens. Insbesondere im Hinblick auf die entscheidende Rolle, die Mendoza als erster Minister und Ratgeber des spanischen Königspaars im Zusammenhang mit der Reconquista spielte, ist eine solche Deutung nicht unwahrscheinlich. Allerdings wäre diese Form der Darstellung auch schon vor der endgültigen Eroberung Granadas 1492 möglich gewesen, so dass sich auch daraus kein weiterer Anhaltspunkt für die Frage nach der zeitlichen Stellung des Freskos in Bezug auf die Entdeckung des Titulus ergibt. Dasselbe gilt für die Nicht-Darstellung der Reliquie, deren Existenz - das weisen die Pilgerführer spätestens seit dem Reisebericht Nikolaus Muffels von 1452 nach - als eines der bedeutendsten Heiltümer der Kirche auch vor der Bergung aus dem mittelalterlichen Repositorium bekannt war. Das entscheidende Argument für einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Konzeption des Apsisfreskos und der gezielten Bergung des Titulus ist die aus dem Zusammenspiel beider Elemente resultierende grundlegende Umformung des kultischen Gehaltes des Kirchenraumes. Mit der Entfernung der Titulusreliquie und wahrscheinlich auch des Kreuzbalkens des Schächerkreuzes wurde die seit dem 12. Jh. bestehende, auf der räumlichen Inszenierung der Reliquien als materiell präsenten Vermittlern des Passionsgeschehens basierende Vergegenwärtigung Golgothas aufgegeben. An ihre Stelle trat das mit Mitteln der Perspektive illusionistisch gestaltete Landschaftspanorama, das einen optisch eindrucksvollen Blick aus der Kirche "Hierusalem" in die historische Realität des "Jerusalem über mer" als Ort der Auffindung und Aufbewahrung des Kreuzes Christi eröffnet. Tatsächlich ist in der Darstellung Jerusalems am rechten Rand des Freskos hinter der Stadtmauer eindeutig die Engelsburg und damit Rom als die Stadt zu erkennen, in die das von Heraklius zurückeroberte Kreuz überführt wird (Abb. 17). Insgesamt wurde dabei der grundlegende Akzent von der Passion Christi auf den Triumph des Kreuzes als Zeichen des siegreichen wahren Glaubens verlagert, als dessen Verteidiger sich Kardinal Mendoza in eine Reihe mit Helena und Heraklius stellt.¹⁰⁸ In diesem Zusammenhang fungierte die zentrale, kultbildhaft aus dem Erzählfluss isolierte Darstellung Helenas mit dem Kreuz als entscheidendes Bindeglied zwischen der Realitätsebene der historischen Darstellung und der des realen Ortes. Auch ohne eine explizite Form der Visualisierung konnten die Betrachtenden in ihr vor dem Hintergrund der Lokaltradition sowohl die Vermittlerin der wichtigsten Reliquien und damit die Gründerin der Jerusalem-Identität der Kirche als auch die Vorbesitzerin des Gebäudes erkennen. Letztendlich diente die visuelle Jerusalem-Imagination des Apsisfreskos damit der optischen Vorbereitung der Gläubigen auf den Besuch der eigentlichen Kapelle "Hierusalem", innerhalb derer beide Aspekte der Lokaltradition mit den sie

¹⁰⁸ Die Titulusreliquie selbst wurde der ständigen räumlich präsenten wenn auch indirekten Verehrung der Pilgernden entzogen und spätestens seit 1570 in einer eigenen, unzugänglichen Kapelle aufbewahrt (s. u.). Dass diese bzw. eine solche Kapelle jedoch bereits im späten 15. Jh. bestanden hat, belegt die Überlieferung Besozzis, Kardinal Mendoza habe auch "la ringhiera dove si mostravano le sante reliquie" anlegen lassen.

umgebenden, reliquiengleichen Wänden des "cubiculum" Helenas einerseits und der ihren Fußboden bedeckenden, vom Blut Christi getränkten Golgothaerde andererseits in besonderer Weise real präsent waren.

3.2 Das Gewölbemosaik der Kapelle "Hierusalem"

Als zweifacher Kristallisationspunkt der lokalen Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme erlebte auch die Kapelle "Hierusalem" in den Jahren um 1500 eine umfassende Neugestaltung. Auftraggeber war Kardinal Bernardino Carvajal (1459-1523), ehemaliger Sekretär und ab 1495 Nachfolger Pedro Mendozas als Titularkardinal von S. Croce in Gerusalemme.¹⁰⁹ Im Gegensatz zu seinem Vorgänger, der sich allem Anschein nach nur selten in Rom aufhielt, gehörte Carvajal zum engen Kreis der spanischen Kardinäle um Alexander VI. Borgia (reg.1492-1503), innerhalb dessen er als Botschafter Spaniens am Heiligen Stuhl und persönlicher Stellvertreter der Katholischen Könige in Rom eine besondere Stellung einnahm. Bereits am 20. September 1493 war ihm – gemeinsam mit Cesare Borgia – das Kardinalsamt verliehen und als Titularkirche S. Pietro e Marcellino zugeteilt worden. Erst 1495 übernahm er an ihrer Stelle S. Croce in Gerusalemme und beerbte damit seinen gerade verstorbenen Förderer Mendoza, der sich allerdings bereits zwei Jahre zuvor von allen Ämtern zurückgezogen hatte.¹¹⁰ Bereits Francesca Cappelletti hat darauf hingewiesen, dass Bernardino Carvajal, der bereits seit 1482 überwiegend in Rom lebte, mit großer Wahrscheinlichkeit schon vor 1493 aufgrund seiner guten Kontakte sowohl an der Kurie als auch zu den führenden Humanisten- und Künstlerkreisen der Stadt - die Kardinal Mendoza allem Anschein nie besaß – als dessen Mittelsmann vor Ort die gesamten Arbeiten der Neuausstattung von S. Croce koordiniert und möglicherweise entscheidend beeinflusst hat.¹¹¹

¹⁰⁹ Zur Neuorganisation insbesondere der Erschließung und Systematisierung der Kapelle und ihres Vorraumes in diesem Zeitraum vgl. v. a. Accorsi, und Frommel, Progetto.

¹¹⁰ Zum Rückzug Mendozas von seinen Ämtern vgl. Cappelletti, S. 125. Seine Gleichzeitigkeit mit der Ernennung Carvajals zum Kardinal lässt die Vermutung zu, dass dieser bereits 1493 gezielt als Nachfolger berufen wurde, auf die endgültige Übertragung der Titularkirche S. Croce in Gerusalemme jedoch bis zum Tod Mendozas warten musste. In gleicher Weise beerbte er seinen Förderer 1495 in seinem Amt als Bischof von Sigüenza. Alle biografischen Angaben nach Lexikon des Mittelalters. München, Zürich 1981-83, Bd. 2, Sp. 1535 (mit Literaturübersicht) und Toesca, S. 103, Anm. 8..

¹¹¹ Für eine tatsächliche kontinuierliche Weiterführung der Arbeiten an S. Croce in Gerusalemme durch Kardinal Carvajal möglicherweise auch schon zwischen 1493 und 1495 spricht – entgegen aller bisheriger Datierungsansätze - das auffällige Nebeneinander zweier unterschiedlicher Formen seines Wappens an den unter seinem Patronat entstandenen Elementen der Neuausstattung. Dabei wurde das eigentliche Familienwappen in Verbindung mit einem bekrönenden Kardinalshut, das Carvajal in dieser Form ab dem 20. August 1493 führen durfte, zu einem unbekanntem späteren Zeitpunkt – seinem Vorgänger Mendoza folgend – um ein von einem Kreis umgebenes Krückenkreuz im oberen Teil des Wappenschildes ergänzt. Die sich daraus ergebende relative Chronologie legt die Vermutung nahe, dass entgegen der bisher angenommenen Baufolge – und in eigentlich logischer Reihenfolge – das neue Korridorsystem zur Erschließung der beiden hinter der Apsis gelegenen Kapellen vor deren Ausstattung zu Beginn der aus dem Kirchenraum in diesen Bereich fortgeführten baulichen Maßnahmen und möglicherweise bereits zwischen 1493 und 1495 in Hinblick auf das Heilige Jahr 1500 angelegt wurde. Die bisher bestehenden Datierungsansätze für die Arbeiten an S. Croce in Gerusalemme unter Kardinal Carvajal orientieren sich dagegen entweder grob an seiner Amtszeit von 1495 bis 1523 (Krautheimer) bzw. an den Fixpunkten des Amtsantrittes 1495, der Zeit der Exkommunikation 1511-13 und dem in der Überlieferung der zerstörten

Ein entscheidendes Element der Neuausstattung des Bereiches hinter der Apsis unter Kardinal Carvajal stellte die - zumindest in den figürlichen Teilen - offensichtlich nahezu vollständige Erneuerung des goldgrundigen Gewölbemosaiques der Kapelle "Hierusalem" dar. Dem rechteckigen Grundriss des Raumes entsprechend, ist es in ein quadratisches Mittelfeld und zwei breite Gurtbögen oberhalb des Haupteinganges an der Nord- und des gegenüberliegenden Altars an der Südwand unterteilt. Das mit Laub- und Fruchtgirlanden gerahmte Mittelfeld zeigt in einem zentralen Medaillon die von Cherubköpfen gerahmte Halbfigur Christi (Abb.18). Um ihn herum thronen in diagonal angeordneten ovalen Medaillons die Evangelisten auf Wolken. In den Zwickelfeldern zwischen den Medaillons und damit jeweils über der Mitte einer der vier Kapellenwände sind auch hier vier Episoden der Kreuzlegende eingefügt. Von ihnen stellen die beiden Szenen über der Ost- und der Nordwand mit der Kreuzprobe und der Kreuzerhöhung die üblichen Abbrüviaturen der auf die beiden wichtigen Kreuzfeste bezogenen Kernepisoden der Legende dar (Abb. 19 u. 20).¹¹² Noch stärker als in der entsprechenden Szene des Apsisfreskos wurde dabei die beiden Versionen der allgemeinen Tradition widersprechende aktive Rolle Helenas bei der Identifizierung des Kreuzes thematisiert, indem sie dem erweckten Toten die Hand reicht um ihm aufzuhelfen. Ohne einen eindeutig als Judas identifizierbaren Nebenprotagonisten ist sie die alleinig handelnde Hauptfigur. Dasselbe gilt für die dritte, der Kreuzprobe gegenüberliegenden Mosaikszene oberhalb der Westwand der Kapelle (Abb. 21). Anhand des Nimbus und der Kleidung, die der in der Kreuzprobe gezeigten exakt entspricht, ist die Figur am linken Bildrand auch hier eindeutig als Helena zu identifizieren. Sie steht unterhalb eines Hügels, dessen bekronende Kreuzgruppe ihn als Golgotha kennzeichnet. Mit leicht erhobener linker Hand wendet die Heilige sich an zwei Männer, die sich auf dem von dort herabführenden Weg nach rechts in Richtung eines hinter dem Ausläufer des Hügels teilweise sichtbar werdenden Schiffes bewegen, dessen Zugang von demselben Weg aus über

Stifterinschrift des Nordkorridors in Bezug auf die heutige Gregorkapelle genannten Datum 1520. So geht Affani, S. 81, 1997 von einer Durchführung sämtlicher Baumaßnahmen erst nach der Wiedereinsetzung in alle Ämter, d. h. zwischen 1513 und 1523 aus, während Toesca, S. 102, als groben Zeitraum 1495 bis 1520 annimmt. Buchowiecki nennt ohne jede weitere Begründung - wahrscheinlich unter Bezugnahme auf die in ihrer Bedeutung ebenfalls grundlegend zu überprüfende Erwähnung von Arbeiten Peruzzis in einer Rechnung dieses Jahres - 1509 als Datum der Fertigstellung der Kapelle und 1520-23 als Zeitraum der Entstehung der heutigen Gregor-Kapelle. Ein weiterer Datierungsansatz ging bisher von der Antonio da Sangallo d. J. zugeschriebenen Zeichnung AU 898 r der Uffizien aus, die die Anlage der beiden Kapellen hinter der Apsis von S. Croce mit ihren beiden Zugängen zeigt. Vgl. dazu Varagnoli, S. 30, Frommel, Progetto, und v. a. Accorsi, . Hinsichtlich der Beobachtung an den Wappen wäre jedoch möglicherweise eine neue Betrachtung dieser in vielerlei Hinsicht unklaren Zeichnung unter dieser neuen hypothetischen Prämisse, die an anderer Stelle weiter untersucht werden muss, möglicherweise gewinnbringend.

¹¹² Ähnlich wie im Apsisfresko und vielen anderen zeitgenössischen und älteren Beispielen beinhaltet auch das Mosaikfeld der Kreuzprobe mit den im Hintergrund dargestellten grabenden Arbeitern das simultane Nebeneinander der Hauptszene sowohl mit der bereits erfolgten Kreuzauffindung als auch mit der späteren Suche nach den Nägeln. Interessanterweise sind die beiden Szenen der Identifizierung des Kreuzes und seiner Rückführung nach Jerusalem über die Bild- und Zeitgrenze, die zwischen beiden Episoden liegt, hinweg, miteinander durch die auffällige Darstellung eines weißen Hundes jeweils im Vordergrund - schlafend zusammengerollt vor dem Kreuz der Kreuzprobe bzw. dem Pferd des Heraklius hinterherspringend - miteinander verbunden. Als allegorischer Begleiter der Fides verweist er in beiden Darstellungen auf die Glaubenstreue Helenas und Heraklius', durch deren Einsatz das Kreuz als Siegeszeichen des wahren Glaubens der Verehrung zugänglich gemacht bzw. erhalten wurde.

eine Leiter ganz explizit visualisiert ist. Der hintere der beiden Männer scheint mit der Drehung des Kopfes auf ihre Anrede zu reagieren, folgt dabei jedoch seinem Vordermann und ist damit Ausdruck der konsekutiven Verbindung zwischen der redend-befehlenden Geste Helenas und seinem bzw. ihrem Gang vom Hügel herab auf das Schiff. Beide tragen auf ihren Schultern weiße Säcke oder Tonkrüge, deren Inhalt durch die narrative Komposition der Szene vor dem Hintergrund der lokalen Helenatradition zu erschließen ist: Dargestellt ist der auf Anordnung Helenas hin erfolgte Abtransport der Golgothaerde per Schiff von Jerusalem – dessen Silhouette hinter dem Hügel erscheint – nach Rom. Damit zeigt diese Szene eine unmittelbare Visualisierung dieses Elementes der lokalen Helenatradition, die sich keines vorgeprägten ikonografischen Musters bedienen konnte. Der entwerfende Künstler war daher darauf angewiesen, mit abstrahierten Zeichen wie der Kreuzgruppe zu arbeiten, die sowohl in der Anordnung als auch in der formalen Unterscheidung zwischen dem mittleren Christus- und den seitlichen Schächerkreuzen einer typischen Kreuzigungsgruppe entspricht, des damit verbundenen Inhaltes wie der inneren Logik allerdings völlig enthoben ist. Dieser logische Bruch wird in Kauf genommen, um den Betrachtenden eindeutig und unmissverständlich vor Augen zu führen, dass die abgebaute und nach Rom transportierte Erde nicht nur von Golgotha, sondern genau von der Stelle unterhalb des Kreuzes stammt, „supra quam Christi sanguis effusus fuit redemptionis humanae praecium“.¹¹³ Diese Authentizitätssteigernde Intention der Bildaussage in Hinblick auf das Postulat der Lokaltradition, der Fußboden der Kapelle sei mit eben dieser vom Blut Christi getränkten Erde des heiligen Ortes bedeckt, steht in unmittelbarer Wechselwirkung mit der Inschrift, die in einer weißen Marmorplatte - ursprünglich im Zentrum des Fußbodens, heute unmittelbar hinter dem Haupteingang der Kapelle - zu lesen ist und aufgrund der Buchstabenform höchstwahrscheinlich ebenfalls der Ausstattung unter Kardinal Carvajal angehört (Abb. 22):

HIC TELLUS SAM[ic]CTAE CALVARIE SOLIME AB BEATA HELENA IN INFERIOREM
FORNICEM DEMISSA SERVATA EST ATQ[UE] INDE NOMEN HIERUSALEM CAPELLE
INDITA.¹¹⁴

¹¹³ So in der Majolika-Inschrift Kardinal Carvajals von 1520 (s. o.).

¹¹⁴ Besozzi, S. 85/86 beschreibt im 18. Jh. die Platte noch im Zentrum des Fußbodens. Möglicherweise dienten die heute erhaltenen Bodenfliesen mit dem Carvajal-Wappen zur Einfassung dieser Marmortafel an ihrem ursprünglichen Ort und wurden erst bei einer der späteren Erneuerungen des Fußbodens aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes an der heutigen Stelle östlich des Altares konzentriert. Eine erste Restaurierung des Kapellenbodens ist durch eine in seiner nordwestlichen Ecke eingelassene große Inschriftplatte für das Jahr 1854 als Auftrag des Deutschen Dionysus Ferdinand Hertz in Erfüllung eines Legates seiner verstorbenen Schwester Helena Elisabeth Ludovica, Gräfin Salignac de Fenelon, geb. Hertz überliefert. Auf den Wunsch der Verstorbenen hin erhielten die hier als Helena- und Marienkapelle bezeichneten Kapellen hinter der Apsis neue Bodenbeläge und wurden „picturis decorata“. Ob damit eine Ausmalung der Wände oder eine Ausstattung mit Tafelgemälden gemeint war, konnte zu diesem Zeitpunkt nicht geklärt werden. Die vollständige Inschrift lautet:

D O M IN HONOREM MARIAE D N A PIETATE ET HELENA AUG FEMINAE SANCTISSIMAE
DIONYSIUS FERDINANDUS AUGUSTUS HERTZ VIR MILITARIS GERMANUS PRO PACE REQUIE PIAE
SORORIS ELENAE ELISABETHAE LUDOVICAE QUAE CUM NUPSISSET IN CLARISSIMUM ENTEM
COMITUM SALIGNAC DE FENELON DECESSIT VIII KAL FEBR ANNO DNI MDCCCXLII IN
COEMETERIO FRANCFORDIENSI SEPULTA UTRAQUE AEDICULA VIRGINIS DEIPARAE ET HELENAE

Dabei legt die auffällige Gestaltung der Mosaikszene, die in ganz besonderer Weise auf die eindeutige Erschließbarkeit der Golgothaerde als Inhalt der von den Männern getragenen Behälter abzielt, die Vermutung nahe, dass die Tradition ihrer Existenz - von der noch dem Pilger Nikolaus Muffel 1452 und dem Verfasser der 1489 vom Stephan Planck veröffentlichten *Indulgentiae*-Ausgabe augenscheinlich nichts bekannt war - zum Zeitpunkt ihres Entstehens noch nicht sehr alt gewesen ist. Tatsächlich stellen das Mosaik und die Marmorinschrift des Kapellenbodens als Bestandteile der neuen Ausstattungsarbeiten die ältesten bekannten Hinweise auf diesen Aspekt der lokalen Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme noch vor ihrer Aufnahme in die Majolika-Inschrift Carvajals um 1520 dar.¹¹⁵ Möglicherweise bot sich ihre Einführung ganz aktuell im Rahmen der umfassenden Arbeiten in der Kapelle an, die - das zeigen die teilweise erhaltenen Fliesen mit dem Carvajal-Wappen - auch eine zumindest partielle Erneuerung ihres Bodenbelages einschlossen und daher durchaus die Propagierung einer 'Auffindung' der Erde nach dem Vorbild der kurz zuvor erfolgten, aufsehenerregenden Erscheinung der ebenfalls auf Helena zurückgeführten Titulusreliquie ermöglicht hätte. Um so wichtiger war es, die völlig neu geschaffene und in ihrer Lesbarkeit unbedingt von der Kenntnis der lokalen Helenatradition abhängige Szene der Übertra-

PAVIMENTO CONSTRATA HAC QUOQUE PICTURIS DECORATA LEGATUM INSTITUIT QUO SOLEMNE SINGULIS ANNIS SACRIFICIUM CELEBRETUR OBLATIS GEMMIS ET MARGARITIS QUEIS SOLEMNIS LITURGIAE TEMPORE B V M IMAGO EXORNATUR AN D N I MDCCCLIV

¹¹⁵ Sowohl die genauere Datierung als auch die unmittelbar damit verbundene Frage nach dem entwerfenden Künstler des Gewölbemosaiks bleiben wie für das Apsisfresko weiterhin unentschieden. Die derzeit aktuellste Zusammenstellung der verschiedenen Ansätze und Meinungen zu diesem Thema enthält der 1997 anlässlich der umfassenden Restaurierungsarbeiten an der Kapelle erschienene Aufsatz von Simona Antellini: "Capella di Sant' Elena. Restauro del mosaico e degli affreschi della volta." In: Affani (wie Anm.), S. 127-135, bes. 128-130. Darin erneuert sie die Zuschreibung an Peruzzi gegen die in der wissenschaftlichen Diskussion damit konkurrierende an Melozzo da Forlì. Ihr Hauptargument in einer aufgestellten Reihe historischer Fakten – innerhalb derer sie das Kardinalat Pedro de Mendozas an S. Croce in Gerusalemme fälschlicherweise lediglich von 1492-1493, seinem angeblichen Todesdatum, angibt – ist eine allem Anschein nach belegte Zahlung, die Peruzzi "durante i primi anni del 1500" (Antellini, S. 129) im Auftrag Kardinal Carvajals für nicht näher spezifizierte Arbeiten in S. Croce in Gerusalemme erhalten hat. Ebenfalls ohne Quellenangabe geht sie weiterhin davon aus, dass die Arbeiten an der Kapelle 1509 vollendet waren. Darüber hinaus stützt sich ihre Zuschreibung in besonderer Weise auf die stilistische Zuschreibung der Mosaikentwürfe an Peruzzi, die Christoph L. Frommel 1967/68 ausgesprochen hat. Auch Varagnoli, S. 26, nennt – ebenfalls unter Berufung auf Frommel - Peruzzi als Autor der Gewölbemosaik und als Entstehungsdatum die Jahre 1507/08. Vgl. Christoph Luitpold Frommel: Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner. Wien, München, 1967-68, S. 56-59. Hinsichtlich der oben kurz vorgestellten Detailbeobachtungen an den Wappen Carvajals, die eine kontinuierliche Fortführung der Arbeiten an S. Croce in Gerusalemme nahelegen, stellt sich die Frage neu, ob das Gewölbemosaik gerade in Hinblick auf die zentrale Bedeutung der Kirche und der Kapelle "Hierusalem" für das Heilige Jahr 1500 nicht bereits fertiggestellt war, zumal die überlieferte Zahlung an Peruzzi als Fixpunkt einer entsprechenden Datierung aufgrund der fehlenden Angaben in Bezug auf die bezahlte Arbeit nicht geeignet erscheint und gleichzeitig nichts über den zeitlichen Abstand zwischen der tatsächlichen Tätigkeit in der Kirche und der erfolgten Bezahlung aussagt. In diesem neuen Licht wäre meines Erachtens auch die stilistische Zuschreibung noch einmal zu überprüfen. Äußerst wertvoll hinsichtlich der Entstehungszeit des Mosaiks ist die gleichzeitig enthaltene Angabe der im Rahmen der Restaurierung untersuchten Tagwerke. Diese sind, mit dem zentralen Christusmedaillon beginnend, kreisförmig um dieses herum angeordnet und parallel zu den Gewölbegraten unterteilt. Für jede der Figurendarstellungen wurde ein Tagwerk festgestellt. Insgesamt ergibt diese Einteilung – die Autorin macht leider keine abschließende Gesamtangabe – für das Mittelfeld ca. 17 und für die Bogenflächen jeweils ca. 6 Tagwerke, zu denen möglicherweise die vier Fruchtgirlanden und die vier Pfauenpaare unterhalb der Evangelisten hinzukommen, so dass von einer Gesamtzahl von etwa 35-40 Tagwerken auszugehen ist. Vgl. Antellini, S. 131-132.

gung bzw. des Abtransportes der Golgothaerde in einen Zyklus zu integrieren, der mit der Kreuzprobe und der Kreuzerhöhung die beiden prominentesten Episoden der offiziellen Kreuzlegende zeigt. Auf diese Weise wurde sie an die offiziell anerkannte Überlieferung der als historische Wahrheit aufgefassten Kreuzauffindungsberichte rückgebunden. Wenn Carvajal in der später angebrachten Inschrift der südlichen Zugangsrampe zur Kapelle nachdrücklich darauf hinweisen lässt, er habe die Darstellungen der ursprünglichen, im 5. Jh. von Kaiser Valentinian gestifteten Mosaik - eine Überzeugung, die meines Wissens hier zum ersten mal schriftlich fixiert ist - "denuo ad instar prior", d. h. exakt nach dem ursprünglichen Zustand wieder herstellen lassen, bezieht sich auch diese Aussage auf die Authentizität nicht nur des Werkes selbst, sondern gleichzeitig auf die der eindeutig neu eingefügten Bildinhalte.¹¹⁶ Auf diese Weise wird suggeriert, auch die Szenen der Kreuzlegende und mit ihnen die der Überführung der Golgothaerde seien ursprünglich bereits im 5. Jh. entstanden und somit visuelle Nachweise des frühen Bestehens der lokalen Helena-Tradition bzw. speziell des besonderen Aspektes der Golgothaerde.

Die Anordnung der beiden inhaltlich in enger zeitlicher Folge zusammengehörigen Helena-Szenen über den einander gegenüberliegenden Seitenwänden macht deutlich, dass der Kreuzzyklus innerhalb des Gewölbmosaiks der Kapelle "Hierusalem" keinem streng chronologischen, sondern einem hierarchischen Aufbau unterliegt. Ausgehend von der Bedeutung des jeweiligen Bildinhaltes im lokalen Kontext erschließt sich die Wertigkeit der einzelnen Szenen sowohl aus ihrer Nähe zum Altar als auch durch ihre Bezugnahme auf den Betrachterstandpunkt innerhalb des Raumes. So bleibt der reitende Heraklius über dem – erst mit der Umgestaltung durch Carvajal geschaffenen - Haupteingang in der Nordwand für die Eintretenden zunächst ganz unsichtbar, während die beiden seitlichen Helena-Szenen über der Ost- und Westwand, die in erster Linie die Authentizität der von ihr in die Kirche bzw. Kapelle selbst transferierten Reliquien thematisieren, gut rezipierbar gleichberechtigt einander gegenübergestellt sind.¹¹⁷ Innerhalb dieses sich hierarchisch vom Eingang in den Raum hinein steigenden Anordnungssystems ist die Mosaikszene oberhalb des Altars, die den eintretenden Betrachtenden gleichzeitig in der Hauptachse der Kapelle genau gegenüberliegt, ein-

¹¹⁶ "Inde vero vetustate murorum aut inhabitantium incuria fornice sacelli istius Hierusalem rui / nam minante et musivis figuris operis Valentiniani praeter canticum Ambrosianum quod in fronte descriptum fuit: omnino deletis Rmus. D. Bernardinus Lupi Carvajal Epus Ostien. S.R.E. cardinalis / s. + in Hierusalem patriarcha hyerosolymitan. et fornitem ipsum ac figuras musivas denuo ad instar prior. refecit." Denkbar ist diese Behauptung für den Grundaufbau des Mosaiks mit der zentralen Christus- und den Evangelistendarstellungen in den Ecken. Eindeutig frühchristlich inspirierte Elemente sind die Laub- und Fruchtgirlanden, die das Mittelfeld einfassen, die Pfauenpaare unterhalb der Evangelistenmedailons und das Motiv der Hetoimasia (s. u.) im Scheitel des Bogens über dem Altar. Als früheste bekannte Darstellung der Kreuzlegende gelten dagegen erst die Miniaturen des sog. Gregor-Homiliars in der Kapitelsbibliothek von Vercelli, Ms. 165, aus dem 8. Jh. (vgl. N. Gabrielli: Le miniature delle Omilie di san Gregorio. In: *Arte del primo Millennio*, S. 301-311), so dass eine Darstellung der vier Szenen in den Trapezfeldern mit gleichem Inhalt im 5. Jh. kaum vorstellbar scheint. Allerdings ist die Möglichkeit eines mittelalterlichen Vorgänger-mosaiks – möglicherweise aus der großen Umgestaltungsphase unter Kardinal Giovanni Caccianemici in der Mitte des 12. Jhs. – mit ähnlichen Szenen nicht grundsätzlich auszuschließen. Für Besozzi, S. 99-100 gilt es in der Mitte des 18. Jhs. als Tatsache, dass es sich bei den Mosaiken der Helena-Kapelle um die lediglich restaurierten Originale der Zeit Kaiser Valentinians handelt.

¹¹⁷ Zur neuen Erschließung der Kapelle "Hierusalem" durch die Baumaßnahmen Carvajals s. v. a. Accorsi .

deutig die prominenteste (Abb. 23). Sie zeigt eine weite Landschaft, in der vier Personen einander paarweise gegenüber knien: Heraldisch rechts der Mittelachse ein Papst und ein Kardinal, links ein gekröntes Herrscherpaar. Alle vier sind betend auf eine über ihren Köpfen am sich öffnenden Wolkenhimmel vor goldenem Hintergrund erscheinende *Crux Gemmata* ausgerichtet. Durch ihre Einbindung in den lokalen Kontext liegt es zunächst nahe, die Szene mit der Kreuzvision Konstantins zu identifizieren. Allerdings weicht sie sowohl von den entsprechenden Textquellen als auch von der üblichen Ikonografie dieser Episode erheblich ab.¹¹⁸ Grundsätzlich verschieden ist nicht nur die Verlagerung der eigentlich nächtlichen Traumvision des Kaisers in die taghelle Landschaft, sondern in erster Linie die Darstellung der drei ihn begleitenden Personen. Im Zusammenhang mit der Konstantin-Vision wären der Papst mit Silvester und die gekrönte weibliche Gestalt hinter dem Kaiser als Helena zu identifizieren. Ihre Einbindung in diesen Rahmen scheint unter Bezugnahme auf die Lokaltradition, nach der Silvester die Kapelle im *cubiculum* Helenas geweiht haben soll, durchaus konsequent, zumal Jakobus de Voragine in der *Legenda Aurea* gerade die Kreuzvision Konstantins als eigentlichen Anlass darstellt, aus dem der Kaiser seine Mutter das Kreuz Christi suchen lässt.¹¹⁹ Auf diese Weise würde die Szene den Anfang des vierteiligen Zyklus bilden und eine Deutung als Ausdruck der Gottgewolltheit der sich anschließenden Kreuzauffindung und damit auch der in dieser verwurzelten Lokaltradition von S. Croce in Jerusalem anbieten. Der eigentliche Triumph des durch Helena wieder sichtbar erschienenen Kreuzes wäre dann die Heraklius-Szene über dem Eingang, die die Betrachtenden erst sehen können, wenn sie dem Altar den Rücken zuwenden.

Sehr viel logischer erscheint allerdings ein Zusammenhang dieser spezifischen Kreuzerscheinung mit den beiden übrigen auf den Kapelleneingang ausgerichteten Darstellungen in der Mittelachse des Mosaiks. Von besonderem Interesse hinsichtlich der zeitlichen Einordnung des dargestellten Geschehens ist dabei das unmittelbar darunter im Scheitel des Bogens über dem Kapellenaltar angeordnete Motiv des leeren Thrones mit dem Osterlamm (Abb. 24). Als frühchristlich-byzantinisches Bild des für den kommenden Christus bereitgestellten göttlichen Thrones ist diese sog. 'Hetoimasia' sowohl Symbol der unsichtbaren Gegenwart Gottes als auch der Parusie. In Rom als 'sedes crucis et agni' oder 'sedes crucis invictae' seit dem Ende des 4. Jhs. verbreitet, stellt sie insbesondere in Kombination mit dem Lamm bis ins 13. Jh. ein geläufiges Element innerhalb apokalyptischer Zusammenhänge dar.¹²⁰ In diesem Kontext ist die unmittelbar darüber angeordnete Erscheinung des Gemmenkreuzes mit dem Sudarium sehr viel eher als das von Christus selbst angekündigte "Zeichen des Menschensohnes am Himmel" zu deuten, das seine Wiederkunft als

¹¹⁸ Jacobus da Voragine, S. 352-353, gibt in der *Legenda aurea* zwei Versionen der Kreuzvision wieder: Die heute bekanntere in Zusammenhang mit der Schlacht an der Milvischen Brücke vor Rom und eine ausführlichere, ihr vorangestellte, die den Schauplatz an die Donau verlegt. In beiden Fassungen erscheint dem Kaiser das Kreuz im Traum bzw. nachts, während er im Bett liegt. Entsprechend ist die Szene im Kreuzzyklus Piero della Francescas in Arezzo gestaltet.

¹¹⁹ So in beiden geschilderten Fassungen der Kreuzvision, vgl. Voragine, S. 352-353.

¹²⁰ Vgl. LCI, Bd. 4, Sp. 305-307.

Weltenrichter ankündigt.¹²¹ Dieser 'secundus adventus' vollzieht sich innerhalb des Gewölbemosaiks unmittelbar über der Kreuzvision im zentralen Medaillon mit der Darstellung des die Wunde seiner rechten Hand weisenden, von Engeln umgebenen Christus. Dabei verweist der zweite, dem Text der Offenbarung entnommene Teil des auch hier deutlich in seinem geöffneten Buch lesbaren Verses mit der Selbstbezeichnung als "Λ et Ω" eindeutig auf den apokalyptischen Aspekt der gesamten Darstellung. Der erste Abschnitt "Ego sum lux mundi" stellt dagegen als Anfangssatz eines der zentralen - und daher mit großer Wahrscheinlichkeit einem nicht geringen Teil der zeitgenössischen Betrachtenden in seinem gesamten Wortlaut oder zumindest Wortsinn bekannten - Christusworte des Johannes-Evangeliums das konkrete, an die Nachfolge Christi gebundene Heilsversprechen dar: "Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben."¹²²

Demnach sind die drei übereinander auf die Betrachtenden vor dem Altar ausgerichteten Bildfelder in der Mittelachse des Gewölbes - der Thron des Lammes, die Erscheinung des Kreuzes und das Christusmedaillon - in einer vertikal aufsteigenden chronologischen Reihenfolge zu lesen und dienen der Visualisierung des Gedankens der Wiederkunft Christi zum Gericht. Innerhalb des horizontal umlaufenden Kreuzzyklus bildet die Szene der Kreuzvision nicht den Anfang, sondern den Abschluss: In ihr werden die Betrachtenden Zeugen der zweiten Erscheinung des Kreuzes, die - nach der ersten in der Kreuzauffindung durch Helena - den Beginn der Endzeit markiert (Abb. 25). Dass in diesem Zusammenhang mit den dargestellten betenden Personen eindeutig nicht Konstantin, Helena und Silvester gemeint sind, zeigen in erster Linie die fehlenden Nimben der beiden Letzteren. Darüber hinaus wurde bei der Königin auf die naheliegende Möglichkeit verzichtet, sie durch entsprechende Kleidung unmissverständlich an die beiden untereinander identisch gestalteten Helenadarstellungen in der Kreuzprobe und der Golgothaszene anzubinden. Der vielleicht deutlichste Hinweis ist der Kopf des Papstes, der eindeutig keinem Typus folgt wie der bärtige Silvester in der nordwestlichen Bogenlaibung (s. u.), sondern trotz des relativ geringen Formates der Darstellung den Eindruck einer angestrebten Individualisierung im Sinne von Porträtähnlichkeit evoziert. Dasselbe gilt für den hinter ihm knienden Kardinal. Gerade seine Aufnahme in die Szene prägt ihre grundlegenden Bildaussage: Teilhaber der himmlischen Kreuzvision im Vorfeld der Wiederkunft Christi sind die jeweils ranghöchsten Vertreter der geistlichen und weltlichen Hierarchie an der Spitze der in der Kapelle versammelten Gläubigen. Dabei stellt sich insbesondere angesichts des Herrscherpaares die Frage, ob diese Darstellung von Papst, Kardinal - beide in individualisierter Form - , König und Königin nicht Assoziationen an bedeutende zeitgenössische Personen weckte bzw. zumindest beabsichtigte und damit für eine große Zahl der zeitgenössischen Betrachtenden der Auftraggeber und seine Dienstherren erkennbar waren: Der spanische Papst Alexander VI.

¹²¹ Vgl. Mt 24,30: "Und dann wird erscheinen das Zeichen des Menschensohnes am Himmel." Entsprechende Darstellungen des Kreuzes im 5. und 6. Jh. u. a. in Ravenna, Mausoleum der Galla Placidia, S. Apollinare in Classe und Rom, S. Pudentiana.

Borgia, die katholischen Könige Ferdinand und Isabella und der spanische Kardinal Bernardino Carvajal, die in einer durch ihre auffällige Leere unreal-überzeitlich wirkenden Landschaft die sich in der Kreuzvision ankündigende Wiederkunft Christi und damit das Jüngste Gericht erwarten. Diese Hypothese erscheint um so weniger unwahrscheinlich, als Bernardino Carvajal bereits in seiner 1493 vor Alexander VI. gehaltenen, von besonderem Nationalstolz geprägten Antrittsrede als spanischer Botschafter und persönlicher Stellvertreter der Katholischen Könige in Rom die unter deren Führung im Jahr zuvor mit der Eroberung Granadas erfolgte Befreiung Europas von den Ungläubigen zum Hauptthema gemacht hatte.¹²³ Auch in der Majolika-Inschrift im südlichen Korridor zur Kapelle geht er ausführlich auf dieses Ereignis und seine Verbindung mit der Erscheinung des Titulus in S. Croce in Jerusalem ein und nennt dabei explizit "Ferdinando et Elisabeth sacris coniugibus Hispaniarum rege et regina catholicis" nicht nur als Kämpfer für den wahren Glauben, sondern quasi als Auslöser der Tituluserscheinung durch die Bekanntmachung des Sieges von Granada in Rom.¹²⁴ Auch die an gleicher Stelle explizit eingefügte Bezeichnung Galla Placidias als "filia magnii Theodosii hispani" zeigt das deutliche Bemühen Carvajals, eine Verbindung zwischen seiner Titelkirche und speziell der Kapelle "Hierusalem" und Spanien herzustellen.¹²⁵

Das eigentliche Stifterbild ist der Realitätsebene der vier überlebensgroßen Heiligen in den Bogenlaibungen zugeordnet, die durch ihre skulpturhafte Platzierung in den fingierten Muschelnischen als virtuelle Bestandteile der Kapellenarchitektur erscheinen (Abb. 26-29). Diese skulpturhafte Wirkung ist einerseits durch die Sockel und die betont illusionistisch-rundplastischen Form der Darstellung unterstrichen, andererseits durch die intensiv-lebendigen Blickbeziehungen der Figuren unterein-

¹²² Joh. 8,12.

¹²³ Vgl. Toesca, S. 103, Anm. 8.

¹²⁴ "[...] gloriosus titulus verae crucis post tot annos ab Helena Romae visibilis apparuit eaque die magna Granata olim dicta Hiliberia a filia hispania regis condita et appellata deinde sub Christo sincera mente Deum reverens tum post cladem Hispaniae a Mahumetanis aphyricanis sub Roderico Rege illatam multo tempore mahumetis militae serviens tandem Ferdinando & Elisabeth sacris coniugibus Hispaniarum rege et regina catholicis valida illam tum obsidione cingentibus dedita illis Romae nuntiatur/ ut apparente signo filii Dei in urbe quae universum orbem refert simul contra Mahumetem praecipuum Christi hostem victoriam insignem nuntiari contingeret." Vgl. Anhang, Text 4.

¹²⁵ "Inde autem ferme labentibus annis: Valentinianus III. imperator filius/ (Constantii Caesaris Arcadii) et Honorii imperatorum nepos ex sorore Galla Placidia filia magnii Theodosii hispani: in solutionem voti sui ac matris Placidiae et Honoriae sororis: opere vermiculato eam exornavit." Vgl. Anhang, Text 4. Eine völlig abweichende Deutung des Kreuzzyklus innerhalb des Gewölbemosaiks der Kapelle "Hierusalem" schlägt, allerdings ohne weitergehende Begründung, Simona Antellini vor. Sie deutet die Szenen als Vergrabung des Kreuzes, Kreuzauffindung, Konstantins Ritt mit dem Kreuz in die Schlacht und die Verehrung des Kreuzes durch Papst Silvester. Vgl. Simona Antellini: Cappella di Sant'Elena. Restauro del mosaico e degli affreschi della volta. In: Anna Maria Affani (Hg.): La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma quando l'antico è futuro. Viterbo 1997, S. 127-135. In den Guide Rionali, S. 34-36, werden die Szenen als Kreuzauffindung, Anbetung des Kreuzes, Teilung des Kreuzes und Kreuzerhöhung durch Heraklius gedeutet. Vgl. Guide Rionali di Roma, Hg. v. Carlo Pietrangelo, Bd. 15, Esquilin, bearb. v. Sandra Vasco Rocca, Rom 1982². Bereits für Besozzi, S. 81-82, sind die dargestellten Ereignisse - möglicherweise aufgrund des schlechten Konservierungszustandes - in der Mitte des 18. Jhs. nicht mehr lesbar gewesen, so dass er eindeutig annimmt, es handele sich um jeweils dieselbe Darstellung, die darunter noch einmal in größerem Format als Fresko (s. u.) dargestellt war. So erkennt er die Kreuzauffindung, hält jedoch den reitenden Heraklius für eine Darstellung der Kreuzprobe, sieht in der Übertragung der Golgothaerde die Kreuzteilung und in der Kreuzvision die Anbetung des Kreuzes durch Helena.

ander wieder aufgehoben, so dass der Grad ihrer suggerierten Realität den Betrachtenden gegenüber bewusst in der Schwebe zwischen rein skulpturaler und tatsächlich lebendiger Präsenz gehalten wird. Die Verteilung der vier Heiligen über den Raumecken - Petrus und Paulus rechts und links oberhalb des Altars, Helena und Silvester zu beiden Seiten des Haupteingangs - entspricht in erster Linie der allgemeinen Heiligenhierarchie. Um so auffälliger ist die Blickregie innerhalb der Vierergruppe, mit der die Betrachtenden von Petrus direkt und von Paulus über Silvester zu Helena geleitet werden. Ganz eindeutig ist sie, trotz ihrer gegenüber den Apostelfürsten rangniedrigeren da weiter vom Altar entfernten Platzierung die Hauptfigur innerhalb des vierteiligen Heiligenprogramms. Dies um so mehr, als zu ihren Füßen der betende Stifter kniet, auf den sie mit der linken, hier erstmals die drei Kreuzigungsnägel haltenden Hand hinweist, während die rechte in einem Schutzgestus auf seinem Kopf ruht. Durch den zum Zentrum des Gewölbes erhobenen Blick beider Personen richten sich sowohl diese Fürbitte als auch das Gebet des Stifters an den dort zum Gericht erscheinenden Christus. In noch stärkerer Weise als im Apsisfresko ist Helena damit als persönliche, auf sein Amt als Titularkardinal von S. Croce in Jerusalem bezogene Patronin des Stifters definiert. Neben Kreuz und Krone als allgemein verbreiteten Attributen auch mit den bereits erwähnten Nägeln, dem Titulus und der am oberen Kreuzende hängenden Dornenkrone ausgestattet, nimmt die Darstellung dabei gleichzeitig konkreten Bezug auf die Lokaltradition, die die Stiftung dieser Reliquien an die von Silvester im "cubiculum" Helenas geweihte Kapelle "Hierusalem" propagiert. Mit der Präsentation dieser beiden Hauptprotagonisten dient das Mosaikprogramm des Eingangsbogens demnach eindeutig einer personalisierten Visualisierung der lokalen Helenatradition, die von den beiden Helenaszenen des Kreuzzyklus narrativ ergänzt und an die allgemeine Tradition rückgebunden wird. Zwischen Helena und Silvester zeigt ein zentrales Medaillon im Bogenscheitel mit den Arma Christi noch einmal den erweiterten Kreis der "Dominici trophei insigniis repertis"¹²⁶, mit denen Helena aus dem Heiligen Land nach Rom zurückgekehrt und die sie ursprünglich alle im Raum der späteren Kapelle aufbewahrt haben soll (Abb. 30).¹²⁷ Dieser Aspekt der Übertragung Jerusalems nach Rom manifestiert sich auch in den Darstellungen der Apostelfürsten oberhalb des Altars. Über eine reine Bezugnahme auf dessen besondere Funktion als Papstaltar hinaus sind mit ihnen die beiden ranghöchsten Autoritäten der Kirche dargestellt, die in ihrer eigenen Person - materiell greifbar an den Stätten ihrer Begräbnisse und dem gemeinsamen Aufbewahrungsort ihrer Schädelreliquien in der Lateranbasilika - die von Christus selbst empfangene apostolische Schlüssel- und Lehrgewalt aus Jerusalem in die Stadt der Päpste transferiert haben. Dabei greift die Anordnung der Hetoimasia im Bogenscheitel zwischen ihnen grundsätzlich Gedanken frühchristlicher Traditio-Legis-Darstellungen auf. Tatsächlich wird die mit dieser gemeinsamen Darstellung von Helena, Silvester, Petrus und Paulus visualisierte Verbindung der ersten,

¹²⁶ So explizit im Anfangsabschnitt der Carvajal-Inschrift des südlichen Korridors, Vgl. Anhang, Text 4.

¹²⁷ Darüber hinaus verweisen sie nicht nur auf den besonderen Passionscharakter der mit der Golgothaerde bedeckten Kapelle "Hierusalem", sondern stehen gerade in der gewählten Darstellungsform in unmittelbarem Zusammenhang mit der seit dem 14. Jh. an ihren Altar geknüpften Tradition der Gregorsmesse. Dazu und

mit der Ankunft der Apostelfürsten und insbesondere dem Petrus-Martyrium erfolgten, und der zweiten, mit der von Helena veranlassten Translation der Reliquien und insbesondere der Golgothaerde geschehenen Übertragung der Bedeutung und Funktion Jerusalems auf Rom ganz explizit im Anfangsteil der Majolika-Inschrift Kardinal Carvajals formuliert:

[...] ex quo [aufgrund der Existenz der Golgothaerde und der übrigen Reliquien] Sacellum ipsum et tota Basilica ac universa urbs: secunda Hierusalem meruit appellari: apud quam et Dominus ad illius robur fidei: in Petro iterum crucifigi voluit ubique unius dei veneratio ac fides indeficiens et Domini praecibus et Petri favore: ad ultimum usque Domini iudicantis adventum in urbe sublimi et valente ac inde veriore Hierusalem: creditur permansura hunc ergo locum Regina [Helena] ipsa multis Christi et Sanctorum reliquiis ornavit et a beato Silvestro XIII kall. aprilis cum multiplici peccatorum venia visitantibus indulta consecrari obtinuit.

Damit fasst dieser der Gründungsgeschichte der Kapelle gewidmete erste Abschnitt der Inschrift, der wie bereits gezeigt wurde die endgültige offizielle Fassung der lokalen Helenatradition repräsentiert, das gesamte bisher erläuterte ikonografische Programm ihrer unter dem Patronat Kardinal Carvajals erneuerten Ausstattung zusammen: Bis zur Wiederkunft Christi ist die Kapelle "Hierusalem" in S. Croce in Gerusalemme insbesondere aufgrund der von Helena in sie überführten Golgothaerde das erhabeneren, bedeutendere und wahrere Jerusalem, in dem die Gläubigen aufgrund der Vielzahl der von der Kaiserin gestifteten Reliquien und der auf ihre Veranlassung von Papst Silvester an diese geknüpften Ablässe großzügige Vergebung der Sünden erfahren.

Eine interessante Erweiterung dieser Aussage stellte die heute verlorene zweite Stifterinschrift Kardinal Carvajals im nördlichen Korridor dar, der ebenfalls Majolikaplatten als Schrifträger dienten. Obwohl sie im 18. Jh. vollständig entfernt wurde, ist ihr Inhalt durch eine bereits 1592 veröffentlichte Abschrift überliefert. Dabei wird das in ihr genannte Datum 1520 als Jahr, in dem der Kardinal "Ad gloriam Dominicae Crucis et spem recuperationis sacri gloriosi sepulcri Hierosolymae [...] antecapellam hunc ulteriori sacrae Capellae S. Crucis in Hierusalem adiungendam curavit" im allgemeinen als Fixpunkt der Entstehung des Raumes vor der Kapelle "Hierusalem" und damit auch der gesamten Ganganlage angesehen. Von besonderem Interesse ist der Inhalt der ursprünglich an der nördlichen Wand angebrachten ersten Hälfte dieser Inschrift, die in besonderer Weise die zentrale Funktion dieses Korridors als eigentlichem Zugang zur Kapelle "Hierusalem" belegt:

Anno Domini MIII tempore Otthonis III Sylvester II qui fuerat antea eiusdem Otthonis Praeceptor, non satis rite forsan Pontificatum adeptus, a Spiritu praemonitus, qua die Hierusa-

zum möglichen Aufbewahrungsort des Gregorreliquiars auf dem Altar der Kapelle "Hierusalem" noch einmal Bertelli, S. 40-55.

lem accederet, se fore moriturum, nesciens forte hoc sacellum esse Hierusalem secundum, sui Pontificatus anno quinto, statuta die, rem hic divinam faciens, ipsa die moritur. Eo tamen divina gratia ante communionem, cum se iam tunc moriturum intellexisset propter dignam poenitudinem et lacrymas ac loci sanctitatem ad statum verisimilem salutis reducto: reseratis enim post divina populo criminibus suis et ordinatione praemissa, ut in ciminum ultionem exanime corpus suum ab indomitis equis per urbem quaqua versum discurrentibus traheretur, et inhumatum dimitteretur, nisi deus sua pietate aliud disponeret, equisq., post longiorem cursum intra Lateranam aedem moratis, isthic ab Otthone tumulatur. Sergiusque III successor mausoleum deinde expolitius reddidit. Sunt qui dicunt historico referente Vincentio Asylum Romae quod primum inter duos locos Tarpeium et Palatinum impunitati virorum et foeminarum Romulus dicaverat, aucta Urbe ex Caeliomonte per Tullium Hostilium III. Roman. Regem ad finem ipsius montis intra Urbis pomerium translatum, fuisse ex ipso ferme loco ubi nunc Basilicam Hierusalem constructam cernimus, ut ubi olim fuerat flagitiis impunitas, ibi sub Christo accedentibus omnium peccatorum venia tribuatur.¹²⁸

In deutlicher Anlehnung an die in den spätmittelalterlichen Pilgerbüchern verbreitete, bereits zitierte Legende des Papstes Stephan, der sich zur Erlangung seines Amtes mit dem Teufel verbündet hatte, führte dieser Text den Pilgernden – offensichtlich aus Gründen der politischen Korrektheit um den Teufelspakt bereinigt – noch einmal eindrucksvoll nicht nur die Identität des Ortes mit dem realen Jerusalem, sondern gleichzeitig auch die daraus resultierende Wirkmächtigkeit im Hinblick auf das erstrebte Seelenheil vor Augen und bereitete damit in erster Linie das tatsächliche Betreten der Kapelle selbst vor. Besonders erstaunlich ist dabei der angefügte letzte Absatz dieser letztendlich auf die Legitimation der an diesen Besuch geknüpften Ablässe abzielenden Geschichte: Mit der auf einen namentlich als Quelle genannten "historico Vincentino" gegründeten Behauptung, an

¹²⁸ Zit. n. Toesca, S. 104-105. "Im Jahre 1003, in der Zeit Ottos III., zelebrierte Papst Silvester II., der zuvor dessen Kanzler gewesen war, im fünften Jahr seines Pontifikates - möglicherweise nicht genug in die päpstlichen Riten eingeweiht -, nachdem ihm der Geist vorhergesagt hatte, er werde an dem Tag sterben, an dem er Jerusalem betrete, im Unwissen darüber, dass diese Kapelle zufällig das zweite Jerusalem ist, in ihr einen Stationsgottesdienst und starb noch am selben Tag. Doch durch göttliche Gnade wurde er vor der Kommunion, als er bereits wusste, dass er sterben müsse, wegen seiner aufrichtigen Reue und seiner Tränen und der Heiligkeit des Ortes in den Stand des wahrhaftigen Heils zurückgeführt. Nachdem er nach der Messe dem versammelten Volk öffentlich seine Vergehen bekannt hatte bestimmte er, dass sein toter Körper als letzte Buße von wilden Pferden durch die Stadt geschleift und nicht bestattet werden solle, wenn Gott es in seiner Gnade nicht anders bestimme. Und als die Pferde nach langem Lauf im Bereich des Lateranpalastes halt machten, ließ Kaiser Otto ihn dort bestatten. Und Sergius III., sein Nachfolger, ließ ihm ein prächtiges Grabmal errichten. Es gibt Stimmen, die sich auf den Geschichtsschreiber Vincentius berufen, die sagen, dass das Asylum Roms, das von Romulus zunächst zwischen dem tarpeiischen Felsen und dem Palatin als Ort der Entsühnung der Männer und Frauen verkündet worden war, wegen des Wachstums der Stadt von Tullius Hostilius, dem dritten Römischen König, vom Hügel des Caelius schließlich an diese Stelle innerhalb des Pomeriums der Stadt verlegt worden sei, an dem wir heute die Basilika Hierusalem erbaut sehen, auf dass dort, wo einst die Entsühnung der Vergehen erfolgte, nun denen, die sich im Namen Christi nähern, die Vergebung aller Sünden geschenkt wird." Übers. D. Verf.

der Stelle der Kirche bzw. Kapelle Hierusalem habe sich bereits das historische Asylum der heidnischen Stadt befunden, wird seine entsprechende, in der gleichzeitigen Inschrift des südliche Korridors auf Helena zurückgeführte christliche Tradition nicht nur wie bisher an die offizielle Hagiografie, sondern darüber hinaus an die zeitgenössisch aktuelle, humanistisch geprägte Geschichtsschreibung des paganen Rom rückgebunden. Dabei kulminiert die inhaltliche Verbindung beider Ebenen in der Schlussbemerkung "ut ubi olim fuerat flagitiis impunitas, ibi sub Christo accedentibus omnium peccatorum venia tribuatur": So wie der römische König Tullius Hostilius den Ort als Stätte der Vergebung irdischer Vergehen bestimmt hat, wurde er – insbesondere durch die Übertragung der Golgothaerde – von Christus als Gnadenstätte der Sündenvergebung christlich überhöht. Neben Reflexen der spätmittelalterlichen *Mirabilia*-Literatur als Führer zu den bedeutenden Stätten und Sehenswürdigkeiten des antiken Rom, deren Ausgaben in den meisten Fällen auch den Text der "Indulgentiae" als entsprechendem christlichem Ablass-Pilgerführer enthielten, spiegeln sich dabei in dieser intellektuellen Verbindung von paganer Tradition und mittelalterlichem Wunderbericht auch noch Grundzüge der typologischen Geschichtsauffassung des Mittelalters wider, nach der das antike Asylum als vorausweisender Typus der am selben Ort entstandenen Kapelle "Hierusalem" erscheint. Auf diese Weise wurde die lokale Tradition um eine weitere historische Dimension erweitert: Die Besucher der Kapelle befanden sich nicht nur in Jerusalem bzw. auf Golgotha und im *cubiculum* Helenas, sondern gleichzeitig an einem der zentralen Orte der frühesten stadtrömischen Geschichte.

Den eigentlichen Anfang des Textes mit der bereits zitierten Gründungs- und Ausstattungsgeschichte der Kapelle bildet dagegen die erhaltene Inschrift des Südkorridors (Abb. 31).¹²⁹ In dunkelblauer römischer Kapitale auf jeweils 12,5 x 12,5 cm großen, weißgrundigen Majolika-Platten geschrieben, beginnt sie beim Eintreten in den Korridor von südlichen Seitenschiff aus an der linken, nördlichen Wand. Da die Zeilen nicht umlaufend über beide Wände angeordnet sind, sondern jeweils links wieder beginnen, sind die Betrachtenden zum Lesen des gesamten Textes gezwungen, den Korridor bei einer Zeilenlänge von 8 m an der längeren bzw. 6,5 m an der kürzeren Wand mehrfach in beide Richtungen zu durchqueren, wobei das Ende sie wieder zum oberen Ausgang in den Kirchenraum zurückführt. Lediglich die zweite Texthälfte an der südlichen Wand schließt mit ihrer ersten Zeile am unteren Ende des Korridors an die letzte des vorangehenden Teils an. Demnach hat Ilaria Toesca sicherlich Recht wenn sie darauf hinweist, dass die damit erforderliche Form der Rezeption im Rahmen des Pilgerbetriebes an Festtagen kaum vorstellbar ist und den Inschriften daher grundsätzlich ein durch die Ungewöhnlichkeit und Kostbarkeit des den Schein von Kerzen oder Fackeln reflektierenden Trägermaterials unterstützte Aura des Geheimnisvoll-

¹²⁹ Aufgrund der am Ende des Textes aufgezählten Ämter des Kardinals, die bereits das wichtige Kardinalbistum Ostia enthalten, das ihm erst 1521 von Leo X. verliehen wurde, kann diese ansonsten nicht explizit datierte Inschrift – zumindest in ihrem letzten Teil – erst nach diesem Datum entstanden sein. Vgl. Toesca, S. 104.

Symbolhaften anhaftete.¹³⁰ Allerdings widerspricht die Anbringung des eigentlichen Anfangsteils der Inschrift in diesem südlichen Korridor in auffälliger Weise der mit der gleichzeitigen Neuerschließung der Kapelle "Hierusalem" durch das große, in der Mittelachse gegenüber dem Hauptaltar angelegte Nordportal und die davor eingerichtete "antecapella" deutlich vorgegebenen Rezeptionsreihenfolge von Nordkorridor, Vorkapelle und eigentlicher Kapelle mit der Südrampe als Ausgang. Daher liegt die Vermutung nahe, dass es im tatsächlichen Pilgerbetrieb unterschiedliche Formen der allgemein-liturgischen bzw. individuellen Annäherung an die Kapelle gab, die zumindest zeitweise nicht nur Frauen das tatsächliche Betreten der Kapelle verwehrte.¹³¹ Diese Hypothese wird durch den anfang des Textes "Sacra ulterior capella dicta Hierusalem" gestützt, die explizit auf die Lage der Kapelle hinter der - wahrscheinlich verschlossenen - Tür am Ende des Korridors Bezug nimmt, in deren Laibung sich Besozzi zufolge zumindest im 18. Jh. die Inschrifttafel befand, die das Eintrittsverbot für Frauen verkündete.¹³² Es scheint daher nicht ausgeschlossen, dass gerade der südliche Korridor außerhalb der großen Festtage, die – aufgrund der durchzuführenden Prozessionen bzw. des Andrangs der Pilger – eine Erschließung der Kapelle im Einbahnsystem notwendig machte, als Ort eines längeren, andachtsvollen Verweilens vor der eigentlichen Kapelle konzipiert war, während dessen insbesondere den Pilgerinnen von hier aus möglicherweise ein zumindest partieller Einblick, etwa in Form einer Luke oder eines Gitters in der Tür, in den für sie nur einmal im Jahr zugänglichen Raum ermöglicht wurde. Auch die ebenfalls auf Majolikaplatten angebrachte Kreuzantiphon "O crux splendor" über dem Zugang zur Kapelle (s. u.) macht als Gebetsanleitung an dieser Stelle eine solche Nutzung des Korridor-Raumes durchaus wahrscheinlich. Dem entspricht auch der Inhalt der in weiten Teilen bereits zitierten Inschrift. Als eine Art Chronik präsentiert sie punktuell die wichtigsten auf die Kapelle, ihre Reliquien und ihre Ausstattung bezogenen Ereignisse von der Gründung bis in die unmittelbare Gegenwart. Auf die Gründungsgeschichte, die gleichzeitig die offizielle und ausführlichste Fassung der lokalen Helenatradition darstellt, folgen der Hinweis auf die Stiftung des Mosaiks durch Kaiser Valentinian III. und die spanische Herkunft seiner Mutter Galla Placidia sowie der ausführliche Bericht über die Erscheinung des Titulus während der Renovierungsarbeiten unter Kardinal Mendoza und ihrer wundersamen Verbindung mit der Eroberung Granadas durch das spanische Königspaar. Abschließend steht die Aufzählung der umfangreichen Erneuerungsmaßnahmen Kardinal Carvajals an der Kapelle selbst, die Stiftung der Seitenschiffaltäre, Arbeiten im Bereich des Chores und der Kreuzgänge des Klosters sowie die Anlage der beiden Korridore und der "antecapella" vor der Kapelle Hierusalem.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Untersuchungen zur Frage der tatsächlichen liturgischen Nutzung und damit verbundenen Zugänglichkeit der Kapelle "Hierusalem" für einzelne Gläubige für den Zeitraum zwischen den Überlegungen Sible de Blaauws zum frühen Mittelalter und den Hinweisen Ilse von zur Mühlens für das 17. Jh., für das das Sprechen spezifischer Gebete vor den erst zu diesem Zeitpunkt eindeutig belegten Altären im Inneren der Kapelle überliefert ist, scheinen bisher nicht vorzuliegen. Zum 17. Jh. Ilse von zur Mühlens: Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der "Pinself" Gottes. Diss. München 1993, Frankfurt 1998, v. a. S. 77-78.

¹³² Sie befand sich nach Besozzi, S. 81, „nel grossa del muro a mano manca“, d. h. in der nördlichen Tür-laibung und trug den Text: „In hanc Capellam Sanctam Hierusalem non possunt intrare Mulieres sub poena excommunicationis, nisi tantum semel in anno scilicet die dedicationis eiusdem, quae est xx. Martii.“

Insgesamt betrachtet, ist die Neuausstattung der Kapelle "Hierusalem" unter Kardinal Carvajal, zu deren übrigen Elementen bis heute keine weiteren Informationen vorliegen, kaum von der Kirche selbst und insbesondere ihrer Apsis durch seinen Vorgänger Mendoza zu trennen. Allerdings dürfte zumindest von einer Gestaltung der Wandflächen innerhalb der Rundbögen, mit dem Carvajal-Wappen auf ihren Schlusssteinen versehenen Marmoreinfassungen der Seitennischen auszugehen sein (Abb. 32).¹³³ Ob sie bereits zu diesem Zeitpunkt mit zusätzlichen Altären versehen wurden bleibt ebenso fraglich wie die Gestaltung des Hauptaltars an der Südwand und die Existenz prominenter Reliquien in der Kapelle.¹³⁴ Als Gesamtergebnis entstand in den Jahren um 1500 eine die mittelalterliche Reliquieninszenierung oberhalb des Triumphbogens ablösende Anlage, die eine langsam sich steigernde Hinführung der Gläubigen von der optischen Evokation der historischen Szene im gemalten Jerusalem der Apsis über zwei unterschiedliche Stufen der Annäherung – der anzunehmenden individuellen im südlichen Korridor und der liturgisch eingebundenen in der "antecapella" – bis hin zum eigentlichen Betreten der Kapelle ermöglichte. In ihr standen die Pilgernden unmittelbar auf der Golgothaerde und damit im realen Jerusalem, dessen wirkmächtige Identität mit dem "jerusalem uber mer" sowohl in den Inschriften der Korridore und der Bodenplatte als auch mit der Golgotha-Szene des Kreuzzyklus visualisiert wurde. Gleichzeitig befanden sich die Gläubigen im realen "cubiculum" Helenas, wobei nicht auszuschließen ist, dass die als vorhanden vorzusetzende weitere Ausstattung auch auf diesen zweiten Aspekt der Lokaltradition in visueller Form Bezug nahm. Innerhalb der erhaltenen Bereiche wird die Heilige dagegen insbesondere durch die Sonderikonografie der Golgotha-Szene, die darauf bezogenen Inschriften der zentralen Marmortafel und des südlichen Korridors sowie die Präsentation von Kreuz, Nägeln, Titulus und Dornenkrone in der durch ihre Größe und Anordnung besonders prominenten Mosaikdarstellung mit

¹³³ Möglicherweise sind die Zeichnungen, die Baldassare Peruzzi zu Beginn des 16. Jhs. im Auftrag Kardinal Carvajals erhalten zu haben scheint, statt auf die Mosaik auf eine heute verlorene Freskenausstattung in diesem Bereich anzusehen, die der Gestaltung der vier von Carvajal gestifteten Altäre an den Wänden der Seitenschiffe entsprochen hätte. Zu den Altären in den Seitenschiffen vgl. Varagnoli, S. 32.

¹³⁴ Dass sich zumindest eine Kreuzreliquie, die allerdings nicht mit der namensgebenden Hauptreliquie der Kirche identisch gewesen sein muss, an zentraler Stelle in der Kapelle befunden haben dürfte, die in der verlorenen Majolika-Inschrift des nördlichen Korridors selbst explizit als "sacra Capella S. Crucis in Hierusalem" bezeichnet wird, legen die beiden Kreuzantiphonen nahe, die ebenfalls auf Majolika-Platten über den Türen am Ende beider Zugangskorridore angebracht wurden. Beide heute nur lückenhaft erhaltene Texte gibt Besozzi, S. 81, vollständig wieder: Über der Tür im südlichen Korridor ist bzw. war zu lesen: "O crux splendior cunctis astris, mundo celebris, hominibus multum amabilis, sanctior universis, quae sola fuisti digna portare talentum mundi, dulce lignum, dulces clavos, dulci ferens pondera, salva praesentem catervam hodie in tuis laudibus congregatum." (Oh Kreuz, strahlender als alle Sterne, gerühmt in der Welt, von den Menschen so sehr geliebt, heiliger als alles, das du allein würdig warst, den Schatz der Welt zu tragen, süßes Holz, süße Nägel, die ihr das Gewicht des Süßen tragt, erlöse die heute hier zu deinem Lob versammelte Schar.) Über der Tür im nördlichen Korridor stand der Text „Ave crux spes unica vite mortalitatis [...] reis indulge veniam piis auge iustitiam“. Zu den ältesten bekannten Belegen von Altären in den seitlichen Nischen aus dem 17. und 18. Jh. s. von zur Mühlen, S. 31. Da sie in zwei um 1574 entstandenen Grundrissen des Komplexes von S. Croce in Jerusalem im Album des Giovanni da Casale (Madrid, Nationalbibliothek, abgebildet bei Varagnoli, S. 34-38), die auch die Altarstellen umfassen, noch nicht enthalten sind, scheinen sie tatsächlich erst im Rahmen der Neuausstattung des späten 16. Jhs. entstanden zu sein.

Bernardino Carvajal mehrfach in unterschiedlicher Weise explizit als Stifterin der zentralen Reliquien und damit als Begründerin der Jerusalem-Tradition der Kirche präsentiert.

4. Die Umgestaltung der Kapelle "Hierusalem" um 1600

4. 1 Der Freskenzyklus

Auftraggeber einer weiteren grundlegenden Umgestaltung der Kapelle "Hierusalem", die in zwei Phasen in den Jahren um 1600 stattfand, war Erzherzog Albrecht von Österreich. Von 1577 bis zu seiner aus dynastischen Gründen notwendig gewordenen Abdankung 1599 Titularkardinal von S. Croce in Gerusalemme, setzte er als habsburgischer Prinz und Kardinal-Erzbischof von Toledo die Reihe der spanischen Kardinäle der Kirche fort.¹³⁵ In der ersten Phase dieser Neuausstattung erhielten die Wände – möglicherweise auch in diesem Fall in Hinblick auf das bevorstehende Heilige Jahr - eine stuckkierte architektonische Gliederung, in die die Ausmalung der Lünetten durch Niccolò Circignani, gen. Il Pomarancio, eingebunden war.¹³⁶ Als Abschlussdatum dieser Arbeiten ist in der Stifterinschrift an der Altarwand das Jahr 1593 genannt.¹³⁷ Von der älteren Wandausstattung blieben neben dem Rundfenster die rundbogigen, mit dem Carvajal-Wappen auf ihrem Schlussstein versehenen Marmoreinfassungen der flachen seitlichen Nischen und des Innenportals erhalten. Mit einem über entsprechenden Zwickelfeldern aufsitzenden Gebälk und einem gesprengten Segmentgiebel architektonisch nobilitiert, wurden sie zu wandbeherrschenden Raumelementen erweitert, die als Bekrönung das großformatige Kardinalswappen des Erzherzogs bzw. des amtierenden Papstes Klemens' VIII. (reg.1592-1605) über dem Hauptportal tragen. Oberhalb eines e-

¹³⁵ Vgl. dazu v. a. von zur Mühlen, S. 23-73, hier S. 33-36.

¹³⁶ Die 1999 abgeschlossene Gesamtrestaurierung der Kapelle hat im Bezug auf die Lünettenfresken zu einer neuen, stilistisch begründeten, differenzierten Zuschreibung lediglich der in den Zwickelfeldern sitzenden Tugenden an Niccolò und der vier Hauptszenen an seinen Sohn Antonio Circignani geführt, der ebenfalls dem Beinamen Pomarancio trug (Antellini, wie Anm., S. 130). Wie für das Gewölbemosaik hat die Restaurierung auch für die Fresken die Analyse der Tagwerke ergeben. Danach bestehen die vier Hauptszenen der Kreuzlegende aus jeweils mehreren, eine Figur oder Figurengruppe umfassenden Einheiten, während die Tugenden als Ganzes in einem, höchsten zwei Tagwerken gemalt wurden. (Antellini, ebd., S. 134).

¹³⁷ Auf der linken Seite des Altars: "Sacellum / D. O. M. in honorem S. Helenae dicatum / a Bernardino Carvajal / huius basilicae Cardinale titulari / antea restitutum / ac musivis signis / ut nunc in ipso fornice cernitur / decoratum / Albertus Archidux Austriae / Maximiliani II. Augusti F. / et Card. eiusdem basilicae titularis / instaurandum / elegantibusqu. picturis undequaque exornandum / curavit / Anno MDXCIII / Clementis VIII Pont. Max. II."

(Die Gott zu Ehren der Hl. Helena geweihte Kapelle, die früher (zuletzt) durch Bernardino Carvajal, Titularkardinal dieser Basilika, wiederhergestellt und mit den Mosaikbildern, die man jetzt an ihrem Gewölbe sieht, geschmückt worden ist, ließ Albrecht, Erzherzog von Österreich, Sohn Kaiser Maximilians II. und Titularkardinal derselben Kirche erneuern und mit eleganten Gemälden schmücken im Jahr 1593, im zweiten Jahr des Pontifikates Clemens' VIII.)

Inwiefern sich die in diesem Zusammenhang allgemein als gesichert geltende nochmalige Restaurierung des Gewölbemosaiks durch Federico Zucci auf dessen tatsächliche Substanz erstreckt bzw. lediglich auf eine Reinigung von Kerzenruß der letzten hundert Jahre beschränkt hat, bleibt allgemein unbeantwortet. Von einer weitgehenden tatsächlichen Überarbeitung des Mosaiks ist m. E. jedoch nicht auszugehen.

benfalls neuen, in Kämpferhöhe um den gesamten Raum geführten Gesimses werden die Lünettenflächen von jeweils einem zentralen, stuckgerahmtes Bildfeld und zwei flankierenden weiblichen Tugendpersonifikationen eingenommen, die die in größerem Maßstab auf dem Gesims zu sitzen scheinen (Abb. 33). Die Altarwand, deren Lünette nahezu vollständig durch den älteren Okulus eingenommen wird, erhielt eine entsprechend andere Gliederung (Abb. 34). Zu beiden Seiten der zentralen Altarnische stehen auf hohen, heute undekorierten Sockeln jeweils zwei kannelierte ionische Festonpilaster, die gemeinsam einen den seitlichen Ädikulen entsprechenden Gebälkabschnitt tragen. Auf diesen ruht oberhalb des Altarbogens das ebenfalls tafeldartig stuckgerahmte mittlere Bildfeld mit seinen Ecken auf. Mit einem eigenen gesprengten Segmentgiebel bekrönt, wird es von zwei kleineren, ähnlich gerahmten Bildfeldern flankiert. Im Bereich der Lünette selbst wurde das Rundfenster in einen nahezu die gesamte Fläche einnehmenden, geschweiften Blendgiebel einbezogen, ohne dass allerdings die Gesamtgestaltung der Wand tatsächlich als logische architektonische Einheit erscheint. Die Repräsentation des Stifters findet an dieser Stelle nicht durch ein bekrönendes Wappen, sondern in Form zweier von den Pilastern zu beiden Seiten der Altarnische gerahmten, ihrerseits das Wappen des Kardinals tragenden Inschrifttafeln statt. Während der Text der ersten heraldisch rechts des Altars noch einmal die Helena-Jerusalem-Tradition der Kapelle zusammenfassend wiederholt, enthält die zweite die eigentliche Stifterinschrift.¹³⁸

Von besonderem Interesse sind innerhalb dieser Neugestaltung der Wandflächen in erster Linie die Fresken der vier zentralen Bildfelder. Mit ihnen erhielt der Raum einen zweiten Kreuzauffindungszyklus, der in weiten Teilen eng auf die jeweils darüber bereits vorhandenen Mosaikszenen bezogen ist.¹³⁹ Er beginnt oberhalb des Eingangs mit der Auffindung des Kreuzes und zeigt in chronologischer, von links nach rechts im Uhrzeigersinn verlaufender Abfolge die Kreuzprobe an der Ost-, die Kreuzverehrung an der Altar- und die Kreuzteilung an der Westwand. Im Gegensatz zu den beiden bereits vorhandenen Kreuzzyklen in der Apsis und innerhalb des Gewölbemosaiks diente in diesem Fall die in der offiziellen Hagiografie verankerte Gelasius/Rufinus-Tradition als Textvorlage. Entschieden anders ist dabei die Rollenverteilung zwischen Helena und Bischof Macarius, das

¹³⁸ Die Stifterinschrift zit. in Anm. 136. Die einleitende, auf die Geschichte der Kapelle bezogene Inschrift lautet: "Venerandum Saccellum / A S. Helena Magni Constantini Matre / Exstructum / terra sancta montis Calvariae / Christi sanguine perfusa / repletum / ex qua et ipsa basilica / Hierusalem nuncupatur / reliquiis insignibus ac indulgentiis / a summis pontificibus / postea ditatum / XIII Kal. Apr. consecratum fuit / eoque tantum die / mulieribus huc ingredi permissum." (Diese verehrungswürdige Kapelle, die von der Hl. Helena, der Mutter Konstantins d. Gr. erbaut und mit Erde vom heiligen Kalvbarienberg, die mit dem Blut Christi getränkt ist, angefüllt wurde, weshalb die ganze Kirche selbst Jerusalem genannt wird, von ihr mit mit Passionsreliquien und später von den Päpsten mit Ablässen ausgestattet worden ist, wurde an den 13. Kalenden des April geweiht und nur an diesem besonderen Tag ist es Frauen gestattet, sie zu betreten.) Übers. d. Verf.

¹³⁹ Weiteren stadtrömische Kreuzauffindungszyklen des späten 16. Jhs entstanden ab 1578 im Oratorio del Crocifisso, in der Kapelle der Elena Orsini in S. Trinità die Monti und in S. Tomaso in Canterbury (beide heute zerstört), von denen Niccolò Circignani am ersteren und am letzteren beteiligt war. Vgl. von zur Mühlen, S. 53-54. Dazu Josephine von Henneberg: *L'oratorio dell' Archiconfraternità del Santissimo Crocifisso di San Marcello*. Rom 1974;

heißt der durch göttliche Eingaben gelenkten Entdeckerin des Kreuzes und dem hochrangigen Vertreter der Amtskirche, dem in dieser Fassung die Authentizitätssichernde Identifikation der wahren Reliquie zugewiesen wird. Die Wichtigkeit dieses Aspektes demonstrieren bereits die Überschriften der beiden entsprechenden Szenen, die dezidiert darauf hinweisen, dass „Sancta Helena Constantini Mater XPI DNI Crucem invenit“, während das zweite Bildfeld die anschließende „Crux Domini Macarii Antistitis Hierosolimitani Precibus Miraculo Proba“ zeigt. Wörtlich diesen Texten folgend, ist in beiden Fällen in der von den Betrachtenden aus gesehen rechten Bildhälfte das jeweilige Ereignis – die Bergung der Kreuze bzw. die Identifikation des Kreuzes Christi durch die Heilung einer kranken Frau - dargestellt, dem in der linken Hälfte Helena und Macarius mit ihrem Gefolge gegenüberstehen (Abb. 35 u. 36). In beiden Szenen ist Helena mit ihren Dienerinnen am linken Bildrand platziert, so dass Macarius zwischen ihr und dem eigentlichen Geschehen steht. Unterschieden ist lediglich die formale Beziehung der beiden Protagonisten zur jeweiligen Hauptszene und zueinander: In der Szene der Kreuzauffindung lenkt Helena als statischer Fixpunkt des Bildaufbaus die Blicke der Betrachtenden durch ihren eigenen Blick und die bestätigende Geste der mit nach oben geöffneten Handfläche ausgestreckten linken Hand auf den Akt der Kreuzbergung. Die Figur des Macarius unterstreicht diesen auf der statuarischen Wirkung beruhenden aktiven Part der Kaiserin durch die mit beiden Händen unterstützende Aufnahme ihres Weisegestus und die gleichzeitige, mit einem leichten Aufwärtsblick verbundene Rückwendung zu Helena. Darüber hinaus ist die Farbigkeit der Kleidung als Mittel eingesetzt, mit dessen Hilfe Macarius, nahezu vollständig in einen grünen Mantel gehüllt, mit dem Landschaftshintergrund verschmilzt, während Helena durch ihre die stärksten Farbakzente des Bildes darstellenden Gewänder um so deutlicher hervorgehoben wird. In der folgenden Szene der Kreuzprobe ist die Grunddisposition nahezu identisch. Der entscheidende Unterschied besteht in der Bewegung und gleichzeitigen Drehung Helenas, die sich nun, im verlorenen Profil von den Betrachtenden abgewandt, mit starkem Bewegungsimpetus vom linken Bildrand auf Macarius zubewegt, der sie auf das Wunder der Krankenheilung hinweist. Diese der Bildüberschrift entsprechende Akzentuierung des Bischofs als aktiv handelnder Hauptfigur wird – ebenfalls in genauer Umkehrung des Schemas der Kreuzauffindungsszene – auch hier durch die Farbigkeit der Kleidung unterstrichen, indem der Bischof in diesem Fall von Figuren hinterfangen wird, deren Kleidung hinsichtlich ihrer Farbigkeit der Helenas und ihres Gefolges am linken Bildrand entspricht, so dass beide Gruppen gemeinsam ein Farbumfeld bilden, aus dem sich der – heute stark verblasste - grüne Mantel und das weiße Untergewand des Bischofs wirkungsvoll herausheben.

Ihren über die Textvorlage hinausgehenden Höhepunkt erreicht diese strikt definierte Rollenverteilung zwischen Helena und Macarius in der Szene der Kreuzanbetung über dem Altar (Abb. 37). Auffällig ist dabei zunächst die Platzierung des Bischofs auf der ranghöheren Seite heraldisch rechts unter dem Kreuz, die sowohl der Gelasius/Rufinus-Tradition, nach der in erster Linie Helena

das Kreuz verehrt, als auch der lokalen Bedeutung der Heiligen widerspricht.¹⁴⁰ Beide knien mit ausgebreiteten Armen vor dem Kreuz und fixieren es mit leicht erhobenem Blick. Während Helena dabei jedoch als Rückenfigur abgewendet ist, öffnet sich Macarius mit seinen ausgebreiteten Armen den Betrachtenden. Dabei weist seine linke Hand auf das Kreuz hin, während die rechte in einer einladenden Geste zu dessen Verehrung animiert. Die eindeutig geschlechtsspezifisch gedachte Aufteilung dieser beiden verschiedenen Formen der Kreuzverehrung - der passiv-verinnerlichten, mit Helena hier deutlich weiblich belegten, und der aktiv-propagierenden, in Macarius nicht nur männlich, sondern in erster Linie durch sein Amt als ranghoher Vertreter der Kirche definierten – wird durch die jeweiligen Begleitfiguren echoartig kommentiert. Während die Dienerin hinter Helena mit gesenktem Blick, stark vorgebeugter Haltung und zur Brust geführter rechter Hand demütig-emotionale Andacht zeigt, demonstriert der weißbärtige Geistliche hinter dem Bischof mit seinen zum Gebet gefalteten Händen und der achsial darauf bezogenen Haltung des Oberkörpers und des Kopfes ihre rational-ritualisierte Form. Einen zweiten Aspekt dieser als männlich propagierten aktiven Äußerung der Verehrung verkörpern die beiden antikisierend gekleideten Soldaten, die sich im Laufschrift mit ebenfalls gefalteten Händen vom linken Bildrand her dem zentralen Kreuz nähern und damit auf die einladende Geste des Bischofs zu reagieren scheinen. Mit ihnen wird die aktiv-militärische Verteidigung des wahren – katholischen – Glaubens, vertreten durch das wahre Kreuz Christi, als spezielle männliche – und an ein nahezu ausschließlich männliches Publikum gerichtete - Aufgabe propagiert, mit deren Erfüllung dem Aufruf der Kirche in Gestalt ihrer ranghohen Würdenträger Folge zu leisten ist.

In der vierten, "Sacrosanctu crucis Lignum secatur" überschriebenen Szene erscheint dagegen Helena als eindeutig dominierende Hauptfigur, hinter der Macarius nahezu vollständig zurücktritt (Abb. 38). Während die Kaiserin auf die mit einer großen Brettsäge vollzogene Teilung des Kreuzes in der rechten Bildhälfte blickt, weist sie mit einer ausholenden Geste ihrer rechten Hand auf das Schiff, das mit seinem abfahrbereit geblähten Segel am linken Bildrand hinter ihr zu erkennen ist. In deutlicher Orientierung an der genau darüber im Gewölbe dargestellten älteren Mosaikszene der Überführung der Golgothaerde wird auf diese Weise gleichzeitig der Abtransport der Reliquien aus Jerusalem, dem Ort der Kreuzauffindung, nach Rom, dem auch in der offiziellen Hagiografie angenommenen Ort der Rückkehr Helenas, thematisiert. In diese Visualisierung sind außer dem Kreuz selbst, auf das Helena blickt, die beiden offensichtlich aus Edelmetall bestehenden bauchigen Krüge im Bildzentrum einbezogen, auf die sie mit der linken Hand hinweist. Mit ihnen bezieht sich Pomarancio ebenfalls unmittelbar auf das in der entsprechenden Mosaikszene darüber vorgeprägte Bildmuster, nach dem die Betrachtenden in diesen besonders kostbar gestalteten Gefäßen auch hier die Golgothaerde vermuten müssen, auf deren Realpräsenz in der Kapelle die aktuelle

¹⁴⁰ Möglicherweise wurde dabei streng nach der Heiligenhierarchie vorgegangen, nach der Macarius trotz seiner weitaus geringeren Popularität als Märtyrer vor Helena rangiert, die am ehesten als Bekennerin zu definieren ist.

Stifterinschrift Albrecht von Österreichs noch einmal mit Nachdruck hinwies. Gleichzeitig ist ein Helfer unterhalb Helenas auf das Schiff zeigender Hand damit beschäftigt, mit verhüllten Händen ein allem Anschein nach aus zwei Brettern zusammengefügt, T-förmiges Fragment des Kreuzes vom Boden aufzunehmen. Dabei legt die auffällige Form die Vermutung nahe, dass es sich um das obere Ende des Kreuzes mit dem noch daran befestigten Titulus handelt, der nach Aussage der Gelasius/Rufinus-Tradition und damit der offiziellen Quelle der Kreuzauffindungstradition vom Kreuz getrennt gefunden wurde. Auf diese Weise wären alle drei zentralen Reliquien der Lokaltradition explizit in die Darstellung der Reliquientranslation einbezogen worden.¹⁴¹ Trotzdem erfolgt die Visualisierung der Lokaltradition bzw. ihres auf die Existenz der Reliquien gegründeten Jerusalem-Aspektes nicht wie in der entsprechenden Golgotha-Szene des Mosaikzyklus durch ein eigenständiges, neu entwickeltes Bildmotiv, sondern ebenfalls unter strikter Umsetzung der offiziellen Textquellen, in denen der Akt der Kreuzteilung durch den Hinweis auf den von Helena an Konstantin gesandten Teil der Reliquie implizit enthalten ist. Die zentrale Bedeutung gerade dieses Aspektes zeigt die oben zitierte Bildüberschrift, die in diesem Fall auch bei gleichbleibender Darstellung die Möglichkeit geboten hätte, die für die Lokaltradition in erster Linie relevante Translation der Reliquien nach Rom ganz konkret zu benennen.¹⁴²

Ergänzt wird dieses Programm durch jeweils zwei weibliche Tugendpersonifikationen, die bereits Besozzi im 18. Jh. explizit als *“sei principali virtù, delle quali era adorna l’Imperatrice S. Elena”* bezeichnet.¹⁴³ Trotz der im Frühjahr 1999 abgeschlossenen, umfangreichen Restaurierungsarbeiten sind gerade die Attribute der Tugenden stellenweise nur rudimentär erhalten, so dass sie zu einer sicheren Identifizierung nicht ausreichen. Eindeutig zu erkennen sind lediglich Fortitudo rechts der Kreuzauffindung und Iustitia rechts der Kreuzteilung (Abb. 39 u. 40). Beide machen durch ihre Zuordnung zur jeweiligen Szene jedoch bereits deutlich, dass jedes der Tugendpaare kommentierend auf den Inhalt des von ihnen flankierten Bildfeldes bezogen ist. Fortitudo – hier im Sinn von Constantia – erscheint als Voraussetzung der erfolgreichen Suche nach dem Kreuz Chris-

¹⁴¹ Tatsächlich handelt es sich bei dem in S. Croce in Jerusalem aufbewahrten sog. Titulus-Fragment um den Teil einer großformatigen, massiven Holztafel. Wegen des trotz der im Frühjahr 1999 abgeschlossenen Restaurierung in einzelnen Bereichen schlechten Erhaltungszustandes der Fresken konnte ohne nähere Untersuchung nicht überprüft werden, ob evtl. Reste der Titulusinschrift auf dem entsprechenden Holzelement in den Händen des Helfers zu erkennen sind. Allerdings betont auch noch Besozzi, S. 25, in der Mitte des 18. Jhs., Helena habe ein Teil des in Jerusalem geteilten Kreuzes an Konstantin nach Konstantinopel gesandt, einen zweiten Bischof Macarius in Jerusalem übergeben und den dritten gemeinsam mit dem Titulus in einem silbernen Schrein mit sich nach Rom genommen. Möglicherweise sind daher mit dem großen Fragment in den Händen des Helfers beide Elemente – die Kreuz- und die Titulusreliquie – gemeint.

¹⁴² Zu diesem Freskenprogramm ohne näheren Bezug auf die Lokaltradition auch von zur Mühlen, S. 35, die in ihm in erster Linie eine Illustration zweier der drei für S. Croce wichtigen Feste der Kreuzerhöhung und der Kreuzauffindung sieht, das sie fälschlicherweise am vierten Fastensonntag annimmt, und aufgrund des Fehlens einer auf die wichtige Papststatio am Karfreitag verweisenden Szene auf eine bewusste Einplanung der später von Rubens für die Kapelle ausgeführten Gemälde (s. u.) bereits zu diesem Zeitpunkt ausgeht. Dabei übersieht sie, dass – im Gegensatz zum älteren Mosaikzyklus – gerade die Kreuzerhöhung, die untrennbar mit der Herakliusszene verbunden ist, innerhalb der neuen Freskenausstattung nicht dargestellt wurde.

ti, während *Iustitia* die Gerechtigkeit Helenas im Zusammenhang mit der Aufteilung der Reliquien visualisiert. Ihrem Pendant auf der gegenüberliegenden Seite sind als Attribute ein rudimentär erkennbares Fülhorn im rechten Arm und ein Krug zugeordnet, deren anscheinend aus Goldmünzen bestehenden Inhalt sie mit der linken Hand ausgießt (Abb. 41). Auf diese Weise stellt sie die aktive Form der *Abundantia*, d. h. die Freigiebigkeit Helenas dar, mit der sie die Reliquien verteilt.¹⁴⁴ Ebenfalls auf den Inhalt der Hauptszene bezogen, scheint es sich bei der zweiten Personifikation links der Kreuzauffindung (Abb. 42), die in der linken Hand einen langen Stab hält, während sie mit dem rechten Zeigefinger zum Himmel weist, um eine Darstellung der *Spes* zu handeln. Während diese vier Tugenden – Beständigkeit, Hoffnung, Gerechtigkeit und Freigiebigkeit – tatsächlich, wie bereits Besozzi sie gedeutet hat, „*virtù, delle quali era adorna l’Imperatrice S. Elena*“ darstellen, die konkret auf die beiden ihr als Hauptprotagonistin zugeschriebenen Episoden der Kreuzauffindung bezogen sind, ist das dritte, die Kreuzprobe flankierende Paar ebenso eindeutig *Macarius* zugeordnet und kommentiert die durch ihn vollzogene Identifizierung des Kreuzes Christi (Abb. 43 u. 44). So sitzt rechts der Szene in einem weißen Gewand mit einem Buch in der linken und einer brennenden Öllampe in der erhobenen rechten Hand die Personifikation der *Sapientia*, während ihr Pendant durch einen Spiegel in der linken Hand als *Prudentia* gekennzeichnet ist.¹⁴⁵ Übergeordnet sind diesen sechs Tugenden zwei weitere, die sich in entsprechender Weise auf die von ihnen flankierte zentrale Szene der Kreuzverehrung beziehen. Beide verkörpern mit einem großen, jeweils auf der Innenseite zum mittleren Bildfeld hin gehaltenen Balkenkreuz verschiedene Aspekte des Glaubens, die durch das jeweils zweite Attribut – einen Kelch mit darüber schwebender Hostie in der Darstellung rechts und das Modell eines überkuppelten Rundbaus links – differenziert sind (Abb. 45 u. 46). Bereits Besozzi, der zu den sechs übrigen Tugenden keine weiteren Angaben macht, identifiziert sie als „*La Fede*“ – mit dem üblichen Kelchattribut - und „*La Pietà*“, auf deren institutionalisierte Form das tempiettoartige Kirchenmodell hinweist.¹⁴⁶

Insgesamt betrachtet, stellt die Freskenausstattung, die die Kapelle bis spätestens 1593 unter dem Patronat Kardinal Albrecht von Österreichs erhielt, damit eine an den Richtlinien der Tridentinischen Dekrete und der mit ihnen verstärkt einsetzenden innerkirchlichen Reformbewegung orientierte Wiederholung des bereits vorhandenen Mosaikzyklus dar. Im Mittelpunkt stehen als zentrale neue Aspekte neben der geschlechtsspezifischen Rollenverteilung die strikte Orientierung an den offiziell anerkannten Textquellen und die Konzentration auf die vorbildhaften Glaubensinhalte der

¹⁴³ Besozzi, S. 81-82.

¹⁴⁴ Ähnlich auch von zur Mühlen, S. 35, die die *Abundantia*-Darstellung an dieser Stelle auf die Freigiebigkeit Gottes bezieht. Bei genauerer Betrachtung scheinen sich in diesem Geldregen auch graue Steine und rote Flecke zu befinden, die die Vermutung nahe legen, dass an dieser Stelle tatsächlich keine Münzen, sondern unter nochmaliger Bezugnahme auf einen der Kernaspekte der Lokaltradition ganz konkret die vom Blut Christi getränkte Golgothaerde dargestellt wurde.

¹⁴⁵ Von zur Mühlen, S. 35, schlägt für die Tugend mit der Öllampe eine Deutung als *Pax* vor.

¹⁴⁶ Besozzi, S. 81-82.

dargestellten Episoden der Kreuzlegende.¹⁴⁷ Dieser grundlegende didaktische Charakter des Freskenprogramms, der sich nicht zuletzt in seiner weitaus leichteren, durch die Größe der Darstellungen und die Bildüberschriften gewährleisteten Rezipierbarkeit äußert, wird mit den eng auf die jeweiligen Bildinhalte bezogenen Tugenden weiter ausgeführt. Auch die Lokaltradition – vertreten durch ihren auf der Übertragung der Golgothaerde beruhenden Jerusalem-Aspekt – ist in diesem Sinne nicht mehr in einer eigenen, ikonografisch neu geschaffenen Szene visualisiert, sondern in die Darstellung der in den offiziellen Texten immanent verankerten Kreuzteilung einbezogen. Das Postulat ihrer tatsächlichen Präsenz wird zwar in der Stifterinschrift an der Altarwand ausdrücklich aufrecht erhalten und nach wie vor sowohl mit dem Namen der Kirche “Hierusalem” als auch mit dem für den Kapellenraum geltenden Eintrittsverbot für Frauen in Verbindung gebracht. Für die Kapelle selbst ist dagegen im zweiten Teil derselben Inschrift an der Altarwand demonstrativ die Bezeichnung “Sacellum [...] in honorem S. Helenae dicatum” verwendet. Auch in der nachfolgenden, die abschließende Ausstattung der Kapellenaltäre betreffenden Korrespondenz wird ausschließlich der Name “Capella di Sta. Helena” bzw. “Chapelle de Sainte Hélène” benutzt, der damit spätestens ab diesem Zeitpunkt die ältere Bezeichnung “Hierusalem” vollständig verdrängt zu haben scheint.¹⁴⁸ Ein möglicher Auslöser könnte dabei neben der aktuellen tridentinischen Reformbewegung der von Pirro Ligorio (1513/14-1583) in einem Manuskript beschriebene Fund einiger antiker Statuen bei Grabungen im Garten des Klosters von S. Croce in Gerusalemme im Januar 1571 gewesen sein, die man als Darstellungen Helenas, Konstantins und seiner Söhne ansah.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Mit dieser neuen Ausrichtung entspricht der Kreuzzyklus Pomarancios nahezu wörtlich den didaktischen Grundsätzen des tridentinischen Bilderdekretes vom 4. 12. 1563, in dem die Aufgabe religiöser Kunst damit definiert wurde, “dass durch die in Gemälden oder anderen Bildnissen ausgedrückten Geschichten das Volk in den denkwürdigen und beständig zu verehrenden Glaubensartikeln unterwiesen und befestigt [...] werde; nicht nur weil das Volk dadurch an die Wohltaten und Gnadengeschenke, die ihm von Christus zugeteilt wurden, erinnert wird, sondern auch weil durch die Heiligen den Gläubigen die Wunder Gottes und heilsame Beispiele vor Augen geführt werden, so dass sie Gott für jene danken, ihr Leben und ihre Sitten nach dem Vorbilde der Heiligen einrichten, und zur Liebe Gottes und zur Pflege der Frömmigkeit aufgemuntert werden.” Vgl. Das Konzil zu Trient für alle Länder und Völker mit den betreffenden Bullen und Verfügungen. Übers. v. H. J. Berthes. Mainz 1851, S. 331-335, hier S. 333. Dazu Hubert Jedin: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. In: Theologische Quartalsschrift 115/116, Thübingen 1934/1935, S. 143-187 u. 404-423; ders.: Das Tridentinum und die bildenden Künste. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 74, 1963, S. 321-339.

¹⁴⁸ Nachweisbar ist die Bezeichnung der Kapelle als “Cappella de Santa Elena” bereits auf zwei um 1575 entstandenen Grundrissen des Komplexes von S. Croce in Gerusalemme im Album des Giovanni da Casale, Madrid, Nationalbibliothek. Zu diesen Grundrissen siehe Varagnoli, S. 34-38. Eine späte Ausnahme bei Giovanni Ciampini: *Vetera Monumenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum, profanumque aedium structura, ac nonnulli antiqui Ritus, Dissertationibus, Iconibusque illustratur*. 2 Bde., Rom 1690, Bd. 1, S. 9. Er nennt die Kapelle “subterraneam Capellam Sancte Crucis”.

¹⁴⁹ “Cavandosi alle spese di monsignor Sebastiano Gualtieri vescovo Viterbense dalla parte di dietro dell’ Horto di Santa croce in Hierosolyme, in certi belli edifici rovinati, vi furono trovate le statue et della Diva Helena, et del grande Constantino et de figliuoli armate et quella della Helena era vestita d’ una stola longa insino alli piedi et palliata cio’è con un bello mantello attorno [...] La base ridotta nella chiesa di santa croce.” Pirro Ligorio, *Torin*. 15, c. 119. Zit. n. Rodolfo Lanciani: *Storia degli scavi di Roma*. 3. Bde., Rom 1902-1908, Bd. 3, S. 163. Vgl. Irving Lavin: An ancient statue of the empress Helen reidentified(?). In: *The Art Bulletin*, 49, 1967, S. 58. Dazu und zur wahrscheinlichen weiteren Geschichte der Skulptur im 16. und 17. Jh. von zur Mühlen, S. 53-57, wonach sie sich im Lapidarium der Lateranbasilika befand und dort 1609 gemeinsam mit dem Helena-Sarkophag und der Inschrift “Divae Helenae Augustae Constantini Matri sepulcralem hanc porphyreticam arcam, jam diu ex ipsius Mausoleo via Lavicana in hanc sacrosanctam Basilicam ab Anastasio Quarto Summo Pontefice ad proprii monumenti usum translata, & injuria temporum

Für die Identifizierung der Helenaskulptur scheint dabei die ebenfalls aufgefundene Basis ausschlaggebend gewesen zu sein, die dem Bericht Pirros zufolge in der Kirche aufgestellt wurde und mit derjenigen identisch sein dürfte, die heute vor dem Haupteingang der Helena-Kapelle innerhalb der „antecapella“ steht (Abb. 47). Die besondere Bedeutung dieser Basis besteht in ihrer Dedikationsinschrift an Helena, die auf diese Weise ein unbestreitbar authentisches Dokument der historischen Verbindung der Kaiserin und Heiligen zu dem der Kirche vorausgehenden Palast darstellte.¹⁵⁰ Sollte die Basis tatsächlich bereits zu diesem Zeitpunkt vor oder in der Kapelle aufgestellt worden sein, wirkte sie als ganz konkreter Authentizitätsnachweis der auf sie bezogenen cubiculum-Tradition, die allerdings auch in der Freskenausstattung Kardinal Albrechts von Österreich ohne visuellen Niederschlag blieb.

4.2 Die Altargemälde von Rubens

Eindrucksvoll visualisiert wurde die Konzentration auf Helena als Patronin der nun explizit nach ihr benannten Kapelle stattdessen mit dem neuen, 1602 von Rubens geschaffenen Altargemälde für den Hauptaltar an der Südwand. Obwohl Albrecht von Österreich bereits 1599 zugunsten seiner Heirat mit der spanischen Infantin Isabella Clara Eugenia von allen geistlichen Ämtern zurückgetreten war und als Statthalter der Niederlande in Brüssel residierte, ließ er auf offensichtliches Drängen seines römischen Agenten Jean Richardot hin mit der am 8. Juni 1601 erteilten Erlaubnis der Vergabe des Auftrages für „la table d'autel pour la chapelle de Ste. Hélène“ die damit nahezu acht Jahre unterbrochenen Arbeiten an der Neuausstattung der Kapelle wieder aufnehmen.¹⁵¹ Die Wahl von Rubens, der sich zu diesem Zeitpunkt am Hof Federico Gonzagas in Mantua aufhielt, als aus-

undique diruptam, ac penitus disjectam, ne tantae Patronae de eadem Basilica optime meritaе, memoria deperiret, Capitulum, & Canonici restituere anno Salutis MDCIX [...]“. Zit. n. von zur Mühlen, S. 56 u. Abb. 12.

¹⁵⁰ Die Inschrift der Basis lautet:

DOMINAE NOSTRAE FL IVI / HELENAE PISSIMAE AUG / GENETRICI D N CONSTAN/TINI MAXIMI VICTORIS / CLEMENTISSIMI SEMPER / AUGUSTI AVIAE CONSTAN/TINI ET CONSTANTI BEATIS / SIMORUM AC FLORENTIS / SIMORUM CAESARUM / IULIUS MAXIMILIANUS VC COMES / PIETATI EIUS SEMPER DICATIS.

Vgl. dazu Rodolfo Lanciani: *Storia degli scavi di Roma*. Rom 1902, Bd. 3, 163.

¹⁵¹ „Et quant à la table d'autel pour la chapelle de Ste. Hélène, nous nous contentons que vous la faictes faire en telle forme que par delà entendrez sera le meilleure, puisque vous dictes qu'elle ne coustera que cent ou deux cens escus.“ Erzherzog Albrecht an Jean Richardot am 8. Juni 1601. Zitiert nach Corpus Rubenianum. Hg. v. Ludwig Burchard. Brüssel 1973; Bd. 8, Hans Vlieghe: *Saints*. Teil 2, S. 58-68, hier S. 60. Das erste erhaltene Schreiben Richardots, das auf die Ausstattung der Helena-Kapelle Bezug nimmt, datiert vom 18. Dezember 1600. In ihm informiert er den Erzherzog über einen aktuellen Skandal in der Stadt, als dessen Kernpunkt diesem die unterlassene Zahlung von 300 Dukaten für eine in seinem Auftrag von einem römischen Goldschmied angefertigte Monstranz angelastet wird. Gleichzeitig fragt Richardot - anscheinend zum wiederholten mal - ohne erkennbaren konkreten Zusammenhang mit der Monstranz-Affäre nach der Erlaubnis zur Erteilung des Auftrages der noch ausstehenden Ausmalung der Wände der Helena-Kapelle, ohne die das begonnene Werk unvollendet bleibe. Vgl. Jaffé, Michael: *Rubens and Italy*. Oxford 1977, S. 59-62. Zum gesamten Vorgang der Entstehung und späteren Geschichte der drei Rubens-Gemälde für die Helena-Kapelle von S. Croce in Gerusalemme, die sich heute in der Kathedrale von Grasse/Frankreich befinden, siehe v. a. Justus Müller-Hofstede: *Rubens in Rom, 1601-02: Die Altargemälde für Santa Croce in Gerusalemme*. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 12, 1970, S. 61-110, Stefan Weppelmann: *Rubens: Die Altarbilder für Santa Croce in Rom*. Münster 1998, und von zur Mühlen, S. 36-44, mit der Hypothese eines ursprünglichen Projektes von Wenzel Coebergher.

führendem Maler dürfte auf Vermittlung seines Bruders Phillip hin zustande gekommen sein, der in Rom als Sekretär für Jean Richardot und seine Söhne tätig war.¹⁵² Dementsprechend wendet sich dieser in einem Schreiben vom 12. 1. 1602 an den römischen Gesandten des Herzogs von Mantua, Annibale Chieppo, und bittet im Namen des Erzherzogs um die Genehmigung, den Auftrag für das projektierte Altarblatt an "il suo pittore Fiamengho" vergeben zu dürfen, der zu diesem Zweck nicht mehr als zwei oder drei Wochen Aufenthalt in Rom benötigt werde.¹⁵³ Tatsächlich datiert das Schreiben Richardots an Federico Gonzaga persönlich, in dem er unter anderem die Fertigstellung des Gemäldes des "giovane pittore fiamengho Pietro Paulo" für die Helena-Kapelle von S. Croce in Gerusalemme erwähnt, bereits vom 26. Januar 1602.¹⁵⁴

Im Zentrum des neuen Altargemäldes steht Helena den Betrachtenden leicht überlebensgroß in kostbarer Kleidung mit Zepter und Witwenschleier als Attributen ihres weltlichen Standes gegenüber (Abb. 48). Von einer entsprechend palastartigen Architekturkulisse umgeben, ist sie auf diese Weise vor der eigentlichen Erlangung des Heiligenstatus dargestellt.¹⁵⁵ Thematisiert wird in erster Linie die Erteilung des göttlichen Auftrages zur Auffindung des Kreuzes, das - von Engeln getragen - als Visualisierung der inneren Vision der Kaiserin in ihre irdisch-historische Realitätsebene eindringt.¹⁵⁶ Diese in der offiziellen Gelasius/Rufinus-Tradition der Kreuzauffindung verankerte Vision als Ausgangspunkt der Suche nach dem Kreuz ist allem Anschein nach nur selten dargestellt wor-

¹⁵² Correspondance de Rubens et documents epistolaires concernant sa vie et ses oeuvres. Hg. v. Charles Louis Ruelens u. Max Rooses, Soest/NL o. J., Bd. 1, S. 45.

¹⁵³ Ebd. Der Text des Schreibens ist publiziert bei Ruelens, Bd. 1, S. 41: „Questi di passati fui ricercato da quel Gentilh° che qui reside per servizio del Smo. Arciduca Alberto a voler far sapere a S. A. che l'Arciduca suo Sige. havria ricevuto per gran servitio quando ella si fosse compiaciuta ch'l suo Pittore fiamengo gli potesse far un quadro da mettere in Santa Croce in Gierusalemme, hora ne do parte a V S. acciò ella possa far l' ufficio con S. A. et significarli insieme che per questo conto gli non sara necessitato fermarsi in Roma più d'un 15 o 20 giorni.“

¹⁵⁴ Corpus Rubenianum, Bd. 8, S. 61: „Se bene sara importunita la mia di fastidire a V A. con questa lettera, nientedimeno io spero mi darà licenza che gli faccia intendere brevemente, come havendo ordine dal Arciduca Alberto, mio Signore, di restaurare una cappella di Sta. Helena nella chiesa Sta. Croce in Hierusalem, che fu titolo di S. A. nel tempo del cardinalato, feci dilligentia di ricercare un giovane pittore fiamengho Pietro Paulo, ch'ha nome d'esser valent'huomo nel arte sua, serre di V. A., et col beneplacito del Sigr. Lelio Arrigioni, suo ambasciatore in questa corte, mio lasciò finito di mano sua un quadro grande per la detta cappella, il quale però deve essere accompagnato d'altri duo piccoli, o altrimenti restaria del tutto l'opera imperfetta et priva dell' ornamento suo, ma essendo richiamato esso Pietro Paulo di V. A. non potria finirli senza licenza espressa sua, di che io ne prego humilissime. V. A. come si possa pero fare senza ritardare il servitio suo, et credo bene che cosi poco tempo non pregiudicarà niente alle grande et magnifiche opere che mi dice ha cominciato V. A. in Mantua, et haverà anco parte in questa devotione dell' Arciduca, mio patrone, dove io pregarò et in ogni altro luogo, nostro Sre. Iddio concedi a V. A. tutto il bene et prosperità che lei desidera.“ (nach Rooses-Ruelens, 1, S. 43). Zu recht weist nicht erst von zur Mühlen, S. 41-42, auf diesen äußerst kurzen Zeitraum hin und macht wahrscheinlich, dass Rubens bereits weitaus früher mit der Arbeit an der Helena-Tafel begonnen hatte und die überlieferte Bitte an den Herzog von Mantua erst in dem Moment nachträglich erfolgte, in dem dieser seinen Maler aus Rom abberief.

¹⁵⁵ Ob der die Heilige hinterfangende, stark angeschnittene und verschattete Bogen, den sowohl Müller Hofstede, S. 69-70, mit einer in besonderer Weise darauf aufbauenden Deutung, als auch von zur Mühlen, S. 47-48, als Triumphbogen mit Verweis auf den Triumph der Heiligen und des wahren Glaubens gelesen werden kann, scheint – im Gegensatz etwa zu Rubens' erstem Vallicella-Gemälde in Grenoble – durchaus fraglich.

¹⁵⁶ Zu einem ähnlichen Schluss gelangt auch Ilse von zur Mühlen, S. 44-49.

den und vor Rubens in erster Linie in zwei erhaltenen Fassungen Veroneses bekannt.¹⁵⁷ Die wahrscheinlich ältere Londoner Version (Abb. 49), zu der Datierungsvorschläge zwischen dem Ende der 50er und den 80er Jahren des 16. Jhs. vorliegen, zeigt Helena in kostbarer Kleidung ohne weitere Attribute schlafend auf einer bühenhaft gestalteten Fensterbank, während zwei Engel das Kreuz durch die große Fensteröffnung vom Himmel herabtragen.¹⁵⁸ Damit folgte Veronese nahezu kopistenhaft einem Stich Raimondis oder seines Umkreises, der seinerseits mit großer Wahrscheinlichkeit ein verlorenes Gemälde Raffaels wiedergibt, zu dem eine entsprechende, diesem zugeschriebene Skizze von ca. 1514 existiert. (Abb. 50 u. 51).¹⁵⁹ In der zweiten erhaltenen, zwischen 1575 und 1580 datierten Fassung der Pinacoteca Vaticana hat Veronese das Thema insbesondere hinsichtlich der Nobilitierung Helenas und der sie umgebenden Architektur modifiziert (Abb. 52). In einer stärker bühenhaften Inszenierung sitzt die Kaiserin den Betrachtenden mit Purpurmantel, Krone und Schleier als Attributen ihres weltlichen Standes nahezu frontal gegenüber. Zwei kannelierte Marmorsäulen, eine zwischen ihnen aufgestellten Bronzeskulptur und die Brokatbespannung des Hintergrundes prägen den deutlicher palastartigen Charakter des Raumes, in den das Kreuz als Sichtbarmachung des Inhaltes der Vision, die die Kaiserin in beiden Fällen im Schlaf erfährt, durch einen Putto vom rechten Bildrand her getragen wird.¹⁶⁰ Insbesondere die zentralen Bildelemente dieser jüngeren Veronese-Version der Vision Helenas sind auch in Rubens' Altargemälde aufgegriffen und - neben dem Zepter - unter konkreter Bezugnahme auf die Lokaltadttradition um den Titulus und die Dornenkrone ergänzt worden.¹⁶¹ Der entscheidende Unterschied betrifft die Darstellung Helenas selbst. Sie erfährt die Vision nicht sitzend im Schlaf, sondern öffnet sich ihr mit steil erhobenem Blick und einer sowohl der Verkündigungs- als auch der Märtyrerikonografie entlehnten Geste der seitlich vom Körper weggeführten linken Hand in einer Mischung aus statuarischer Passivität und aktiv-zustimmender Akzeptanz.¹⁶² Gleichzeitig nehmen die vier oberen

¹⁵⁷ Müller Hofstede, S. 76-77, und ihm folgend von zur Mühlen, S. 49, verweisen in diesem Zusammenhang lediglich auf die Helena-Vision der Pinacoteca Vaticana.

¹⁵⁸ Vgl. u. a. W. R. Rearick: *The Art of Paolo Veronese. 1528-1588*. Kat. National Gallery of Art Washington, Cambridge/Mass. 1988, S. 139 mit einer Datierung des Londoner Bildes um 1558; Terisio Pignatti: *Veronese*. Venedig 1976, Bd. 1, Nr. 206 mit älteren Datierungsvorschlägen in die 60er und 80er Jahre des 16. Jhs. und Cecil Gould: *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century venetian School*. London 1959, S. 147, Nr. 1047.

¹⁵⁹ Vgl. Konrad Oberhuber: Eine unbekanntete Zeichnung Raffaels in den Uffizien. In: *Mitteilungen des deutschen Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 12, H. 4 1965/66, S. 225-244.

¹⁶⁰ Das Londoner Gemälde ist bis zu seiner Herkunft aus der Sammlung des 1722 verstorbenen Herzogs von Marlborough zurückzuverfolgen. Das der Pinacoteca Vaticana erwarb Papst Benedikt XIV. (1740-1758) für die Kapitolinischen Museen aus der römischen Sammlung Pio di Carpi. Weitere Fassungen des Themas aus der Hand Veroneses werden 1648 in der Sammlung Contarini in Padua, 1739/40 in den römischen Sammlungen Orsini und Santa Croce, in der Sammlung Guarneri in Treviso sowie nicht zuletzt im Inventar der hinterlassenen Privatsammlung Rubens' erwähnt, wobei nicht ausgeschlossen ist, dass einige dieser Belege sich auf identische Gemälde beziehen. Vgl. Pignatti,

¹⁶¹ Die Dornenkrone wird von dem größeren Engel im Vordergrund in seiner rechten Hand gehalten, während er mit der verhüllten Linken durch sie hindurch greift und das Kreuz stützt. Auffällig ist das Fehlen des Kreuzigungsnagels, der auch in den Reliquienverzeichnissen des 17. Jhs. noch unter den bedeutendsten Reliquien der Kirche aufgezählt wird.

¹⁶² Auf die nahe zu zeitgenössischen Märtyrerinnendarstellungen verweist auch Müller Hofstede, S. 76. Nicht unbedingt nachvollziehbar erscheint dagegen die durch von zur Mühlen, S- 48-49 vorgeschlagene Lesart von Gestik und Mimik als Ausdruck des Erschreckens im Moment der Vision.

der das Kreuz begleitenden Putti mit der Krönung der Heiligen durch eine Lorbeerkrone und der Überreichung von Palmwedeln als traditionellen Märtyrersymbolen ihre Apotheose vorweg. Mit dieser simultanen Visualisierung von göttlicher Aufgabe, demütiger Annahme und verheißenem Lohn wird Helena den Betrachtenden in unmittelbarem Anschluss an die didaktische Ausrichtung des neuen Freskenprogramms der Kapelle als vorbildhaftes Instrument des göttlichen Offenbarungswillens präsentiert.

Ein weiterer zentraler Bestandteil dieser didaktisch-narrativen Ausführung sind die beiden gewundenen Säulen in der rechten Bildhälfte hinter Helena (Abb. 53). Bis in Details des abwechselnd aus kannelierten und mit Reliefs weinlesender Putti geschmückten Abschnitten bestehenden Dekors entsprechen sie den zwölf weißen Marmorsäulen der Peterskirche, die spätestens seit dem frühen 15. Jh. als Spolien aus dem Salomonischen Tempel in Jerusalem galten.¹⁶³ Auf diese Weise konnten Rubens und seine Auftraggeber sie im thematischen Kontext der Vision Helenas als abstrahiert-zeichenhafte Verweise sowohl auf Jerusalem als Ort der Kreuzauffindung als auch auf die mit ihnen selbst vollzogene Translation von Reliquien bzw. in diesem Fall reliquienartigen Spolien aus dem Heiligen Land nach Rom einsetzen. Vor dem spezifischen Hintergrund der lokalen Helenatradition von S. Croce in Gerusalemme thematisieren sie gleichzeitig ähnlich wie die Darsellung der Golgothaerde in der entsprechenden Szene des Freskenzyklus in besonderer Weise die materielle Übertragung Jerusalems, des Ortes ihrer Herkunft, nach Rom, den Ort ihrer allgemein bekannten realen Präsenz.¹⁶⁴ Auf beide Aspekte - die Reise Helenas und den Abtransport der aufgefundenen

¹⁶³ Eine der ältesten bekannten Schriftquellen zur Tradition der Herkunft der zwölf ursprünglich um das Petrusgrab herum aufgestellten Säulen ist der Text einer Inschrift, die Kardinal Orsini 1438 im Bereich der sog. 'Colonna Santa' in der Peterskirche anbringen ließ, deren Einzeltradition selbst bereits in der anonymen *Mirabilia- und Indulgentia-Schrift* "Memoriale de mirabilibus et indulgentibus quae in urbe Romana existunt" des späten 14. Jhs. enthalten ist (zu dieser vgl. Roberto Valentini und Giuseppe Zuccheti (Hg.): *Codice topografico della città di Roma*. Rom 1940-53, Bd. 4, S. 81.):

H[a]ec e[st] illa colu[m]na i[n] qua[m] / DNS n[oster]r YHUS XPS appo/diatu[m] populo p[ro]redicabat et Deo P[at]ri p[ro]reces i[n] templo effunde/bat adherendo stabat / qu[a]e una cu[m] aliis und/eci[m] hic circu[m]stantibus / de Salomonis templo / in triumphum hui[us] / basilic[a]e. hic locata / fuit: demones expellit. Et / ab inui[n]dis spiritib[us] ve/xatos liberos reddit. Et / multa mirac[ul]a cotid[ie] facit: p[ro] reverendissim[um] / p[at]rem et dominu[m] d[omi]nus / Cardin[alis] de Ursinis or/nata: anno Domin[i] / MCCCCXXVIII. Zitiert nach: Paul von Naredi-Rainer: *Salomos Tempel und das Abendland*. Köln 1994, S. 139, Anm. 417. Dort weitere Literatur und Beispiele der Verwendung der gedrehten Säule als Bildmotiv. Zur ursprünglichen Aufstellung der Spiralsäulen im Bereich der Confessio von Alt-St. Peter und ihrer Wiederverwendung durch Bernini siehe Irving Lavin: *Bernini and the crossing of St. Peter's*. New York 1968.

¹⁶⁴ Möglicherweise assoziierten die zeitgenössischen Betrachtenden darüber hinaus mit der vorderen, freistehenden der beiden Säulen, die durch den über und neben ihr herabhängenden roten Vorhang optisch besonders betont ist, konkret die bereits erwähnte 'Colonna santa', die als Berührungsreliquie der Lehr- und Predigtstätigkeit Christi im Vorhof des Tempels die – separat aufgestellt - bei weitem prominenteste der Säulen der Peterskirche war. Vgl. Enrico Mauceri: *Colonne tortili così dette del Tempio di Salomone*. In: *L'Arte*, Bd. 1, 1898, S. 377-384. In diesem Zusammenhang wäre es durchaus denkbar, dass Rubens und seine Auftraggeber – an die entsprechende Gegenüberstellung von Petrus/Paulus und Helena/Silvester im Gewölbemosaik Kardinal Carvajals anknüpfend – mit der Gegenüberstellung der in den Mittelgrund zurückversetzten Säulen und des mit seinem schräggestellten Querbalken auf sie verweisenden Kreuzes ebenfalls bewusst die zweifache Übertragung Jerusalems nach Rom thematisiert haben. Dabei steht der ersten, durch die am Petrusgrab aufgestellten Säulen als Spolien des Tempels verkörpert Übertragung der bereits durch die Apostelfürsten nach Rom gebrachten Lehre die Aufforderung an Helena gegenüber, diese Translation Jerusalems mit der zweiten, auf die Passion Christi und damit den eigentlichen Akt der Erlösung

Heiltümer - verweist auch hier ein Schiff, das - seiner Entfernung entsprechend klein dimensioniert - durch die Öffnung der Terrassenbalustrade hinter den Säulen am Ufer einer weiten, den gesamten Hintergrund des Bildraumes einnehmenden Bucht zu erkennen ist (Abb. 54). In einer deutlich hierarchischen Staffelung von links nach rechts und vom Vorder- in den Hintergrund sind auf diese Weise simultan alle wichtigen Stationen der Vita Helenas abbreviaturnhaft dargestellt, die sie den Betrachtenden zum nachahmenswerten Vorbild des Einsatzes für den wahren Glauben machen: Die göttliche Mission und deren demütige Annahme in der zentralen Vision, die als Lohn verheißene Apotheose mit den dort integrierten, ihre Krönung vollziehenden Putti, die Translation der Reliquien und damit Jerusalems nach Rom durch die Säulen sowie die mit beidem verbundene Reise als untergeordneter Aspekt durch das Schiff im Hintergrund.¹⁶⁵ Die konsekutive Verbindung beider Darstellungsebenen in der linken vorderen und der rechten hinteren Bildhälfte geschieht dabei in erster Linie durch das Enthüllungsmotiv des roten, über die dünne ihn haltende Stange geschlagenen Vorhangs hinter Helena und die gemeinsame Lichtquelle in der linken oberen Bild-ecke, deren Strahlen sowohl die Erscheinung des Kreuzes begleiten als auch die Säulen und den Himmel über dem Schiff im Hintergrund effektiv beleuchten.¹⁶⁶

Auffallend unklar bleibt die Definition des Ortes, an dem sich die dargestellte Vision Helenas ereignet. Einerseits verweisen die Säulen suggestiv auf ihren Herkunftsort Jerusalem, ohne dass sie

bezogenen Übertragung ihrer zentralen Reliquien zu vollenden. Gleichzeitig weisen die von Rubens minutiös wiedergegebenen Säulen mit ihrem Dekor aus weinlesenden Putti auf die christliche Eucharistie voraus – ein Aspekt, der durch die realen, blaue Trauben tragenden Weinranken oberhalb der vorderen Säule und die Farbe des Vorhangs weiter ausgeführt ist. Die eucharistische Bedeutung der salomonischen Säulen kommt auch in den von Rubens zwischen 1625 und 1627 geschaffenen Kartons zur Tapisseriefolge des Triumphes der Eucharistie zum Ausdruck. Auch ihre einzelnen Szenen sind von isoliert stehenden gewundenen Säulen gerahmt, deren Dekor ebenfalls dem der Säulen von St. Peter entspricht. Nicht zuletzt von ihrer dortigen monumentalisierten Nachbildung im Bronzobaldachin Berninis beeinflusst, fand diese spezielle Säulenform während des gesamten 17. und 18. Jhs. bevorzugt im eucharistischen Bereich, insbesondere an Tabernakeln, Altaraufbauten und Monstranzen Verwendung.

¹⁶⁵ Eine konkrete Tradition, nach der die Säulen-Spolien in St. Peter von Helena nach Rom gebracht worden sein sollen, scheint erstmals 1625 schriftlich nachweisbar zu sein. Vgl. Ottavio Panciroli: *Tesori nascosti dell' alma città di Roma*. Rom 1625, S. 532: "Ne gli altri due nicchi [der Vierungspfeiler des Neubaus von St. Peter], che rispondono a questi, stanno altre degne memorie: una è nel terzo, incontro di S. Andrea, & è una colonna a piano di terra, à cui nel portico di Salomone appoggiato Nostro Signore predicava alle turbe, la quale fù da santa Helena portata a Roma con altre colonne ad uno steso modo lavorate con straordinaria maniera, e sono poste attorno l'altare della Tribuna. Di questa si legge in un marmo che gli stà sotto, esserci occorsi molti miracoli, & in particolare di spiriti maligni, scacciati di ferro vi rinchiudevano dentro gli energumeni, hora pare che sia tanto in uso." Möglicherweise hat dabei das Altargemälde Rubens' in der Helenakapelle von S. Croce in gerusalemme selbst mit seiner suggestiven Einbeziehung der Säulen in den Kontext der Kreuzauffindung erst traditionsbildend gewirkt.

¹⁶⁶ Müller Hofstede, S. 72, liest den Bildaufbau dagegen – entgegen der üblichen Lesrichtung – von rechts hinten nach links vorne als Ankunft Helenas in Jerusalem und die Hauptszene im Vordergrund als "processio triumphalis", d. h. symbolisches Durchschreiten des Triumphbogens nach römischem Brauch mit unbedecktem Haupt, bei dem die Engel ihr das bereits aufgefundene Kreuz als Tropaion überreichen. Allerdings übersieht er dabei, dass Helena – am Original in Grasse deutlich erkennbar – einen schwarzen Schleier trägt. Auch die weitere Deutung, nach der der römische Triumphbogen die Überwindung des heidnischen Glaubens symbolisiert, nach dem die Kaiserin, der Silvesterlegende folgend, auch den mit dem Motiv der gedrehten Säulen thematisierten jüdischen Glauben hinter sich gelassen hat, erscheint nicht schlüssig. Zum einen wäre der Triumphbogen in dieser Lesart als heidnisches und christliches Symbol

allerdings wie etwa in Raffaels 'Heilung des Gelähmten' der Apostelteppiche in einen konkret auf die Architektur des Tempels zu beziehenden Zusammenhang gestellt sind.¹⁶⁷ Andererseits entspricht das Kämpfergesims des breiten, die Kreuzvision hinterfangenden Wandstückes am linken Bildrand mit seinen vergoldeten Zierstäben in etwa den jeweiligen realen, insgesamt etwas einfacher gestalteten Gesimsabschnitten der aktuellen, 1593 fertiggestellten Wanddekoration der Kapelle (Abb. 55 u. 56). An zentraler Stelle durch das mit dem Kreuz eindringende Licht beleuchtet und so deutlich erkennbar, erlaubte der Einsatz dieses Elementes den Betrachtenden, den gemalten Bildraum in besonderer Weise als Erweiterung des sie umgebenden Realraumes zu erfahren.¹⁶⁸ Gemeinsam mit der dargestellten Heiligen standen sie im cubiculum ihres römischen Palastes und wurden so Zeugen der Kreuzvision an ihrem suggestiv postulierten historischen Ort. In diesem Zusammenhang verwiesen die beiden Salomonischen Säulen, die durch die imaginäre Öffnung außerhalb des Raumes sichtbar werden, in besonderer Weise auf die doppelte Identität der Kapelle, in der sich die Gläubigen der auch in der Stifterinschrift Albrecht von Östereichs nachdrücklich festgehaltenen Lokaltradition zufolge gleichzeitig in Jerusalem befanden.¹⁶⁹

Die konkrete Visualisierung dieser in der lokalen Helenatradition postulierten Identität des Raumes mit Jerusalem bzw. Golgotha geschah separat in den beiden Gemälden der Dornenkrönung und der Kreuzaufrichtung, die Rubens in unmittelbarem Anschluss an das Helenaretabel noch im Verlauf des Jahres 1602 für die beiden nach Besozzi der Passion Christi geweihten Nebenaltäre in den seitlichen Wandnischen malte.¹⁷⁰ In besonderer, durch die Engräumigkeit der Kapelle gesteigerter Unmittelbarkeit konfrontierten sie die Betrachtenden mit zwei Szenen des Passionsgeschehens, die in der Formulierung durch Rubens und seine Auftraggeber ganz deutlich die Aufforderung zu

doppelt besetzt, zum anderen entspricht die Reihenfolge der in den Acta Silvestri postulierten Bekehrungen Helenas nicht der Anordnung der entsprechenden Gegenstände im Bild.

¹⁶⁷Bereits Lavin, der die gewundenen Säulen in Rubens' Helenagemälde als konkrete Ortsangabe auffasst und die Heilige demnach in Jerusalem dargestellt sieht, musste das Fehlen ihrer logischen architektonischen Einbindung einräumen und dachte daher – im Kontext seiner Beschäftigung mit Berninis Planung für die Vierung von St. Peter – aufgrund des Vorhangs an einen – dann allerdings ungewöhnlicherweise im Freien stehenden – Tabernakel. Auch er verweist jedoch in diesem Zusammenhang auf die sich letztendlich im Namen der Kirche selbst widerspiegelnde Lokaltradition der von Helena durchgeführten Translation Jerusalems nach Rom, die er mit dem neuen Altargemälde der Kapelle thematisiert sieht. Vgl. Lavin, Bernini, S. 34.

¹⁶⁸ Dabei ist davon auszugehen, dass die heutige graue Marmoreinfassung der Nische erst bei ihrer nochmaligen Veränderung im 18. Jh. entstand und nicht der ursprünglichen Rahmung des Rubens-Gemäldes entsprach (s. u.).

¹⁶⁹ Zur Diskussion des Ortes der Darstellung in der Literatur, die mit Hinweis auf die gedrehten Säulen zwischen Jerusalem und Rom schwankt, vgl. Weppelmann, S. 53, Anm. 187, der selbst davon ausgeht, dass die von Rubens gezeigte Szene "nicht mit einem realen Geschehen an einem konkret zu bezeichnenden Schauplatz zu verbinden" sei (ebd.). Auch von zur Mühlen, S. 47-48, sieht die Heilige an der Grenze "zwischen dem gemalten Jerusalem und dem 'Zweiten Jerusalem' der Helena-Kapelle", an der die von den Engeln getragenen und der Lokaltradition zufolge von Helena in der Kapelle deponierten Passionsreliquien einen weiteren Bezug zum realen Raum und seiner Geschichte herstellen.

¹⁷⁰ Die Seitenaltäre sind in diesem Zusammenhang zum ersten mal erwähnt. Bereits Evers hat auf ihre Bedeutung im Kontext des eingeschränkten Zelebrationsrechtes am Hauptaltar der Kapelle hingewiesen. Vgl. Hans Gerhard Evers: Rubens und sein Werk. Neue Forschungen. Brüssel 1944, S. 97-104. Damit ist ihre Existenz in erster Linie ein Zeichen der intensivierten liturgischen Nutzung der Kapelle selbst. Die Erwähnung des nicht näher spezifizierten Passions-Patroziniums beider Altäre bei Besozzi, S. 83.

Compassio als möglichst emotionaler Form des unmittelbaren Mit-Leidens der Gläubigen thematisieren. In der Dornenkrönung geschieht dies in erster Linie ganz konkret durch die Figur des jungen Mannes rechts von Christus, der durch das helle, auf sein Gesicht fallende Schlaglicht aus der ansonsten dunkel gehaltenen Umgebung herausgelöst ist. Ihn lässt Rubens sich als einzige der dargestellten Figuren nicht an der Verspottung beteiligen, sondern verzweifelt und hilfeschend nach rechts aus dem Bild herausblicken und dabei seine linke Hand abwehrend auf den Arm des benachbarten Mannes mit der Geißelrute legen (Abb. 57).¹⁷¹ Zentrales Element der Darstellung ist neben dem Körper Christi das ebenfalls hell beleuchtete weiße Tuch, das der jüngere der beiden Protagonisten demonstrativ von dessen Rücken zieht. Auf ihm wird den Betrachtenden das Blut der ansonsten nur im Bereich der Schultern sichtbaren Geißelwunden präsentiert. Gerade dieses blutgetränkte Tuch fokussiert die Darstellung auf den Wert der Passionsreliquien und insbesondere des Blutes Christi, mit dem der Lokaltradition zufolge auch die den Boden der Kapelle bedeckende Golgothaerde getränkt war, als Medien des unmittelbaren Zugangs zum historischen Geschehen seiner Passion.¹⁷² Dabei ist die Figur um so interessanter, als sich das Gemälde der Dornenkrönung nach der ersten umfassenden Beschreibung der neuen Kapellenausstattung durch Baglione in der westlichen Nische rechts des Altars befunden hat, so dass der hilfeschend-kommunizierende Blick des jungen Mannes, dem die präsentierende Bewegung des weggezogenen Tuches folgt, auf den Hauptaltar ausgerichtet war.¹⁷³ Damit stellte sie für die Betrachtenden in der Kapelle eine den Blick lenkende Verbindung zwischen beiden Gemälden her, wobei die Darstellung des jungen Mannes mit dem Tuch wie eine Aufforderung an Helena wirkte, den Gläubigen den unmittelbaren Kontakt zur Passion Christi in den Reliquien zu ermöglichen, von denen die von Muffel und den übrigen Pilgerführern beschriebenen elf Dornen der Dornenkrone im 17. Jh. allem

¹⁷¹ Diese Lesart, die auch von zur Mühlen, S. 63, vorschlägt, erscheint aufgrund der räumlichen Anordnung und der konkreten Blickrichtung weitaus plausibler als die von Weppelmann nach Rooses und anderen Autoren vorgeschlagene Verbindung des jungen Pagen mit dem über ihm herangetragenen Purpurmantel. Vgl. Weppelmann, Anm. 197.

¹⁷² Möglicherweise sollte dabei das Tuch, mit dem der größere, gleichzeitig die Dornenkrone haltende Engel im Vordergrund des Helenagemäldes das Kreuz berührt, die Auffindung, Translation und damit letztendlich reale Präsenz auch dieser Blutreliquie in der Kapelle suggerieren. Tatsächlich nennt Guglielmo Facciotti in seiner 1616 erschienenen Beschreibung der Kirchen Roms – einer Nachfolgegattung der mittelalterlichen 'Indulgentiae' – unmittelbar nach den beiden Märtyrergräbern im Hochaltar der Kirche "un' ampolla piena del del pretiosissimo Sangue del nostro Salvatore". Guglielmo Facciotti: *Le nuove e antiche meraviglie dell' alma città di Roma*. Rom 1616, S. 25-26, hier S. 25. Vgl. Anhang, Text 6.

¹⁷³ Giovanni Baglione: *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti*. Rom 1642, S. 362: "[...] nel principale altare vi rappresentò S. Elena, [...]. Sopra un' altare a man diritta v'ha figurato, quando Gesù fu incoronato di spine [...]. E nell' altro a man manca v'ha la Crucifissione del N. Salvatore [...]." Vgl. Anhang, Text 5. Auch wenn Weppelmann, Anm. 224, unter Verweis auf eine Beobachtung Müller-Hofstedes an Bagliones Beschreibung der Contarelli-Kapelle und des Chores der Chiesa Nuova davon ausgeht, dass er diese Seitenangaben im heraldisch-liturgischen Sinn auf den Hauptaltar bezogen benutzte und demnach die Kreuzaufrichtung in der westlichen und die Verspottung Christi in der östlichen Szene anzunehmen sei, spricht die deutlich gerichtete Anlage der Bewegungsmotive beider Gemälde für die hier angenommene Anordnung. Dem folgt ohne weitere Begründung auch von zur Mühlen in den beiden gezeigten Fotomontagen der beiden Gemälde in den seitlichen Nischen. Zumindest wäre die Nutzung der Seitenangaben bei Baglione noch einmal in einem größeren Kontext zu untersuchen. Ähnliche, zumeist weniger genaue Beschreibungen der Helena-Kapelle von S. Croce in Jerusalem u. a. bei G. P. Bellori: *Vite dei Pittori, Scultori et Architetti*. 1672, S. 222, und F. Titi: *Studio di Pittura, Scultura et architettura nelle Chiese di Roma*. 1674, S. 249.

Anschein nach im Hauptaltar der Kapelle aufbewahrt wurden und so wahrscheinlich einen ausschlaggebenden Grund für die Wahl des Bildthemas darstellten.¹⁷⁴

Dieser personifizierten Form der *Compassio* steht in der Kreuzaufrichtung (Abb. 58) eine außergewöhnlich betonte Visualisierung der Schmerzen der Kreuzigung gegenüber, indem Rubens die noch nicht angenagelten Füße Christi frei in der Luft schweben lässt und so in besonderer Weise das Lasten des Körpers an den Handwunden thematisiert.¹⁷⁵ Gesteigert wird diese Propagierung des Mit-Leidens in traditioneller Form durch die Darstellung der Ohnmacht der von Maria Magdalena gestützten Mutter Christi rechts unter dem Kreuz. Gleichzeitig verweist das Fehlen des noch nicht eingeschlagenen dritten Nagels unmittelbar auf die in der Kirche materiell präsente Nagelreliquie, deren ursprüngliche Funktion und daraus resultierende herausragende Bedeutung den Pilgernden auf diese Weise in besonders eindringlicher Form sinnlich erleb- und nachvollziehbar gemacht wurde.¹⁷⁶ Auffällig ist die Tatsache, dass gerade der Titulus als eine der zentralen, im Helenagemälde des Hauptaltars dementsprechend gemeinsam mit der Dornenkrone in die Vision Helenas einbezogen Reliquien der Kirche durch seine unkonventionelle Anbringung oben auf dem Kreuz praktisch nicht zu sehen ist.¹⁷⁷ Alle drei Rubens-Gemälde, mit deren Installation auf den Altären die Neuausstattung der Helenakapelle durch Albrecht von Österreich 1602 ihren Abschluss fand, waren demnach unmittelbar auf die lokale Helenatradition bezogen. Gemeinsam machten sie die postulierte doppelte Identität des Raumes - einerseits *cubiculum* der Heiligen, andererseits auf der Existenz der von ihr dort deponierten Reliquien beruhende Vergegenwärtigung Jerusalems als Stätte der Passion Christi - in besonderer Unmittelbarkeit sinnlich-emotional erfahrbar. Dabei stellt

¹⁷⁴ Vgl. Bavinck Metelen, Hermannus: Unterricht und Wegweiser, wie ein Teutscher in und ausserhalb Rom, die sibem auss dreihundert und mehr kirchen, und was darinn für heiltumb, ohne führer, ia auch ohne nachfragen, mit gebührlicher andacht besuchen kann. Rom 1620, S. 101-102: "Die drei altar in der Capellen Ierusalem hat der Durchleuchtigste Ertzhertzog Albertus von Österreich, als er dieser kirchen Cardinal vuar auffs herrlichste geziehen und den furnemsten mit einem kostlichen tabernakel von vil tausend kronen begabet, vuirdt bei den sechs vorgenanten heithumben daroben auffbehalten. In dem ersten altar, darauff der Papst allein Mess haltet, stehet S. Helena mit dem Creutz. Im andern vuirdt Christus gekrönet, von vuelcher kron sind im ersten altar eilff dörner. Im dritten vuirdt er mit dem Creutz in die hohe auffgerichtet. Ist alles mit dem gemähl im geuelb so artig als vuan es lebte [...]" Zit. n. von zur Mühlen, S. 31. Noch Muffel hatte sie eindeutig separat beschrieben, während die *Mirabilia*-Ausgabe Plancks von 1489 sie bereits zu den Heiltümern der Kapelle "Hierusalem" zählt. Vgl. Anhang, Text 2 u. 3. Von zur Mühlen, S. 66, weist darüber hinaus auf den möglichen Zusammenhang des deutlich sichtbar um die zentrale Geißelsäule gebundenen Seils und dem am linken Bildrand gezeigten Purpurmantels mit zwei weiteren auch in den Reliquienverzeichnissen des 17. Jhs. als in der Kapelle befindlich beschriebenen Reliquien hin, unter denen ein Seil, mit dem Christus gebunden wurde, und Partikel seines - nicht näher spezifizierten - Gewandes genannt werden. Allerdings gilt das Seil in den älteren Überlieferungen bei Muffel und Planck explizit als das, mit dem Christus bei der Kreuztragung gefesselt bzw. vor der Annagelung ans Kreuz gebunden wurde. Vgl. Anhang, Text 2 u. 3.

¹⁷⁵ Zu diesem Motiv vgl. von zur Mühlen, S. 68-73.

¹⁷⁶ Auffälligerweise ist gerade im Helenagemälde des Hauptaltars die Nagelreliquie nicht mit den übrigen dargestellt. Zu den Rubens-Gemälde der Helenakapelle im Kontext jesuitischer Bildmeditation ausführlich von zur Mühlen, S. 73-80. Unter Berufung auf Balduino Bedini: *Le Reliquie di S. Croce in Gerusalemme*, Roma 1987, o. S., geht sie, S. 31, im Gegensatz zu allen älteren Reliquienverzeichnissen von der Existenz zweier Nagelreliquien in S. Croce aus.

die Helenavision des Hauptaltars die erste bis heute nachweisbare Visualisierung des auf die Bedeutung der Kapelle als Raumreliquie bezogenen cubiculum-Aspektes dar. Allerdings legen sowohl die Seltenheit als auch die besondere Kontextbezogenheit des Bildthemas die Hypothese nahe, dass zumindest eine der nachweisbaren älteren Fassungen der Helenavision ebenfalls für die Kapelle von S. Croce in Jerusalem entstanden sein könnte. Diese Annahme ist um so wahrscheinlicher, als sich in Rubens' Nachlass "une S. Helene, qu'on iuge estre de Paulo Veronez" befunden hat.¹⁷⁸ Im Kontext der bereits vorhandenen Kapellenausstattung stellte die Vision Helenas in der Formulierung durch Rubens und seine Auftraggeber dabei gleichzeitig den Anfangs- und Endpunkt der beiden Kreuzauffindungszyklen dar, indem sie die Vision als auslösendes Ereignis suggestiv in den Raum selbst verlegt und durch den Verweis auf die mit ihnen erfolgte Übertragung Jerusalems wieder in ihn zurückführt. Darüber hinaus war die Kreuzvision durch ihren Anbringungsort unmittelbar in die Motivkette der Mittelachse der Altarwand einbezogen. In chronologischer Abfolge steigerte sich die Präsentation des Wahren Kreuzes so von seiner die Auffindung ankündigenden Vision über die anschließende Verehrung, das auf die Wiederkunft Christi verweisende Symbol des bereiteten Thrones bis zu seiner diese ankündigenden zweiten Erscheinung im Gewölbemosaik. Dabei legt der zeitgenössische Hinweis Facciottis, Albrecht von Österreich habe der Kapelle gleichzeitig "un tabernacolo di molto valore" gestiftet, mit der das 1601 fertiggestellte, den Skandal vom Winter 1600 auslösende Reliquiar gemeint sein dürfte, die Vermutung nahe, dass zumindest die wahrscheinlich bereits im 16. Jh. in der Kapelle aufbewahrte Kreuzreliquie auch weiterhin temporär sichtbar in diese Konzeption einbezogen blieb.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Weppelmann, S. 52-53, Anm. 186, weist in diesem Zusammenhang zu recht die These Huemers zurück, ursprünglich sei die Anbringung der vorhandenen Titulusreliquie an dieser Stelle vorgesehen gewesen und verweist auf ähnliche Darstellungen im Werk Rubens'. Ebenso von zur Mühlen, S. 69.

¹⁷⁸ Vgl. Jeffrey M. Muller: Rubens. The Artist as Collector. Princeton/NY 1989, S. 98-99, Nr. 22. Er verweist auf einen Stich Lucas Vorstermans nach dem Londoner Gemälde Veroneses, dessen Kontext eine Herkunft des Bildes aus der Sammlung von Rubens oder des Grafen von Arundel nahelegt, wobei Muller es nicht für ausgeschlossen hält, dass es nach Rubens' Tod über Arundel nach England gelangt ist. Ebenfalls nicht ausgeschlossen und einer weiteren Untersuchung wert ist die Möglichkeit, dass bereits das durch die Raffael zugeschriebene Skizze von 1514 und den Raimondi-Stich nachgewiesene Gemälde, bei dem es sich um die älteste bis heute bekannte Formulierung dieses Bildthemas zu handeln scheint, ein Bestandteil der Neuausstattung der Kapelle unter Kardinal Carvajal gewesen sein könnte. Diese hypothetische Annahme würde gleichzeitig eine Erklärung für die bei Veronese allem Anschein nach ansonsten nicht festzustellende unmittelbare Übernahme einer älteren Vorlage in seinem Londoner Gemälde desselben Themas liefern. Angesichts der Tatsache, dass auch die Tafel von Rubens bereits 1614/15 aufgrund der Feuchtigkeit der Kapelle restauriert und später schließlich ganz entfernt werden musste (s. u.), ist es durchaus vorstellbar, dass das ursprüngliche Gemälde des frühen 16. Jhs. aus demselben Grund rund vierzig Jahre später durch eine 'Kopie' Veroneses ersetzt worden ist. Verglichen mit dem Rubens-Gemälde ist die Londoner Fassung Veroneses 55 cm niedriger und 45 cm schmaler. Vorausgesetzt, die bisherigen Vermutungen wären richtig, erscheint es durchaus denkbar, dass es mit dem Bild identisch ist, das 1601 durch das von Rubens gemalte ersetzt und diesem als Teil der Bezahlung überlassen wurde. Gegen eine solche Annahme spricht auch nicht die bekannte Provenienz des Gemäldes, das erstmals in der Sammlung des 1722 verstorbenen Herzogs von Marlborough nachweisbar ist. Vgl. Pignatti, Nr. 206 und Rearick, S. 139.

¹⁷⁹ Die gesamte Beschreibung Facciottis, die gleichzeitig die zeitgenössische Bedeutung von S. Croce in Jerusalem und der Helenakapelle hinsichtlich ihrer Reliquien und der damit verbundenen Ablässe zusammenfasst im Anhang, Text 6. Ergänzt wird sie durch die den ästhetischen Gesamteindruck der Helenakapelle wiedergebenden Beschreibung Bagliones von 1639, ebd., Text 5. Zur Geschichte des Reliquiars ausführlich mit erstmals veröffentlichten Quellen von zur Mühlen, S. 36-39. Nicht ausreichend belegt erscheint allerdings die grundlegende These der Autorin, S. 29-33, nach der die malerische

5. Helena und Konstantin in der Neuausstattung des 18. Jhs.

Eine letzte grundlegende Umgestaltung erfuhr S. Croce in Jerusalem in den Jahren 1741-44 durch Benedikt XIV. (Prospero Lambertini 1675-1758), der bis zu seiner Wahl im August 1740 das Amt des Titularkardinals innegehabt hatte und ein enger Freund des amtierenden Abtes Gioacchino Besozzi war.¹⁸⁰ Auch in diesem Fall stellte das bevorstehende Heilige Jahr 1750 erwiesenermaßen den entscheidenden Anlass der Erneuerungsmaßnahmen dar, mit denen der Papst den Kardinälen ein Beispiel für ähnliche Modernisierungen ihrer Titelkirchen geben wollte.¹⁸¹ Mit den Skulpturen der neu errichteten Fassade und dem großformatigen Deckengemälde Corrado Giacintos (1703-1766) über dem Mittelschiff umfasst sie zwei weitere Visualisierungen der lokalen Helenatradition an zentraler Stelle. Erstmals wurde dabei neben Helena auch Konstantin dargestellt, dessen auf der Überlieferung des Liber Pontificalis basierende Rolle als Gründer der Kirche im Verlauf der mittelalterlichen Traditionsbildung durch die eng an seine Mutter gebundene cubiculum/Jerusalem-Tradition verdrängt worden war. Literarisch ist dieser Rückgriff auf die offizielle Papstchronik als Quelle bereits für das 17. Jh. nachweisbar. So führt Baglione 1639 aus, Konstantin habe die Kirche auf Bitten Helenas hin innerhalb des Sessorianum gegründet, um dort den von ihr erhaltenen Teil der Kreuzreliquie in Rom aufzubewahren, zu dessen Ehre er sie aufgrund der durch das Kreuz empfangenen Hilfe - gemeint ist wahrscheinlich die Schlacht an der Milvischen

Ausstattung der drei Kapellennischen durch Rubens eine Reaktion auf den angenommenen Funktionsverlust des Raumes als Aufbewahrungsort der wichtigsten Reliquien der Kirche nach der 1570 abgeschlossenen Einrichtung einer neuen Reliquienkapelle durch Kardinal Francisco Paceco darstellte, die Besozzi, S. 91-93, eingehend beschreibt. Dabei widerlegt sich ihr entscheidendes Argument - eine überlieferte Inschrift, die der erhaltenen Abschrift des 18. Jhs. zufolge 1475 datiert war und sich "in Taebella non parva in Ecclesia Sanctae Crucis in Hierusalem sita" befand - mit den letzten Zeilen selbst: "Hic Crucis est pariter Sancti Pars magna Latronis, cum Christo ingressi regna Beata simuli. Est crucis et Titulus, sunt pluraque Reliquiarum Sanctorum, quorum Nomina Sancta latent." Zit. n. von zur Mühlen, S. 30. Da sowohl der Schächerkreuzbalken als auch die Titulusreliquie zu diesem Zeitpunkt noch in ihren mittelalterlichen Repositorien über dem Triumphbogen installiert waren, bezieht sich die Inschrift, die sich selbst offensichtlich nicht in der Kapelle, sondern "in Ecclesia" befand, auf deren gesamten Reliquienschatz und war demnach wohl nicht - wie von zur Mühlen glaubt - identisch mit der von Besozzi, S. 146, beschriebenen Tafel neben dem Kapellenaltar. Auch der Verweis auf dieselbe Annahme bei Krautheimer und Varagnoli als Resultat der Bauanalyse gründet sich lediglich auf eine Hypothese beider Autoren. Da bereits Nikolaus Muffel, S. 36, 23b, im Anschluss an die Beschreibung der Reliquien der Kapelle "Hierusalem" die elf Dornen der Dornenkrone und den Kreuzigungsnagel separat erwähnt und die *Mirabilia*-Ausgabe Plancks von 1489 die Aussage enthält "Item in der sacristy ist ein stuck vom heiligen crutz und ein ganzer nagel da mit christus an das crutz wart genagelt. Und vil ander heiltum weist man v malen im iar", scheinen diese Hauptreliquien der Kirche sich bereits zu diesem Zeitpunkt nicht in der Kapelle selbst, sondern zur temporären Präsentation an einem anderen, nicht zugänglichen Ort der Kirche befunden zu haben. Auch der schon von Kardinal Mendoza gegen Ende des 15. Jhs. erneuerte und mit seinem Wappen versehene Zeigebalkon über dem südlichen Korridoreingang (Besozzi, S. 31), über dem - entgegen der Angabe von zur Mühlens, S. 33 - auch die nur vom Dormitorium des Klosters aus zugängliche Reliquienkapelle Kardinal Pacecos liegt (vgl. Besozzi, S. 91-93), legt die Vermutung nahe, dass dieser Raum bereits zu diesem Zeitpunkt in gleicher Funktion existiert hat und 1570 lediglich neu ausgestattet wurde. Zur genauen Lage der Reliquienkapelle s. Accorsi.

¹⁸⁰ Zur Barockisierung der Kirche siehe v. a. Varagnoli, S. 55-168, und Ellen Anette Plummer: *The eighteenth-century rebuilding of S. Croce in Jerusalem*, Rome. Diss. Michigan 1983, Mikrofilm.

¹⁸¹ Varagnoli, S. 132.

Brücke - von Silvester weihen ließ.¹⁸² Darauf aufbauend kommt Raimondo Besozzi in seiner 1750 veröffentlichten Monographie zu Geschichte und Ausstattung von S. Croce in Gerusalemme zu dem Schluss, die Kirche müsse aufgrund der beiden nebeneinander existierenden Überlieferungsstränge ähnlich den von Eusebius belegten konstantinischen Kirchenbauten im Heiligen Land eine Doppelgründung Helenas und Konstantins sein, die die Kaiserinmutter vor ihrer Abreise in die östlichen Provinzen in ihrem stadtrömischen Palast angeordnet und später mit den dort aufgefundenen Reliquien ausgestattet habe.¹⁸³ Mit dieser gemeinsamen Gründung durch das Kaiserpaar, der daraus resultierenden Weihe durch Silvester und dem besonderen Rang der von Helena in die Kirche gebrachten Reliquien begründet er ihre herausragende Stellung als eine der sieben Hauptkirchen der Stadt.¹⁸⁴ Gleichzeitig hebt er hervor, Konstantin habe S. Croce in Gerusalemme anlässlich der Gründung nicht nur mit kostbarem liturgischem Gerät und Geldmitteln, sondern darüber hinaus mit den gesamten zur Anlage des Sessorianum gehörenden umliegenden Ländereien ausgestattet und macht ihn damit zum Garanten der entsprechenden Ansprüche der Kirche und des angeschlossenen Klosters.¹⁸⁵ In unmittelbarem Bezug auf die Neuausstattung des 18. Jhs. hält auch die Stifterinschrift Benedikts XIV. an der Innenwand über dem Hauptportal fest, er habe „Basilicam Sessorianam a Constantino Maximo Matreque Helena a Fundamentis erectam“ erneuern lassen.¹⁸⁶

Der in der Rezeptionsreihenfolge erste der beiden Orte der Visualisierung dieser neuen Traditionsvariante der Doppelgründung ist die 1743 fertiggestellte Fassade der Kirche (Abb. 59). Einer von Ellen A. Plummer veröffentlichten Zeichnung der römischen Sammlung Lancini zufolge, war in einem ursprünglichen, von ihr Domenico Gregorini zugeschriebenen Alternativprojekt der Fassadengestaltung ein Skulpturenprogramm vorgesehen, das als Hauptfiguren zu beiden Seiten des später ähnlich ausgeführten zentralen Kreuzes Petrus und Paulus gezeigt hätte.¹⁸⁷ Auf der ranghöheren rechten Seite neben Petrus waren zwei nicht eindeutig zu identifizierende Figuren vorgesehen. Helena und Konstantin hätten als kaiserliches Gründerpaar nebeneinander auf den beiden entsprechenden Podesten der linken Seite gestanden. Im tatsächlich ausgeführten Zustand nehmen sie dagegen als symmetrisch zueinander angeordnete Pendants die beiden äußeren Postamente der Balustrade zu beiden Seiten der vier Evangelisten ein. Das Zentrum bildet das bereits

¹⁸² Vgl. Giovanni Baglione: *Le nove Chiese di Roma*. Rom 1639. Hg. v. Liliana Barroero, Rom 1990, S. 141-148, S. 141. Giovanni Ciampino schreibt 1690 lediglich, die Kirche sei von Konstantin erbaut worden. Vgl. Giovanni Ciampino: *Vetera Monumenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum, profanumque aedium structura, ac nonnulli antiqui Ritus, Dissertationibus, Iconibusque illustratur*. 2 Bde., Rom 1690, Bd. 1, S. 10.

¹⁸³ Besozzi, S. 11-13 u. S. 23 (falsch gedruckt als S. 30)

¹⁸⁴ Besozzi, S. 168-169.

¹⁸⁵ Besozzi, S. 96.

¹⁸⁶ „BASILICAM SESSORIANAM / A CONSTNTINO MAXIMO MATREQUE / HELENA / A FUNDAMENTIS ERECTAM / ATQUE A LUCIO II. BONONIENSI / RESTAURATAM / BENEDICTUS XIV. / PONT . OPT. MAX. / IAM EANDEM IN TITULUM HABITAM / FRONTE PORTICU ABSIDE / THOLO EXTRACTIS / VIAQUE AD LATERANUM COMPLANATIS UNDIQUE MACERIIS / AGGERIBUSQUE EXCITATIS / INGENTI LIBERALITATE / ORNAVIT DITAVITQUE / ANNO REPAR. SAL. MDCCXLIV / PONTIFICATUS IV“.

im ersten Projekt vorgesehene, das Patrozinium der Kirche darstellende Metallkreuz auf einem auszugartig überhöhten Aufsatz, auf dem zusätzlich zwei flankierende Engel knien (Abb. 60).¹⁸⁸ Für die Konzeption der Helena-Skulptur wurde mit der Akzeptanzgeste der vom Körper weggeführten rechten Hand das Motiv des Rubens-Gemäldes aufgegriffen und durch die Demuts-geste des gesenkten Kopfes, mit dem die Heilige sich zur Mitte hin wendet ergänzt (Abb. 61). Diese Ausrichtung auf das zentrale Kreuz teilt sie lediglich mit der unmittelbar benachbarten Skulptur des Evangelisten Lukas. Wie er steht Helena auf diese Weise in einer direkten, nahezu szenisch wirkenden Wechselbeziehung mit dem Engel auf der heraldisch rechten Seite, der sich in ihre Richtung umwendet und gleichzeitig mit beiden Händen auf das Kreuz weist. Beide – der Evangelist und die Kaiserin – sind durch diese räumliche Inszenierung der Skulpturen untereinander im Moment der auf das Kreuz bezogenen göttlichen Inspiration dargestellt, die sie zu Instrumenten der Verbreitung des wahren Glaubens durch das Evangelium bzw. die Auffindung der Kreuzreliquie macht. Ziel und Resultat dieser Aufgabe verkörpert der zweite Engel, der mit der Anbetung des Kreuzes seine – den Pilgernden vor Ort in Form der von Helena aufgefundenen und von Konstantin in der Kirche deponierten Reliquie ermöglichte – Verehrung thematisiert und damit in besonderer Weise vorbildhaft-auffordernd an die Betrachtenden vor der Fassade gerichtet ist.

In einem ähnlichen Moment wurde Konstantin dargestellt, der – den rechten Arm in Feldherrenpose auf einen hohen Stab gestützt – ähnlich wie die beiden neben ihm platzierten Evangelisten Johannes und Markus mit leicht erhobenem Blick einen unbestimmten Punkt am Himmel fixiert (Abb. 62). Suggestiv wird auf diese Weise die Kreuzvision des Kaisers im Vorfeld der Schlacht an der Milvischen Brücke thematisiert, zu deren konkreterer Visualisierung ursprünglich statt des heute vorhandenen Stabes ein Stabkreuz diente, das auf der zeitgenössischen - seitenverkehrten - Abbildung der Fassade in Besozzis Monografie in der Hand des Kaisers zu erkennen ist.¹⁸⁹ Darauf scheint sich Besozzi selbst auch in seiner Einleitung zur Geschichte der Kirche mit dem ausdrücklichen Hinweis zu beziehen, der Kaiser habe nach seinem Sieg über Maxentius Statuen errichten lassen, die ihn mit der Kreuzstandarte zeigten, mit der er aufgrund der Vision des Kreuzes in die Schlacht geritten sei.¹⁹⁰ Insgesamt betrachtet, sind die Darstellungen Helenas und Konstantins an der Barockfassade von S. Croce in Jerusalem Bestandteile eines ikonografischen Programms, das unter besonderer Bezugnahme auf das Patrozinium der Kirche und die in ihr aufbewahrte Kreuzreliquie die gottgewollte Verbreitung der Verehrung des Kreuzes als Siegeszeichen des wahren Glaubens propagiert. Indem sie dabei gleichzeitig die Gründer und die Stifter dieser zentralen Reliquie darstellen – Besozzi bezeichnet die beiden Skulpturen ausdrücklich als „una di S. Elena, e

¹⁸⁷ Plummer, Abb 3.7. Zu den architektonischen Aspekten dieser Zeichnung vgl. Varagnoli, S. 96-98.

¹⁸⁸ Die Skulpturen der Evangelisten wurden von Giovanni Grossi (Markus), Carlo Marchionni (Matthäus), Peter Verschaeffelt (Johannes) und Agostino Corsini (Lukas) ausgeführt. Die Helenas-Skulptur stammt von Tommaso Brandini, die Darstellung Konstantins von Pierre L'Estache und die beiden Engel von Bernardino Ludovisi. Vgl. Varagnoli, S. 68.

¹⁸⁹ So auch Varagnoli, S. 95.

¹⁹⁰ Besozzi, S. 9.

l'altra di Constantino Fondatori di questa Basilica¹⁹¹ – erscheinen sie in Verbindung mit den Evangelisten nicht nur als Vollender der Heilsgeschichte, die den Triumph des Kreuzes mit seiner Auffindung und der Schlacht an der Milvischen Brücke grundlegend verkörpern, sondern machen die durch sie mit beiden Ereignissen konkret in Verbindung stehende Kirche zu seinem besonderen Kristallisationspunkt. Dabei wurde insbesondere die Bedeutung Helenas durch ihre Platzierung auf der höherrangigen Seite heraldisch rechts des Kreuzes und ihre Beziehung auf den zwischen diesem und der Reihe der Heiligen vermittelnden Engel gegenüber dem überlieferten älteren Alternativprojekt entscheidend aufgewertet.

Weiter ausgeführt wurde dasselbe Thema mit dem ebenfalls 1743 fertiggestellten Deckengemälde Corrado Giaquintos (1703-1766) über dem Mittelschiff (Abb. 64).¹⁹² Dem Typus der Heiligenapotheose folgend, zeigt es in seiner oberen Hälfte Helena und Konstantin vor Maria, die mit ausgebreiteten Armen zwischen ihnen und der Dreifaltigkeit vermittelt (Abb. 65). Dabei steht Helena in der Pose der aktiv-fürsprechenden Patronin hinter ihrem mit abgelegten Insignien demütig knienden Sohn und empfiehlt ihn der weiteren Fürbitte. Auf diese Weise bildet sie die untere Stufe einer dreifachen Interzessionskette zu Gunsten Konstantins, an deren oberem Ende Christus ebenfalls demütig fürbittend mit der Osterfahne als Hinweis auf sein Erlösungsoffer vor Gottvater kniet. Gerade diese Form der Darstellung stellt einen deutlichen Rückgriff auf das vor allem im 15. und 16. Jh. verbreitete Motiv der Interzession dar, das in besonderer Weise den Akt der individuellen Erlösung thematisiert.¹⁹³ Als Reaktion auf die Intervention Helenas verweist die thronende Figur Gottvaters, die durch ihren steil abwärts gerichteten Blick unmittelbar auf die Heilige bezogen ist, mit der Geste der ausgebreiteten Hände sowohl auf Christus als auch auf das von Engeln getragene Kreuz. Dabei stellen der gemeinsam mit ihm präsentierte Titulus und die Dornenkrone eine besondere Bezugnahme auf die lokale Helenatradition der Kirche dar. Unterstützt wird sie durch die Tatsache, dass die Heilige selbst ungewöhnlicherweise ganz ohne das übliche Kreuzattribut erscheint, während der den Kreuzstamm tragende Engel direkt zu ihr herabschaut. Auf diese Weise ist das der direkten göttlichen Sphäre zugeordnete Kreuz durch Geste und Blick Gottvaters sowohl auf Christus als auch auf Helena zu beziehen. Dem Rubens-Gemälde der Helena-Kapelle

¹⁹¹ Besozzi, S. 44.

¹⁹² Dazu v. a. Myron Laskin: Corrado Giaquinto's St. Helena and the Emperor Constantine Presented by the Virgin to the Trinity. In: Museum Monographs, City Art Museum of St. Louis. Hg. v. City Art Museum St. Louis, Bd. 1, St. Louis 1968, S. 29-42, und Sandra Vasco Rocca: Corrado Giaquinto nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme. In: Corrado Giaquinto (1703-1766). Atti del Convegno internazionale di studi. Hg. v. Pietro Amato, Mezzina, Molfetta, 1985, S. 97-111. Vgl. auch Tiberia Vitaliano: Il restauro del dipinto di Corrado Giaquinto nel soffitto sopra il presbiterio della basilica romana di Santa Croce in Gerusalemme. Affari, Anna Maria (Hg.): La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma quando l'antico è futuro. Viterbo 1997, S. 121-126. Zur Wahl Giaquintos als Maler vgl. Varagnoli, S. 68.

¹⁹³ Zum Thema der Interzession und ihrer modifizierten Darstellung nach dem Tridentinum vgl. Susan Marti und Daniela Mondini: "Ich manen dich der brüsten min, das du dem Sünder wellest milte sin!". Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen. In: Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Hg. v. Peter Jezler, Ausst. Kat. Zürich, Köln; München 1994, S. 79-90. Gerade im zisterziensichen Einflußbereich – zu dem zum Zeitpunkt der Entstehung der Neuausstattung auch Kirche und Kloster von S. Croce in

vergleichbar, thematisiert es so Erteilung und Erfüllung des göttlichen Auftrags der Kreuzauffindung als Akt der Vollendung des göttlichen Heilsplans. Sowohl die Einbeziehung Konstantins als eigentliches Objekt der Interzessionskette als auch die direkte Gegenüberstellung Helenas mit Maria entspricht dabei nahezu wörtlich dem Ambrosius-Zitat "Maria ward heimgesucht zur Erlösung der Eva, Helena ward heimgesucht zur Erlösung der Kaiser".¹⁹⁴ Konsequenterweise ergänzt wird diese Bildaussage durch die über Konstantin angeordnete Darstellung König Ludwigs des Heiligen von Frankreich, der anhand eines blauen Hermelinmantels und der Dornenkrone in seinen Händen eindeutig zu identifizieren ist (Abb. 66).¹⁹⁵ Auf das Resultat dieser Erlösung – den erfolgreichen Kampf der christlichen bzw. katholischen Herrscher Europas für die Verteidigung des Wahren Glaubens – weist die Figur des Bischofs am rechten Bildrand hin, die durch eine hohe Mitra, ein großes geöffnetes Buch und einen blauen Mantel in besonderer Weise optisch hervorgehoben ist.¹⁹⁶ Durch seine Blickrichtung einerseits mit dem knienden Kaiser verbunden, weist er gleichzeitig mit der rechten Hand auf den Triumph des Erzengels Michael in der unmittelbar anschließenden unteren Bildzone hin und stellt so eine deutliche konsekutive Beziehung zwischen diesen beiden explizit den zeitgenössisch aktuellen Aspekt der 'ecclesia militans' visualisierenden Bildelementen her (Abb. 67).¹⁹⁷ Der triumphierende Erzengel selbst, der gemeinsam mit der in die Tiefe stürzenden männlichen Personifikation der Feinde des Glaubens die S-förmige Kompositionslinie der Hauptfiguren des Gemähtes nach unten abschließt, weist seinerseits mit der Geste seines steil erhobenen linken Zeigefingers auf das Kreuz an ihrem oberen Ende als Ausgangspunkt und Ursache seines Sieges zurück. Dem entsprechen – im Gegensatz zum heutigen Sprachgebrauch – die

Gerusalemme gehörten – ist die Interzession, die auf Bernhard von Clairvaux und seinen engeren Umkreis zurückgeht, in besonderer Weise verbreitet gewesen.

¹⁹⁴ Ambrosius, Abs. 47, S. 418.

¹⁹⁵ So auch Laskin, S. 31, und nach ihm Vasco Rocca, S. 103, mit dem Hinweis auf die besondere Bedeutung des Heiligen als Kreuzfahrerkönig, Übermittler der Dornenkrone in den Westen und Förderer des Zisterzienserordens, der seit 1561 den an S. Croce in Gerusalemme angeschlossenen Konvent innehatte und dessen Abt und Generalprotektor Raimondo Besozzi eng mit der Ausführung des päpstlichen Auftrags verbunden gewesen zu sein scheint.

¹⁹⁶ Laskin, S. 31, sieht in ihm – unter Bezugnahme auf die Tradition der Gregorsmesse am Altar der Kapelle "Hierusalem" – den Hl. Gregor, in dem dahinter sitzenden, zum Himmel aufblickenden Papst den eng sowohl mit der Bekehrung und Taufe Konstantins und Helenas als auch mit der Tradition der Weihe der Kirche verbundenen Hl. Silvester und in dem ebenfalls weißbärtigen Heiligen neben ihm Petrus. Die Tatsache, dass letzterer sich im Gespräch mit einem Mönch in Zisterzienserhabit befindet, dem er zu diktieren scheint, legt allerdings sehr viel eher die Vermutung nahe, dass es sich bei ihm um den Gründer des Ordens Bernhard von Clairvaux mit einem Abtsstab als Attribut oder – wie Vasco Rocca, S. 103, vermutet – um den Ordensreformer Bernardo da Chiaravalle handelt. Auch die Identifizierung des zwischen Konstantin und dem Erzengel vermittelnden Bischofs mit Papst Gregor d. Gr. scheint mehr als fraglich, auch wenn die unter ihm angeordneten Putti neben seinem Bischofsstab eine vom linken Arm des Engels weitgehend verdeckte Tiara tragen. Sehr viel näher liegt aufgrund seiner Bezugnahme auf Akt und Resultat der 'Erlösung' Konstantins durch Helena eine Identifizierung mit Ambrosius als Quelle dieser besonderen heilsgeschichtlichen Exegese der allgemeinen Helenatradition. Die gemeinsame Präsentation von Tiara und Krummstab entspricht den das Gemälde an seinen Langseiten flankierenden Grisailledarstellungen der päpstlichen und bischöflichen Insignien auf dem eigentlichen hölzernen Gewölbe, die auf das Doppelamt des Auftraggebers als Papst und Bischof von Rom verweisen.

¹⁹⁷ Vasco Rocca, S. 103, sieht dagegen in der gesamten unteren Bildhälfte mit Konstantin, Michael, dem Sturz der Dämonen und dem Bischof am rechten Bildrand eine Anspielung auf das Konzil von Nizäa und den dort mit der Verurteilung der Arianischen Lehre festgelegten Trinitätsglauben, weshalb sie dem Bischof mit

zeitgenössischen Bezeichnungen des Gemäldes als “la Gloria Celeste, con la Croce Trionfante, e San Michele Arcangelo, che precipita nell’ abisso i Demoni”¹⁹⁸ oder – bei Besozzi – konkret als Triumph des Kreuzes.¹⁹⁹ Eine Visualisierung der lokalen Helenatradition fand dabei auch hier lediglich indirekt mit der Darstellung des kaiserlichen Gründerpaares der Kirche, ergänzt wahrscheinlich um den Hl. Silvester in der Figur des ihnen gegenübergestellten Papstes²⁰⁰, sowie der Einbeziehung des Titulus und der Dornenkrone in die Präsentation des triumphierenden Kreuzes statt. Allerdings wurde die Bedeutung Helenas als aktiver Vermittlerin des wahren Glaubens an die zu seiner Verteidigung aufgerufenen christlichen Herrscher in ihrer heilsgeschichtlichen Dimension in besonderer Weise thematisiert und aufgewertet. Dabei stand Giaquintos Deckengemälde in unmittelbarer Wechselwirkung mit dem bereits vorhandenen, weit in den Raum hineinwirkenden Apsisfresko des späten 15. Jhs., das offensichtlich gezielt in das Konzept der barocken Neuausstattung einbezogen worden ist. Während den Betrachtenden in der Apsis die Auffindung des Kreuzes durch Helena und seine Rücküberführung nach Jerusalem durch Heraklius als historische Ereignisse präsentiert wurden, zeigte das Deckengemälde unter besonderer Fokussierung auf die Rolle Helenas ihre heilsgeschichtliche Dimension als feste Bestandteile des göttlichen Erlösungsplans. Demselben Zweck dienten die ebenfalls von Corrado Giaquinto geschaffenen Fresken der Ehernen Schlange und des Quellwunders Moses’ im unteren Bereich der Apsiswand, die unter Rückgriff auf Prinzip und Bildthemen der mittelalterlichen Typologie auf die Bedeutung des Kreuzes als heils- und lebensspendendem Instrument der Erlösung vorausweisen.²⁰¹ Insgesamt wurden die Betrachtenden damit auch ohne eine unmittelbare Visualisierung der Lokaltradition in eindringlicher Weise auf die herausragende Bedeutung sowohl der wichtigsten Reliquien als auch der Gründerin und ehemaligen Besitzerin des Gebäudes der Kirche sowie Konstantins und wahrscheinlich Silvesters als weiterer Protagonisten ihrer Gründungsgeschichte hingewiesen, bevor sie beide Aspekte mit

Augustinus als Autor des Traktates “De Trinitate” bezieht. Die Figur des Papstes hinter ihm identifiziert auch sie als Silvester I.

¹⁹⁸ So im “Diario Ordinario” Nr. 4017 vom 27. April 1743, zit. n. Varagnoli, S. 89, Anm. 71: “In questi giorni si è veduto poi terminato, e scoperto il soffitto nuovamente costruito con bellissima simetria nella Basilica di S. Croce in Gerusalemme: scorgendovisi dipinta nel mezzo la Gloria Celeste, con la Croce trionfante, e S. Michel’Arcangelo, che precipita nell’abisso i Demonj, oltre l’ altre molte Figure, e rappresentanze; quale con l’altro della Crociata, e colla Tribuna dell’Altar maggiore tutta ritoccata, e ripulita nelle pitture antiche, che rappresentano l’Invenzione & Esaltazione, rispettivamente, della SS.ma Croce, formano tuto assieme una vaga, e magnifica comparsa, sì per l’antedette Pitture, che sono opera del virtuoso Sig. Corrado Giaquinto Napolitano, sì per la nobile doratura, e vaghi stucchi, de quali ambedue li Siffitti, e Chiesa tutta rispettivamente resta nobilitata ed abbelliata.”

¹⁹⁹ Besozzi, S. 48. Für beide Zeitgenossen scheinen Helena und Konstantin dabei wie Maria selbstverständliche Bestandteile dieses Bildthemas zu sein. Im Gegensatz zu diesen zeitgenössischen Quellen bezieht sich die heute allgemein in unterschiedlichen Varianten verbreitete Bezeichnung des Gemäldes als ‘Maria präsentiert Konstantin und Helena der Dreifaltigkeit’ ausschließlich auf den Apotheose-Gedanken.

²⁰⁰ So auch Laskin, S. 31, und Vasco Rocca, S. 103.

²⁰¹ Vgl. Laskin, S. 29-30, und Vasco Rocca, S. 97-103. Dieses Gesamtkonzept gipfelt in der ebenfalls von Giaquinto gemalten Darstellung des von Aposteln und Engeln angebeteten Kreuzes am Tag des jüngsten Gerichtes im Zentrum der Querhausdecke über dem barocken Hochaltar-Ziborium, das damit in überaus interessanter Weise der vorgeschlagenen Deutung der Kreuzvisionsszene im Mosaikzyklus der Kapelle “Hierusalem” entspricht.

dem ablasskräftigen Besuch der Helena-Kapelle hinter der Apsis in einer zumindest suggerierten konkret-materiellen Form nachvollziehen konnten.

Entsprechend konsequent erscheint die bereits zu einem unbestimmten Zeitpunkt zwischen 1695 bzw. 1703 und 1727 erfolgte Ersetzung der Vision Helenas von Rubens über dem Hauptaltar der Kapelle durch eine antike, mit Kreuz und Nägeln zu einer Darstellung der Heiligen ergänzte Skulptur (Abb. 68 u. 69).²⁰² Dabei konnte Ilse von zur Mühlen mit Verweis auf ein 1609 im Bereich der Lateranbasilika geschaffenes Helenamonument überzeugend die Vermutung Lavins bestätigen, dass es sich bei ihr um die gemeinsam mit der bereits erwähnten Helena-Basis im 16. Jh. in der unmittelbaren Umgebung der Kirche gefundenen weiblichen Gewandstatue handelt, die Pirro Ligorio als "Helena [...] vestita d' un stola longa insino alli piedi ed palliata cio'è con un bello mantello attorno [...]" beschreibt.²⁰³ Im Allgemeinen wird dieser Austausch als Reaktion auf die latente Feuchtigkeit der Kapellenwände angesehen, die bereits 1614/15 infolge starker Regenfälle zu einer ersten Restaurierung aller drei Rubens-Gemälde geführt hatte.²⁰⁴ Ausgangspunkt dieser Einschätzung ist die entsprechende Begründung Besozzis, der neben der Helenatafel insbesondere für die

²⁰² Diese zeitliche Eingrenzung überzeugend nach von zur Mühlen, S. 57 (s. u.). Die neu aufgestellte Skulptur folgt dem Typus der 'Hera Borghese', deren bekannteste Replik sich heute in der Ny Carlsberg Glyptothek Kopenhagen befindet. Neben den Attributen der Heiligen wurden der Kopf inklusive Hals und Büste bis zum Rand des Chitons, der linken Unterarm mit den darüberhängenden Falten des Hymations, die rechte Hand mit den vom Oberarm herabhängenden Falten des Chitons, die gesamte an der linken Seite herablaufende Faltenbahn des Hymations und etliche kleinere Stellen ergänzt. Auch die Plinthe und der rechte Fuß sind zum Teil erneuert. Vgl. P. Zancani Montuoro: Repliche romane di una statua fidiaca. In: *Bulletino della Commissione Archeologica comunale di Roma e Bullettino del museo dell' Imperio Romano*, 61, 1933, S. 25-28. Lavin sieht in diesen Ergänzungen eine Kompilation der entsprechenden Motive des Rubens-Gemäldes und der davon abhängigen Helenaskulptur Bolgis in St. Peter. Vgl. Irving Lavin: An ancient statue of the empress Helen reidentified (?). In: *The Art Bulletin*, 49, 1967, S. 58, und ders.: *Bernini and the crossing of St. Peter's*. New York 1968, S. 33-34.

²⁰³ Vgl. von zur Mühlen, S. 55-57. Danach wurde das bereits erwähnte Helena-Monument in der Porticus Leoniana der Lateranbasilika spätestens 1695 mit der Überführung des Porphyrsarkophags in den Kreuzgang - wahrscheinlich - aufgelöst. Für 1703 ist eine Restaurierung der Helenaskulptur belegt, die an gleicher Stelle in einem Inventar von 1727 bereits als Ersatz für das Rubens-Gemälde auf dem Hauptaltar der Helenakapelle erwähnt wird. Buchowiecki, S. 622, geht dagegen ohne nähere Angaben davon aus, die Skulptur stamme aus Ostia.

²⁰⁴ Vgl. dazu M. de Mayer: Rubens in te altarstukken in het Hospitaal te Grasse. In: *Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 14, 1953, S. 75-87, mit der Veröffentlichung aller bekannter auf diesen Vorgang bezogener Brieffragmente des Reichsarchivs Brüssel. Der erste erhaltene Brief, in dem Erzherzog Albrecht seinem römischen Agenten Philipp Maes den Auftrag zur Restaurierung der beschädigten Gemälde erteilt, datiert vom 13. 1. 1614: "„Aussy avez vous bien faict d'avoir ordonné de faire reconnoistre les trois tableaux d'autelz en l'eglise de Ste. Croix de Hierusalem, que nous escrivez S'estre trevez fort intéressez par les grandes pluyes et il sera bien que vous les faciez rehabiller, si la despence n'en doit estre eccessive, vous reiglant au surplus selon une nostre du VIIIe du mois de novembre dernier passé en ce qui concerne ceste église." (de Mayer S. 84, doc. 1). Erst in einem Schreiben vom 10. 10. 1615 kündigt Maes dem Erzherzog an, in der folgenden Woche werden die drei Gemälde wieder in der Kapelle installiert (de Mayer, S. 85, doc. 6). Aufgrund des unterschiedlichen Trägermaterials – Leinwand statt Holz – und stilistischer Unterschiede geht de Mayer dabei davon aus, dass die Kreuzaufrichtungstafel während dieser Renovierungsmaßnahmen vollständig erneuert wurde. Einen Hinweis darauf enthält der Brief Maes' an den Erzherzog vom 1. 2. 1614, in dem er ihm auf ein verlorenes Schreiben antwortet: „Et quand aux tableaux de la chappelle de Ste. Hélène en l'eglise de la Ste. Croix en Jérusalem, V. A. aurat aussy veu ce que cousteroit à faire ung tableau nouveau et racommoder les aultres deux, à quoy aussy suis attendant response, pour selon icelles me reigler [...]”(de Mayer S. 84, doc. 2). Vgl. dazu auch Edouard Michel: Les Rubens classés de l'hospice de Grasse. In: *Bulletin Monumental*, 1941, Bd. 100, S. 294-314, und Weppelmann, S. 25-26.

beiden Gemälde der Seitenaltäre überliefert: "Questi quadri erano di Pietro Paolo Rubens, ma acciò non venissero dall' umido maggiormente guastati, furono levati, ed invece vi sono state mese le copie fatte dal Sig. Mariani, giovane di grande aspettazione, ed allievo del Sig. Pompeo Battoni".²⁰⁵ Bisher unbeachtet blieb dabei allerdings die Tatsache, dass gerade diese Ersetzung der Verspottungs- und der Kreuzaufrichtungsszene durch neue Gemälde gleichen Inhalts gegen die Auffassung spricht, der Tausch der vorhandenen Helenadarstellung gegen die resistenteren Marmorskulptur sei eine rein konservatorische Maßnahme gewesen. Zum einen wurde mit ihr die ältere Szene der visionären Erteilung des göttlichen Auftrags, die innerhalb der barocken Neuausstattung in veränderter Form durch die Fassadenskulptur der Heiligen visualisiert worden war, durch eine Darstellung seiner Erfüllung mit der Präsentation des Kreuzes und insbesondere der Nägel ersetzt. Dabei weist Besozzis Beschreibung zweier heute verlorener Engelsskulpturen oberhalb der Altarnische „che stendono una mano, e sostengono una corona nel mezzo“ darauf hin, dass ursprünglich wie in Rubens' Vorbild die vorweggenommene Apotheose der Heiligen Bestandteil der Inszenierung war.²⁰⁶ Auf diese Weise bildete sie am Ziel des Pilgerweges den Endpunkt der diesen in linearer Abfolge begleitenden Helenadarstellungen der Kirche. Nach der Präsentation der heilsgeschichtlichen Bedeutung der Heiligen und der Kreuzauffindung an der Fassade und im Deckengemälde des Mittelschiffs sowie der Darstellung des historischen Ereignisses im Apsisfresko führte die spoliartige Inszenierung der antiken Skulptur - gesteigert durch die von de Rossi bereits 1645 explizit erwähnte Aufstellung der zumindest zugehörig erscheinenden Statuenbasis im Bereich der Kapelle und dem in ihrer Widmungsinschrift deutlich lesbaren Namen Helenas²⁰⁷ - sie suggestiv in ihre unmittelbare historische Gegenwart zurück. Noch über die als valentinianische Originale angesehenen Gewölbemosaike hinausgehend, wirkte die Helenaskulptur auf dem Hauptaltar dabei mit einiger Wahrscheinlichkeit als authentisches und damit selbst nahezu reliquienhaftes Ausstattungsstück der ursprünglichen, im cubiculum der Heiligen eingerichteten Kapelle des 4. Jahrhunderts. Damit wäre die im 18. Jh. vorgenommene Ersetzung des Helenagemäldes von Rubens durch die antike Skulptur, weit über eine rein konservatorische Maßnahme hinausgehend, in erster Linie ein quasi archäologisch geführter Nachweis der Authentizität insbesondere der lokalen cubiculum-Tradition von S. Croce in Jerusalem gewesen.²⁰⁸ Mit ebenfalls visionär aufwärts gerichtetem Blick und der Präsentationsgeste insbesondere der linken Hand mit den Nägeln deutlicher

²⁰⁵ Besozzi, S. 83. Über den Verbleib dieser Kopien des 18. Jhs. scheint nichts bekannt zu sein. Möglicherweise ist die heute in Grasse vorhandene Kreuzaufrichtung, die im Gegensatz zu den beiden übrigen Tafeln auf Leinwand gemalt ist und deren Entstehung durch Rubens seit langem angezweifelt wird, eine von ihnen. 1806 werden alle drei Gemälde nicht mehr in S. Croce erwähnt. Nach ihrem 1812 erfolgten Verkauf in London gelangten sie im April 1824 als Vermächtnis an das Hospital von Grasse, wo sie erst 1881 wiederentdeckt wurden und sich noch heute als Depositum in der ehemaligen Kathedrale befinden. Vgl. Michel, S. 298-300 und v. a. zur Frage der Authentizität der Kreuzaufrichtung zusammenfassend Weppelmann, S. 27-31. Auch von zur Mühlen, S. 68, geht vom Verlust des Originals aus.

²⁰⁶ Besozzi, S. 83. Die für die Aufstellung der Skulptur in ihrer Tiefe erweiterte Nische selbst beschreibt Besozzi, S. 84, als „impellicata di Bardiglio, ed ornata al di fuori con cornice D'Affricano“.

²⁰⁷ Vgl. de Rossi, S. 458.

als bei Rubens im Moment unmittelbar nach der Auffindung und Identifizierung des Kreuzes als Erfüllung der göttlichen Aufgabe gezeigt, versetzte sie die Betrachtenden gleichzeitig in die reale Situation in Jerusalem bzw. auf Golgotha. Darüber hinaus wies die Ergänzung lediglich zweier statt der üblichen drei Nägel, die mit den von Ambrosius explizit erwähnten, im Auftrag Helenas in Helm und Zaumzeug Konstantins eingearbeiteten zu identifizieren sind, auch hier demonstrativ auf die materielle Präsenz des dritten und damit die ebenfalls postulierte Reliquienstiftung der Kaiserin an die in ihrem Palast gegründete Kirche hin (Abb. 70). Auf diese Weise wurde im frühen 18. Jh. innerhalb der Helenakapelle noch einmal in besonders deutlicher Form auf die drei zentralen Aspekte der doppelten Helena- und Jerusalemtradition von S. Croce in Gerusalemme verwiesen: Die Identität der Kapelle mit einem Raum des Helena-Palastes, ihre reiche Ausstattung mit wichtigen durch die Kaiserin nach Rom transferierten Passionsreliquien und die daraus resultierende Identität des Ortes mit dem tatsächlichen Jerusalem.

6. Zusammenfassung

Insgesamt betrachtet, scheint die Helenatradition von S. Coce in Gerusalemme vergleichsweise jung zu sein. Nach der vereinzelt Bezeichnung der Kirche als "Basilica Heleniana" in den Symmachus-Apokryphen des 6. Jhs. ist sie mit ihren verschiedenen, zum Teil noch widersprüchlich nebeneinander existierenden Aspekten bis heute erst in der Indulgentia-Literatur der zweiten Hälfte des 14. Jhs. sicher fassbar. Erst in den Pilgerführern des 15. Jhs. - insbesondere im Bericht des Nürnberger Patriziers Nikolaus Muffel von 1452 - wird eine weitgehend stringente und in der Folgezeit nahezu unverändert tradierte literarische Fassung formuliert. Ihre letzte Erweiterung um den Aspekt der Golgothaerde muss sie bereits zur Zeit der Entstehung der Gewölbemosaike der Kapelle "Hierusalem" um 1500 erfahren haben, bevor diese endgültige Form mit der nach 1521 datierbaren Majolika-Inschrift Cardinal Carvajals an besonders öffentlichkeitswirksamer Stelle auch literarisch fixiert worden ist. Die beiden zentralen Postulate sind dabei die Einrichtung der Kirche im Palast der Heiligen, ohne dass sie selbst als Gründerin explizit in Erscheinung tritt, sowie ihre Ausstattung mit bedeutenden, von Helena aus Jerusalem nach Rom gebrachten Passionsreliquien. Von diesen bildet neben der namensgebenden Kreuzreliquie, dem Titulusfragment, dem Kreuzigungsnagel und den Partikeln der Dornenkrone ab dem späten 15. Jh. insbesondere die blutgetränkte Golgothaerde das entscheidende Bindeglied zur älteren und deutlich übergeordneten, möglicherweise aus der frühen Papstliturgie entstandenen Jerusalemtradition der Kirche, als deren Urheberin Helena damit gleichzeitig erschien.²⁰⁹ Zentraler Kristallisationspunkt dieser Doppeltradi-

²⁰⁸ Allerdings erscheint es Besozzi, S. 83, wenige Jahre später im Rahmen der Beschreibung der Kapelle nicht einmal erwähnenswert, dass es sich bei ihrer Altarskulptur um ein zumindest größtenteils antikes Original handelt.

²⁰⁹ Dabei wurde eine tatsächliche Übertragung durch die Heilige explizit allerdings allem Anschein nach lediglich für die Erde und den Titulus postuliert.

tion ist die im angenommenen cubiculum der Kaiserin eingerichtete und mit der Golgothaerde ausgekleidete Kapelle "Hierusalem". Als - von Muffel eindrucksvoll mit der Stephanuslegende beschriebene - wirkmächtige, da besonders ablasskräftige Imagination des "Jerusalem über mer" einerseits sowie realer Bestandteil des historischen Helenapalastes andererseits stellt sie eine konkret erlebbare Flächen- bzw. Raumreliquie beider Traditionsstränge dar, innerhalb derer den Gläubigen durch die schriftliche und mündliche Überlieferung suggestiv die reale Präsenz beider Orte erlebbar gemacht wurde. Dementsprechend bildet die Kapelle "Hierusalem" neben der Apsis mit dem Fresko des späten 15. Jhs. das eigentliche Zentrum der Visualisierung der lokalen Helenatradition, die aufgrund des nahezu vollständigen Verlustes der älteren Ausstattung ebenfalls erst um 1500 fassbar wird. Sowohl in der kostbaren Wirkung als auch in der Dichte der Darstellungen bildet sie den Endpunkt eines durch den Kirchenraum zu ihr hinführenden linearen Pilgerweges, der in der Mitte des 18. Jhs. mit dem Deckengemälde über dem Mittelschiff und der auf Fernwirkung angelegten Gruppe der Fassadenskulpturen bis in den Bereich vor der Kirche verlängert und inhaltlich um die allgemein heilsgeschichtliche Bedeutung der lokalen Traditionsträgerin erweitert wurde.

Ein zentrales Mittel zur Visualisierung der Gesamttradition von S. Croce in Gerusalemme ist die narrative Darstellung der Kreuzlegende, die in idealer Weise das Kreuzpatrozinium, die Jerusalem- und die Helenatradition des Ortes miteinander verbindet und in den beiden Beispielen des 15./16. Jhs. darüber hinaus zwei der wichtigsten in der Kirche begangenen Festtage kultwerbend illustriert. Indem die Szenen der Kreuzauffindung und -identifizierung durch Helena die unmittelbare Vorgeschichte der postulierten Gründung der Kirche zeigen, wird sie dabei gleichzeitig demonstrativ in die allgemeine Hagiografie eingebunden. In besonders expliziter Weise dient dazu die lokale Sonderikonografie des Abtransportes der Golgothaerde innerhalb des Mosaikzyklus Kardinal Carvajals, die etwa ein Jahrhundert später an gleicher Stelle mit dem Freskenzyklus Albrecht von Österreichs in veränderter Form noch einmal aufgenommen wurde. Während der bis heute unbekanntes Entwerfer der Mosaikdarstellung die Szene ohne literarische Vorlage in den offiziellen Textquellen zur Kreuzauffindung narrativ gestaltet und dabei Motive wie die Kreuzgruppe aus bekannten Bildzusammenhängen zeichenhaft einsetzt, beziehen Niccolò Circignani und seine Auftraggeber im späten 16. Jh. den Verweis auf die lokal relevante Golgothaerde - nachtridentinisch korrekt - mit dem Motiv der beiden Krüge in die Szene der durch die offizielle Gelasius/Rufinus-Tradition abgesicherten Kreuzteilung ein, die damit gleichzeitig einen entscheidenden visuell-suggestiven Beleg für die kaiserliche Reliquienschenkung als zentralem Aspekt der lokalen Helenatradition der Kirche darstellt. Auch unter den insgesamt nur fünf bekannten Einzeldarstellungen der Heiligen verweist ihre Ausstattung mit Kreuz, Titulus und Dornenkrone bei Rubens, Kreuz und zwei Nägeln an der ergänzten Altarskulptur des 18. Jhs. sowie Kreuz, Dornenkrone, Titulus und drei Nägeln im Mosaik Carvajals auf die besondere Funktion der Heiligen als Stifterin der lokalen Passionsreliquien hin. Während diese Darstellungen sich auffälligerweise alle in der Helenakapelle als postuliertem ursprünglichem Aufbewahrungsort aller aus dem Osten nach Rom transferierten Heiltümer befinden,

folgen sowohl das zentrale Helenabild des Apsisfreskos als auch die Fassadenskulptur des 18. Jhs. mit einem einzelnen Kreuzattribut der Allgemeinikonografie. Auftraggeber und damit Träger zumindest der visuellen Ausprägung der Lokaltradition von S. Croce in Gerusalemme sind dabei allem Anschein nach ausschließlich die Titularkardinäle der Kirche, von denen sich Mendoza und Carvajal explizit mit Helena als Amtspatronin darstellen ließen.²¹⁰ Dabei erscheint die an besonders prominenter Stelle im Scheitel der Apsis hinter dem Hochaltar platzierte Helenadarstellung Mendozas gleichzeitig als eigentliche Patronin bzw. Personifikation des abstrakten Kreuzpatroziniums der Kirche.

Weniger deutlich fassbar wird die Visualisierung der cubiculum-Tradition als zweitem Aspekt der lokalen Helenatradition, auf die Muffel in der Mitte des 15. Jhs. in erster Linie die erkennbaren Reste der kostbaren Ausstattung bezieht. Auch Kardinal Carvajal ließ in der Majolika-Inschrift des frühen 16. Jhs. das durch ihn vollständig erneuerte Gewölbemosaik als Wiederherstellung des valentinianischen Originals und damit sichtbares Zeichen sowohl der frühen kaiserlichen Ausstattung der im cubiculum der Heiligen eingerichteten Kapelle als auch des damit belegten Alters der Tradition propagieren. Im frühen 18. Jh. übernahmen die auf dem Altar installierte antike Skulptur und die in der Nähe als dazugehörig präsentierte Basis mit der antiken Helena-Inschrift die Funktion spolienhafter und damit gleichzeitig quasi archäologischer Nachweise der Identität des Raumes, der Kirche und der sie sichtbar umgebenden Ruinen mit dem von der Lokaltradition postulierten cubiculum im Palast der Kaiserin. Sie ersetzte die von Rubens gestaltete Visionsszene, die sich vor den Betrachtern über dem Hauptaltar der Kapelle an einem nicht wirklich definierten, durch das Motiv der gewundenen Säulen sowohl auf Jerusalem als auch auf Rom verweisenden Ort abspielte und damit in besonderer Weise die doppelte räumliche Identität des Kapellenraumes als cubiculum und Jerusalem/Golgotha thematisierte. Dabei stellt sich angesichts der einzigen bekannten älteren Formulierungen dieses Bildthemas der Vision Helenas bei Veronese und im Raffael-Umkreis in diesem Zusammenhang noch einmal die Frage, ob nicht zumindest eine dieser früheren Fassungen - möglicherweise bereits als Resultat der Umgestaltung der Kapelle durch Kardinal Bernardino Carvajal - als unmittelbare Visualisierung der cubiculum-Tradition von S. Croce in Gerusalemme Bestandteil der Ausstattung der Kapelle "Hierusalem" gewesen ist.

III Trier – Apostolische und kaiserliche Doppeltradition

²¹⁰ Inwiefern dabei das Kapitel des angeschlossenen, mehrfach wechselnden Konventes, wie von zur Mühlen, S. 68, zumindest ansatzweise für den Rubens-Auftrag vermutet, bleibt fraglich und wäre - auch in Hinblick auf entsprechende Darstellungen innerhalb der Konventsgebäude - weiter zu untersuchen.

In Trier ist die lokale Helenatradition schon früh in einer ausgeprägten Form fassbar und hat ihr endgültiges Stadium bereits gegen Ende des 11. Jhs. erreicht. Der erste schriftliche Nachweis ihres Bestehens ist unmittelbar mit der 849 erfolgten Übertragung des Helenagrabes aus dem römischen Mausoleum an der Via Labicana in das Reimser Bistumskloster Hautvillers bei Epernay verbunden.²¹¹ Aus Anlass dieser bedeutenden Translation des gesamten Körpers der Heiligen entstand um 850 im Auftrag Erzbischof Hincmars von Reims die von Altmann von Hautvillers verfasste 'Vita S. Helenae', die neben einer breit allegorisch angelegten, um zahlreiche Vergleiche aus dem Alten Testament und der antiken Mythologie ergänzten Kompilation der bestehenden hagiografischen Quellen auch die lokale Helenatraditionen von Trier und Besançon in ihren Grundzügen widerspiegelt.²¹² In diesem Zusammenhang wird zu Beginn des einleitenden Kapitels erstmals das Postulat überliefert, Helena sei in Trier als Tochter einer sehr reichen und vornehmen Familie geboren, der nahezu die gesamte Stadt gehört habe. Als konkreter da sichtbarer Nachweis sowohl ihres Reichtums als auch ihrer hohen gesellschaftlichen Stellung und damit letztendlich ihrer Herkunft aus der Stadt dient der Verweis auf ihre zur Bischofskirche umgewandelte "domus" und das daneben genannte "cubile" der Heiligen:

Beata igitur Helena, oriunda Trevirensis, tantae fuit nobilitatis secundum honestatem et dignitatem praesentis vitae, ut pene tota ingentis magnitudinis civitas computaretur in agrum sui praedii. Quod usque hodie demonstrat domus eius facta ecclesiae pars maxima, in honore beati Petri apostolorum principis in sedem episcopalem metropolis dicata, adeo ut vocetur et sit prima sedes Galliae Belgicae, nec non et cubile regiae ambitionis factum in eadem urbe opere mirabili: [...].²¹³

Materieller Träger und möglicherweise Auslöser dieser Tradition ist damit auch in Trier wie in S. Croce in Jerusalem in Rom ein antiker Baukomplex, der allerdings – im Gegensatz zum dortigen Palatio Sessoriano – ursprünglich nicht, wie bereits bei Altmann in der Mitte des 9. Jhs. behauptet, zu Wohnzwecken diente. Stattdessen handelt es sich um die Überreste der in konstantinischer Zeit gegründeten und während des gesamten 4. Jhs. kontinuierlich erweiterten Bischofskirchenanlage der Stadt (Abb. 71 u. 72). Ob - wie immer wieder vermutet - in der Trierer "domus"-Tradition die Erinnerung an die von ihren Ostteilen weitgehend überbaute, reich ausgestattete Villenanlage weiterlebte, die erst nach dem zweiten Weltkrieg durch Grabungen im Inneren des heutigen Domes und im Bereich der angrenzenden Liebfrauenkirche in größerem Umfang archäolo-

²¹¹ Der regelrechte Raub der Helena-Reliquien aus der Basilica Heleniana in Rom durch den Mönch Tergisius von Hautvillers ist ausführlich beschrieben bei Flodoardus: *Historiae ecclesiae Remensis*. Bd. 3, S. 28. 8. Während der Revolution wurden die Reliquien 1791 aus Hautvillers in Reims und Epernay versteckt und erst 1871 in die Kirche Saint-Leu, Paris überführt.

²¹² Zu Entstehung und Datierung der Altmann-Vita vgl. H. Sauerland.: *Trierer Geschichtsquellen des XI. Jhs.*. Trier 1889, und Eugen Ewig: *Kaiserliche und apostolische Tradition im mittelalterlichen Trier*. In: *Trierer Zeitschrift* 24/26, 1956/58, S. 147-186, v. a. S. 153-160.

²¹³ Zitiert nach Sauerland, S. 67.

gisch nachgewiesen werden konnte, bleibt fraglich.²¹⁴ Ebenso ungeklärt ist bis heute die Frage der möglichen historischen Beziehung der Mutter Konstantins zu Trier, das unter seinem Vater Constantius Chlorus von 293 bis 306 und anschließend unter Konstantin selbst von 306 bis 312 den Aufstieg zur spätantiken Kaiserresidenz erlebte.²¹⁵ Bisher nicht in Erwägung gezogen wurde dagegen die durchaus naheliegende Hypothese, gerade der von Altmann als "domus" Helenas bezeichnete und als Nachweis ihrer hohen gesellschaftlichen Stellung angeführte Bau selbst könne traditionsbildend gewirkt haben. Diese Annahme erscheint um so naheliegender, vergegenwärtigt man sich den ungewöhnlichen Komplex, den die nach der Völkerwanderung noch bestehenden bzw. wieder aufgebauten Teile der weitläufigen Kirchenanlage des 4. Jhs. bildeten. Besonders eindrucksvoll muss dabei der durch Bischof Niketius (525-566) allem Anschein nach unter größtmöglicher Anlehnung an sein ursprüngliches Aussehen rekonstruierte sog. 'Quadratbau' gewesen sein, der als letzter Bestandteil der spätantiken Kathedrale in der Regierungszeit der in Trier residierenden Kaiser Gratian (reg. 364-375) und Valentinian (reg. 375-383) im Osten an ihre nördliche Hälfte angefügt worden war. In ihrem wiederhergestellten Zustand, in dem sie bis zur Verwüstung der Stadt durch die Normannen am Karfreitag des Jahres 882 bestand, hatten noch die Zeitgenossen Altmanns und vielleicht auch er selbst mit der mindestens 25 Meter hoch aufragenden Halle über einem quadratischen Grundriss von 41,5 Metern Seitenlänge ein eindrucksvolles Zeugnis der kaiserlichen Vergangenheit der Stadt vor Augen. Unmittelbar südlich neben ihr scheinen auch die süd-östliche Basilika der ursprünglichen Anlage – der Vorgängerbau der heutigen gotischen Liebfrauenkirche – und das westlich davor liegende quadratische Baptisterium in wiederhergestelltem Zustand weiter bestanden zu haben.²¹⁶ Wahrscheinlich ist es dieser gesamte Komplex einschließ-

²¹⁴ Zur spätantiken Anlage des Trierer Domes und den Grabungsergebnissen vgl. v. a. Jochen Zink: Die Baugeschichte des Trierer Domes von den Anfängen im 4. Jh. bis zur letzten Restaurierung. In: Der Trierer Dom. Hg. v. Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Neuss 1980, S. 17-S. 111, hier S. 18 – S. 28 (mit weiterer Literatur) und Winfried Weber: Der Basilikakomplex auf dem Domfreihof in Trier. Die jüngsten Ausgrabungen im Bereich des Doms und der Liebfrauenkirche. In: Antike Welt. Jg. 27, Bd. 2 1996, S. 121-127.

²¹⁵ Zur Residenzfunktion Triers vom 3. bis zum Ende des 4. Jhs. vgl. Heinz Heinen: Trier und das Trevererland in römischer Zeit. 2000 Jahre Stadt Trier, Bd. 1, Trier 1985, v. a. S. 211-230. Da Constantius Chlorus sich bereits 289 zur Ermöglichung seiner politisch motivierten Heirat mit der Kaisertochter Theodora von Helena getrennt hatte (Drijvers, S. 19) ist es unwahrscheinlich, dass sie sich zu seinen Lebzeiten in Trier aufgehalten hat. Ob Konstantin seine Mutter 306 an den Hof nach Trier gerufen hat, ist trotz eingehender Diskussionen nach wie vor reine Spekulation. Das betrifft auch die in den 60er und 70er Jahren des 20. Jhs. unterhalb des heutigen Domes entdeckte, reich ausgestattete Villenanlage und die in ihr geborgenen spätantiken Deckenmalereien mit der Darstellung nimbiierter Frauenbüsten. Zu den verschiedenen Deutungen vgl. v. a. Winfried Weber: Constantinische Deckengemälde aus dem römischen Palast unter dem Trierer Dom. Trier 1986²; Hugo Brandenburg: Zur Deutung der Deckenbilder aus der Trierer Domgrabung. In: Boreas 8, 1985, S. 143-189; Erika Simon: Die konstantinischen Deckengemälde in Trier. Mainz 1986. Drijvers, S. 21-30, schlägt als Quelle der Trierer Helenatradition eine mögliche Verwechslung der Mutter Konstantins mit der jüngeren Helena vor, die 321 den seit 316 in Trier residierenden Konstantin-Sohn Crispus geheiratet hat. Möglicherweise, so Drijvers, lebte die Erinnerung an sie in der mündlichen Tradierung weiter und wurde später aufgrund der Namensgleichheit mit der weitaus prominenteren Heiligen verbunden. Einen weiteren möglichen Hintergrund der Trierer Helenatradition könnten die ab 324 auch in der dortigen Münzstätte in großer Zahl geprägten Bronzemünzen mit dem Bild der Helena Augusta gebildet haben. Zu den Münzfunden vgl. Karl-Josef Gilles: Münzprägungen im römischen und mittelalterlichen Trier. Trier 1983.

²¹⁶ Vgl. Zink, S. 29-31.

lich der übrigen umliegenden, möglicherweise bereits zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in liturgischer Nutzung befindlichen und daher allmählich verfallenden Gebäude, den Altmann als den die zeitgenössische Bischofskirche bildenden größten Teil der "domus" Helenas bezeichnet. Daher liegt die Vermutung durchaus nahe, dass es die ungewöhnliche Konzeption der erhaltenen bzw. noch erkennbaren Gebäude war, von denen insbesondere der imposante Quadratbau als quadratische Halle ohne Apsis grundlegend vom üblichen basilikalischen Schema des Typus 'Kirche' abwich, die zu ihrer Deutung als ursprüngliche Palastanlage geführt haben könnte.

Für die sich daraus ergebende angenommene Umwandlung der "domus" in die bestehende Bischofskirche gab es zwei prominente Vorbilder. Bereits Eugen Ewig hat auf die offensichtliche Parallele zwischen diesem Aspekt der Trierer Helenatradition und der Übertragung des kaiserlichen Lateranpalastes in Rom durch Konstantin an Silvester I. hingewiesen, deren Evidenz durch die Tatsache, dass auch dort in ihrem Bereich die Bischofskirche der Stadt entstand, eine erhebliche Steigerung erfährt.²¹⁷ Eine entsprechende konkret politische Ausrichtung der Trierer Lokaltradition belegt schon in Altmanns Überlieferung des 9. Jhs. die konsekutive Verknüpfung der postulierten Identität der Trierer Bischofskirche mit dem "domus" Helenas und dem daraus resultierenden Primatsrecht der Trierer Erzbischöfe. Allerdings kommt der Kaiserin dabei noch keine explizit aktive Stifterinnen-Rolle zu. Die Frage, wann und durch wen ihr "domus" zur Bischofskirche geweiht wurde, bleibt offen. Die zweite Parallele der Einrichtung einer Kirche innerhalb eines kaiserlichen Palastes ist die von S. Croce in Jerusalem, für die ab dem frühen 6. Jh. mit dem Gründungsbericht in der Acta Silvestri des Liber pontificalis die Tradition ihrer Gründung durch Konstantin im Palatio Sessoriano belegt ist (s. o.). Mit der dort bis heute erst für die zweite Hälfte des 14. Jhs. konkret nachweisbaren auf Helena bezogenen Lokaltradition ist die Trierer Helenatradition in der Formulierung Altmanns durch drei auffällige Aspekte verbunden. Dazu zählt neben der postulierten Palastfunktion des ursprünglichen Gebäudes, die in Trier in dieser Form nie bestanden hat, das Fehlen eines ausdrücklichen Hinweises auf die Gründung der Kirche durch Helena. Am auffälligsten ist jedoch die Erwähnung des "cubile" der Heiligen, das gegenüber der "domus" den privateren Charakter eines Einzelraumes assoziiert und damit auf überaus interessante Weise mit dem "cubiculum" Helenas in S. Croce in Jerusalem korrespondiert. Ob Altmann mit diesem "cubile" ebenfalls eines der erhaltenen Gebäude des antiken Kathedraalkomplexes meint, bleibt aufgrund der allgemeinen Ortsbestimmung "factum in eadem urbe" unklar. Dass es zum Zeitpunkt der Abfassung der Helenavita tatsächlich existiert hat, legt die anschließende Beschreibung der kostbaren

²¹⁷ Vgl. Ewig, S. 158. Zur Bedeutung des Lateranpalastes im Constitutum Constantini siehe Reinhard Elze: Das 'Sacrum Palatium Lateranense' im 10. und 11. Jh.. In: Studi Gregoriani Bd. 4, 1952, S. 27-54. Danach wird der Lateranpalast seit dem 9. Jh. – erstmals nachweisbar 813 – als „sacrum palatium“ bezeichnet und als Symbol der Übertragung weltlich-kaiserlicher Macht von Konstantin an Silvester und seine Nachfolger gedeutet. Auch in der fingierten Schenkungsurkunde Konstantins selbst überträgt dieser dem Papst ganz explizit „palatium imperii nostri Lateranense quod omnibus in toto orbe terrarum praeferetur atque praeclit palatiis [...] ad imitationem imperii nostri ut non pontificalis apex vilescat, sed magis amplius quam terreni imperii dignitas et gloriae potentia decoretur.“ Zit. Nach Elze, S. 28.

Ausstattung des Helenapalastes nahe.²¹⁸ Zu Recht hat bereits Sauerland auf den allegorischen Charakter dieser aus Bibelzitate kompilierten Beschreibung hingewiesen und ihre historische Grundlage generell angezweifelt. Eine differenziertere Betrachtung des Textes zeigt allerdings, dass die meisten der wörtlich übernommenen Bibelstellen nicht auf die Bauten Helenas, sondern auf die als Vorbilder der beschriebenen Anlage herangezogenen Thronsäle Salomons und Ahasvers bezogen sind. Entscheidende Angaben, etwa bezüglich der opus sectile-Arbeiten der Böden aus „variis marmoribus“ oder der Decke „in modum cryptae pretiosis marmoribus celata et anaglypha“, die als Umschreibung eines stuckierten Gewölbes gelesen werden kann, sind allerdings mit den von Sauerland genannten Bibelstellen gerade nicht zu erklären.²¹⁹ Auch die von Altmann umschriebene Gestaltung der Wände „auro fulvo velut hyalino textu perlucidi“ ist zwar unter Bezugnahme auf den Thron Salomos (2. Chr 9, 17) und die Straßen des Himmlischen Jerusalem (Offb 21,21) an die Begrifflichkeit der biblischen Texte angelehnt, innerhalb des konkreten Kontextes jedoch in einen völlig anderen Zusammenhang übertragen, um mit ihnen einen durchaus real vorstellbaren Befund – Reste von Goldmosaik – zu beschreiben. Dass der Text Altmanns dabei keinen zeitgenössischen Ist-Zustand wiedergibt, macht der Autor selbst mit der konsequenten Verwendung des Perfekt in Bezug auf die Ausstattung deutlich. Gerade deshalb scheint es, als spiegeln sich in ihrer Beschreibung die Informationen wider, die er in oder aus Trier über den anhand der Summe der in der Stadt noch sichtbaren Überreste antiker Monumentalbauten und ihrer Ausstattung phantasievoll rekonstruierten ursprünglichen Zustand der Gebäude erhalten hat, die ihm als „domus“ und „cubile“ Helenas präsentiert wurden.²²⁰

²¹⁸ “[...] siquidem pavimentum variis marmoribus velut in regia Xerxis cognomento Assueri pario fuit lapide stratum, et parietes auro fulvo velut hyalino textu perlucidi fuerunt facti, sicut tempore Salomonis aula eius de lignis thynis composita, et laquearia in modum cryptae pretiosis marmoribus celata, et anaglypha, nec non et cubile aureis zetis instructum atque insignitum fuit, omnibus his portendentibus speciem veritatis futurae, ut cum ea transirent in ornamenta Ecclesiae, quae omnia alti sanguinis excellentiam et ingentem atque praecipuam omni saeculo demonstraverunt nobilitatem, et magnorum regum successione regiam prolem, atque antiquae prosapiae magnitudinem.” Zit. n. Sauerland, S. 67-72.

²¹⁹ Dasselbe gilt für die „aureis zetis“, die als einziges Ausstattungselement explizit und ausschließlich auf das „cubile“ bezogen sind. Zur Übersetzung dieser Stelle vgl. Sauerland, S. 69-71, v. a. S. 70, Anm. 1, der einen älteren Übersetzungsversuch mit „goldene Scheidewände“ ablehnt und sie als golddurchwirkte Stoffe deutet. Überzeugender wirkt der Kommentar in den Acta Sanctorum, dessen Verfasser in „zetis“ alkovenartige Wandnischen sehen. Letztendlich bleibt die genaue Bedeutung der Stelle im Sinne Altmanns allerdings äußerst unklar. Möglicherweise sind jedoch gerade diese „aureis zetis“ ein Hinweis auf das antike Baptisterium der konstantinischen Kirchenanlage, innerhalb dessen die archäologischen Befunde an der Westseite der 8 x 8 m messenden zentralen Piscina drei symmetrisch angeordnete Räume nachgewiesen haben, deren Trennwände aufgrund ihrer geringen Mauerstärke lediglich als niedrige Schranken zu rekonstruieren sind. Vgl. Zink, S. 20.

²²⁰ Neben der konstantinischen Kirchenanlage bestanden als Monumentalbauten des Kaiserpalastes auch der monumentale Thronsaal – die heutige Basilika – , in dessen Wandnischen Reste von Goldmosaik für das spätantike Trier belegt sind, und die im Süden anschließende Anlage der Kaiserthermen weiter. Vgl. Wilhelm Reusch: Kaiserliche Profanbauten des IV. Jahrhunderts im Moseltal. In: Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel. Hg. v. Theodor Kempf und Wilhelm Reusch. Trier, 1965, S. 143-165, v. a. S. 144-130. Zwischen ihnen waren möglicherweise weite Bereiche des bis heute nicht eindeutig archäologisch nachgewiesenen eigentlichen Wohnpalastes auch im 9. Jh. noch mit größeren Resten der ortsfesten ursprünglichen Ausstattung erhalten. Die „cubile“-Tradition ist auch noch in späteren Trierer Quellen wie dem „Liber de Inventione S. Crucis“ des Trierer Abtes Berengoz von St. Maximin (ca. 1107-1125) enthalten, wurde allerdings allem Anschein nach nie tatsächlich auf einen bestimmten, liturgisch genutzten Raum wie in S. Croce in Jerusalem projiziert. Vgl. Sauerland S. 158-163.

Es liegt daher durchaus nahe, eine Entstehung der Trierer Helenatradition vor der Mitte des 9. Jhs. auf der Grundlage der vorhandenen, aus antiken Bauten bestehenden und als ursprüngliche Palastanlage gedeuteten Bischofskirche unter Bezugnahme auf die als naheliegende Parallele und authentizitätssteigerndes Modell herangezogene Gründungstradition von S. Croce in Gerusalemme zu erwägen. Die damit einhergehende Orientierung an einem römischen Vorbild wäre angesichts der gleichzeitigen apostolischen Tradition der Trierer Kirche, die zur entscheidenden Untermauerung der Primatsbestrebungen der örtlichen Bischöfe ihren Ursprung auf Petrus zurückführte und auf die auch Altmann von Hautvillers mit der ausdrücklichen Erwähnung der Weihe des Helena-Palastes an Petrus verweist, durchaus konsequent (s. u.). Allerdings muss einschränkend eingemerkt werden, dass weder der Text Altmanns noch eine der späteren Trierer Quellen konkret Bezug auf die Gründungstradition von S. Croce in Gerusalemme nimmt. Gleichzeitig wäre die Trierer Überlieferung der Mitte des 9. Jhs. der früheste bisher bekannte Beleg für die dortige cubiculum-Tradition, lange vor ihrer ersten sicher fassbaren Erwähnung in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.²²¹

Ihre endgültige Formulierung erreichte die Trierer Helenatradition im Verlauf der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts. Entscheidend war dabei die Verknüpfung mit dem parallel bestehenden Postulat der apostolischen Gründung des Bistums durch Petrus.²²² Bereits in der Altmann-Vita des 9. Jhs. klingt dieser Zusammenhang in der ausdrücklichen Erwähnung der Weihe der im Palast Helenas eingerichteten Bischofskirche "in honore beati Petri apostolorum principis" an, auf die der Autor unmittelbar den Hinweis auf das Primatsrecht der Trierer Bischöfe folgen lässt (s. o.).²²³ Das zentrale Dokument dieser postulierten apostolischen Sukzession ist jedoch erst um die Mitte des 10. Jhs. mit dem fingierten sog. 'Silvesterprivileg' nachweisbar. In ihm bestätigt und erneuert Papst Silvester I. dem zeitgenössischen Trierer Bischof Agritius den Primat über Gallien und Germanien, den bereits Petrus den örtlichen Gründerbischöfen Eucharius, Valerius und Maternus verliehen haben soll.²²⁴ Als wichtigste Belegreliquie dieser Tradition galt der im Text der Urkunde ausdrücklich erwähnte "baculum", der Hirtenstab Petri und damit die zentrale Insignie seiner Stellvertreterschaft Christi, den er Eucharius, dem von ihm eingesetzten ersten Trierer Bischof verliehen haben soll.²²⁵ Wohl aufgrund neuer Auseinandersetzungen hinsichtlich der Primatsfrage um die Mitte des

²²¹ Umso interessanter erscheint in diesem Zusammenhang noch einmal der Hinweis von Sible de Blaauw, S. 67-68, auf die Erwähnung eines "cubicellums" in der Beschreibung einer wahrscheinlich auf S. Croce in Gerusalemme zu beziehenden Karfreitagsprozession in einem Ordo Romanus des 8. Jhs..

²²² Zur Tradition der apostolischen Gründung des Bistums Trier vgl. Ewig, S. 160-169 und Wilhelm Levison: *Aus rheinischer und fränkischer Frühzeit*. Düsseldorf 1948, S. 7-28.

²²³ Zur Primatsfrage der Trierer Kirche im 9. und 10. Jh. vgl. Sauerland, S. 7-10.

²²⁴ Agritius ist durch seine belegte Teilnahme an der Synode von Arles im August 314 der erste historisch nachweisbare Bischof der Trierer Bischofsliste, die ihn als direkten Nachfolger der drei ersten Bischöfe der Stadt nennt. Vgl. Sauerland, S. 83/84. Zur Geschichte des Silvesterprivilegs ebd., S. 105-118.

²²⁵ Der Text der ersten bekannten Fassung des Trierer Silvesterprivilegs lautet: "Sicut in gentilitate propria virtute, sortire et nunc Trevir super Gallos et Germanos primatum, quem tibi prae omnibus harum gentium episcopis in primitivis christianae religionis doctoribus, Euchario, Valerio, Materno, per baculum caput

11. Jhs. wurde das Silvesterprivileg während der zweiten Jahrhunderthälfte in rascher Folge in fünf heute bekannten Fassungen kontinuierlich erweitert. Die entscheidende Ergänzung bestand dabei in der wahrscheinlich bereits kurz nach 1050 vorgenommenen Anfügung der bestehenden lokalen Helenatradition, wodurch diese nun ganz konkret mit der apostolischen Gründungstradition des Bistums verbunden wurde.²²⁶ Danach erfolgte die Erneuerung des bereits von Petrus verliehenen Primates durch Papst Silvester

[...] ad honorem dominae Helenae augustae, eiusdem metropolis indigenae, quam ipsa felix per apostolum Matthiam Judea translatum caeterisque reliquiis domini magnifice ditavit specialiterque provexit. Huius privilegii conscii nocivi aemuli communionem dirimantur, quoniam anathemate maculantur.²²⁷

Ganz explizit wurde damit Helena bzw. ihre Herkunft aus der Stadt zum entscheidenden Argument der Verleihung des alle älteren Ansprüche bestätigenden Privilegs, wobei das Primatsrecht über den Text der Altmann-Vita hinausgehend über ganz Gallien und Germanien ausgedehnt wird. Während die bei Altmann postulierte Identität der Bischofskirche mit der "domus" Helenas im Text des erweiterten Silvesterprivilegs keine Erwähnung findet, weisen seine unbekanntenen Verfasser der Kaiserin als neuen Aspekt die aktive Rolle der Stifterin bedeutender Reliquien zu, von denen namentlich das Grab des Apostels Matthias genannt wird. Wie sehr dabei die Autorität der päpstlichen Urkunde auf die Authentizität der in sie eingefügten Reliquien zurückwirkte, zeigt der kurz nach 1131 verfasste Bericht über die erst 1127 erfolgte angebliche Wiederauffindung des Matthiasgrabes in der Trierer Abteikirche St. Eucharius (s. u.), in dessen Einleitung der Autor die Überführung der Apostelreliquien nach Trier durch Helena und Agritius als eine Tatsache bezeichnet, „quod nimirum ex epistola ipsius beati Silvestri eidem agricio data legendo cognovimus.“²²⁸ Aufgrund dieses besonderen Authentizitätssichernden Status des Silvesterprivilegs wurde die Zahl der eingefügten und damit als Stiftungen Helenas ausgewiesenen Reliquien in drei weiteren Fassun-

ecclesiae Petrus significavit habendum, suam quodammodo minuens dignitatem, ut te participem faceret, quem ego Silvester eius servus successione indignus per patriarcham Agricum renovans confirmo." Zit. n. Sauerland, S. 89. Die Entstehung des Silvesterprivilegs setzt Sauerland (S. 106) vor 969 an, da der Trierer Erzbischof Theoderich in diesem Jahr die päpstliche Bestätigung des der Trierer Kirche angeblich schon von Petrus verliehenen Primats über Gallien und Germanien erhielt. Zur Entwicklung des Silvesterprivilegs insgesamt Sauerland, S. S. 88-118. Die Petrusstab-Reliquie ist in Trier erstmals in der zweiten Hälfte des 9. Jhs. belegt, als sie durch Erzbischof Egbert (reg. 977-993) erworben bzw. nach Trierer Tradition zurückerworben und in eine kostbare Hülle gefasst wurde, die sich heute im Domschatz von Limburg/Lahn befindet. Allerdings besaß die Trierer Kirche lediglich die untere Hälfte des Stabes, dessen oberer Teil in den Kölner Dom gelangte. Vgl.: Egbert, Erzbischof von Trier, 977-993. Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag. Hg. v. Franz J. Ronig, 2 Bde., Trier 1993; Irmgard Achter: Die Kölner Petrusreliquien und die Bautätigkeit Erzbischof Brunos (953-965) am Kölner Dom. In: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Hg. v. Kurt Böhner u. a., Textbd. 2, Düsseldorf 1964, S. 948-991.

²²⁶ Diese Datierung nach Ernst Winheller: Die Lebensbeschreibungen der vorkarolingischen Bischöfe von Trier. Bonn 1935, S. 126. Sauerland, S. 111-115, geht von einer Entstehung der zweiten Fassung des Silvesterdiploms mit der integrierten Helenatradition erst in den 60er oder 70er Jahren des 11. Jhs. aus.

²²⁷ Zit. nach Sauerland, S. 89-90.

gen, die alle in enger zeitlicher Folge nach 1050 entstanden sein dürften, kontinuierlich vergrößert, so dass spätestens um 1100 in der endgültigen Form des Textes folgende Trierer Heiltümer als Schenkungen der Kaiserin galten:

[...] apostolum Matthiam Judea translatum cum Tunika et clavo domini et dente sancti Petri et scandaliis sancti Andreae apostoli et capite Cornelii papae et caeterisque reliquiis magnifice ditavit specialiterque provexit. [...] ²²⁹

Als päpstlich bestätigte Schenkungen Helenas erlangten die namentlich genannten Trierer Heiltümer auf diese Weise denselben Status materieller Nachweise der lokalen Helenatradition, den der im Eingangsteil des Silvesterprivilegs ausdrücklich erwähnte Petrusstab als Belegreliquie der postulierten apostolischen Gründung des Bistums besaß. Ein dritter Aspekt der Integration der Helenatradition in das Silvesterprivileg war die auf diesem Weg erzielte Verankerung der lokalen Trierer Überlieferung in der allgemeinen Hagiografie, in der Papst Silvester sowohl mit Helena, deren Bekehrung und Taufe ihm zugeschrieben wurde, als auch mit der Hinwendung Konstantins zum Christentum unmittelbar verbunden war. ²³⁰

Als dritte und entscheidende, da narrativ aufbereitete literarische Fassung der Trierer Helenatradition entstand ebenfalls im dritten Viertel des 11. Jhs. auf der Grundlage der Vita Altmanns und des erweiterten Silvesterprivilegs die „Vita S. Helenae et S. Agritii“. ²³¹ Ganz konkret wird in dieser Doppelvita nun berichtet, Helena habe Silvester I. unmittelbar nach der Kreuzauffindung und ihrer Rückkehr aus dem Heiligen Land gebeten, einen neuen Bischof für ihre Heimatstadt Trier zu ernennen, da die dortige Bevölkerung nach dem Tod der drei ersten, von Petrus eingesetzten Bi-

²²⁸ Zit. nach Sauerland, S. 113.

²²⁹ Zit. n. Sauerland, S. 92. Die Existenz der Nagel- und der Sandalenreliquie des Hl. Andreas ist wie die des Petrusstabes erstmals in der Regierungszeit Erzbischof Egberts (977-993) in Trier nachweisbar durch die Inschrift des sog. 'Andreas-Tragaltars', die allerdings noch keine Verbindung zu Helena nennt: "HOC SACRUM RELIQUIARUM CONDITORIUM EGBERTUS ARCHIEP FIERI IUSSIT. ET IN EO PIGNORA SCASERVARI CONSTITUIT. CLAVUM VIDELICET DNI ET DE SCI PETRI DE BARBA IPSUS. ET DE CATENA. SANDALIUM SCI ANDRAE APOSTOLI. ALIASQ SCORUM RELIQUIAS. QUAE SI QUIS AB HAC AECCLESIA ABSTULERIT ANATHEMA SIT". Vgl. Rhein und Maas, C1. Die Nagelreliquie selbst befindet sich allerdings noch einmal in einem älteren, exakt ihrer Form angepassten Reliquiar. Ob dieses allerdings erst in Trier angefertigt wurde und damit ihre frühere Existenz in der Stadt belegen könnte, oder ob es bereits mit der Reliquie zusammen erworben wurde, ist nicht mit Sicherheit auszumachen. Möglicherweise könnte sogar ihre frühe Existenz im Dom auslösend für die Verbindung der antiken Bauten der Kirchenanlage mit Helena gewirkt haben. Zum Corneliushaupt vgl. Matthias Zender: Räume und Schichten mittelalterlicher Heiligenverehrung in ihrer Bedeutung für die Volkskunde. Die Heiligen des mittleren Maaslandes und der Rheinlande in Kultgeschichte und Kultverbreitung. Düsseldorf 1959, S. 150-151.

²³⁰ Siehe hierzu v. a. Wilhelm Levison: Konstantinische Schenkung und Silvester-Legende. In: Miscellanea Francesco Ehrle. Rom 1924, Bd. 2, S. 159-247.

²³¹ Winheller, S. 138-142, datiert die Doppelvita ins dritte Viertel des 11. Jhs. Ihm folgt Ewig, S. 148, der konkreter von einer Entstehung in den 60er Jahren ausgeht, während Sauerland, S. 152, sie in die 70er oder 80er Jahre eingeordnet hatte. Zur Doppelvita allgemein s. v. a. Sauerland, S. 144-171 und Winheller, S. 121-145. Die heute erhaltenen Handschriften dieser Doppelvita stammen aus den Trierer Abteien und Stiften St. Maximin, St. Eucharius, St. Paulin und St. Simeon und belegen damit die allgemeine Verbreitung dieses Textes innerhalb der geistlichen Institutionen der Stadt.

schöfe und den blutigen Christenverfolgungen des 3. Jhs. wieder in den heidnischen Unglauben zurückgefallen sei. Gemeinsam wählen beide, der Papst und die Kaiserin, den bereits in der ältesten Fassung des Silvesterprivilegs genannten – und in diesem Zeitraum historisch nachweisbaren – Agritius aus, der an dieser Stelle zur weiteren Aufwertung des Trierer Bischofssitzes erstmals als Patriarch von Antiochia bezeichnet wird. Anlässlich seiner Ernennung zum neuen Bischof der Heimatstadt Helenas verleiht der Papst ihm das Silvesterprivileg und damit die Bestätigung des bereits von Petrus begründeten Primates, während Helena ihm eine Lade mit den dort aufgezählten Reliquien übergibt und ihn bittet, ihren Trierer Palast zu Ehren des Apostelfürsten Petrus zur neuen Bischofskirche zu weihen.²³² Damit wurde nicht nur endgültig die Trierer Doppeltradition der Palast- und Reliquienschenkung durch Helena fixiert, die mit diesen beiden Aspekten noch einmal eine auffällige Parallele zur entsprechenden Lokaltradition von S. Croce in Jerusalem darstellt, sondern Helena selbst gleichzeitig zur Initiatorin der Neugründung des Bistums erhoben. Von besonderem Interesse ist dabei die Dualität der Ausstattung des neuen, von Helena und Silvester gemeinsam ausgewählten Bischofs: Durch den Papst erhält er unter Berufung auf die apostolische Tradition des Bistums die Bestätigung seines kirchlichen Metropolitanrechtes, während die Kaiserin ihm mit ihrem Trierer Palast und den Reliquien aus ihrem Privatbesitz kaiserliche Güter überträgt. Weitaus deutlicher als in der Altmann-Vita des 9. Jhs. erfolgt mit dieser Formulierung eine Anlehnung an die Übertragung des Lateranpalastes und anderer kaiserlicher Besitzungen im Constitutum Constantini, die die postulierte Grundlage der weltlichen Macht der Päpste bildeten.²³³ Neben Silvester als Erneuerer des von Petrus verliehenen kirchlichen Primates tritt Helena damit als Legitimationsfigur der weltlichen Machtansprüche der Trierer Erzbischöfe über die Stadt, die diese seit dem späten 9. Jh. mit der Verleihung wichtiger königlicher Privilegien allmählich aufgebaut hatten und bis zur 1197 erfolgten Übertragung der Vogteirechte an Erzbischof Johann I. (1190-1212) sukzessive vorantrieben.²³⁴ Gleichzeitig befand sich die Trierer Kirche in der Entstehungszeit der Doppelvita in einem neuen entscheidenden Stadium der Auseinandersetzung um die Spitzenstellung innerhalb des Reichsepiskopates.²³⁵ Spätestens mit der narrativen Ausformung der lokalen Helenatradition in der „Vita S. Helenae et S. Agritii“ im dritten Viertel des 11. Jhs., die noch einmal in der um 1100 entstandenen Erstredaktion der „Gesta Trevirorum“ zusammengefasst und

²³² Die Doppelvita überliefert die dritte Fassung des Silvesterprivilegs, in der außer den Matthiasreliquien auch der Hl. Nagel des Domschatzes und das bereits im Altmann-Text in einem ähnlichen Zusammenhang erwähnte Abendmahlsmesser (s. u.), das jedoch in den folgenden Fassungen nicht mehr erscheint, als Schenkung Helenas genannt ist. Vgl. Sauerland, S. 187.

²³³ Vgl. noch einmal Elze, der darauf hinweist, dass der Begriff des „Sacrum Palatium Lateranense“ seit der 2. Hälfte des 10. und insbesondere im 11. Jh. besonders häufig verwendet wird. Er sieht in der gezielten Erneuerung des Begriffs seitens der Päpste einen Versuch, im Kontext der allgemeinen Renovatio auch seinen Status als Symbol der weltlichen Stellung des römischen Pontifex neu zu beleben und zu festigen.

²³⁴ Zu dieser Entwicklung s. v. a. Hans Eichler und Richard Laufner: Hauptmarkt und Marktkreuz zu Trier. Eine kunst-, rechts- und wirtschaftsgeschichtliche Untersuchung. Trier 1958. Zu den Privilegien der Trierer Erzbischöfe vgl. Hans Hubert Anton und Alfred Haverkamp (Hg.): Trier im Mittelalter. Trier 1996, S. 209.

²³⁵ Vgl. Kölzer, Theo: Studien zu den Urkundenfälschungen des Klosters St. Maximin vor Trier (10. - 12. Jh.). Sigmaringen 1989, S. 112 und Rudolph Kentenich: Die Stellung des Trierer Erzstifts in der deutschen Reichsgeschichte während des Mittelalters. In: Trierische Heimatblätter 1, 1922, S. 18-22, 66-67, 162-167 und 2, 1923, S. 34-46.

so als fester Bestandteil der offiziellen Stadtchronik bis zum Ende des 18. Jhs. kontinuierlich tradiert wurde, ist die Trierer Helenatradition damit in erster Linie als kaiserliche Gründungstradition der Ortskirche das auf die Legitimation der weltlichen Macht der Trierer Erzbischöfe ausgerichtete Pendant zur gleichzeitig bestehenden Tradition der apostolischen Gründung des Bistums.²³⁶ Dabei haben sich neben dem Dom selbst sehr früh mit den nördlich bzw. südlich vor der mittelalterlichen Stadt gelegenen Benediktinerabteien St. Maximin und St. Matthias zwei weitere Zentren der lokalen Helenatradition herausgebildet, in deren Bereich auch die frühesten Trierer Helenadarstellungen erhalten bzw. überliefert sind.

1. Die lokale Sondertradition der Reichsabtei St. Maximin

Eine der beiden ältesten heute bekannten Darstellungen Helenas in Trier befand sich auf dem im frühen 13. Jh. entstandenen Einbanddeckel des 'Liber aureus' der nördlich vor der Stadt gelegenen Benediktinerabtei St. Maximin. Wie der größte Teil des ursprünglich reichen Klosterschatzes 1807 von den nach Mainz geflohenen Mönchen des aufgelösten Konvents in seine Einzelteile zerlegt und verkauft, ist das ursprüngliche Aussehen des Einbandes heute durch eine um 1730 entstandene aquarellierten Zeichnung überliefert (Abb. 73).²³⁷ Lediglich das auf der Zeichnung selbst nicht wiedergegebene zentrale Elfenbeinrelief des 10. Jhs. mit der Darstellung der Himmelfahrt Christi blieb erhalten, ist jedoch gegen Ende des zweiten Weltkrieges verbrannt. Um sie herum zog sich ein abwechselnd aus Schmuck- und getriebenen Figurenplatten gebildeter Rahmen, der stilistisch mit ähnlichen Arbeiten der Region aus dem zweiten Viertel des 13. Jhs. in Verbindung gebracht wird.²³⁸ Der Bedeutung des Buches entsprechend, das als Chartular neben einer Sammlung sämtlicher – zu großen Teilen fingierter - Privilegien und Immunitäten das Urbar und das Lehensregister der Abtei in Abschrift enthielt und damit das zentrale Dokument ihrer weltlichen Hoheitsrechte darstellte, zeigten die Figurenplatten ihre wichtigsten, durch Inschriften bezeichneten königlichen und kaiserlichen Stifter.²³⁹ Unter ihnen erschienen an besonders prominenter Stelle im zentralen Feld der Kopfleiste auch Helena und Konstantin, die dem Evangelisten Johannes als ursprünglichem Kirchenpatron neben der Herrschaft "MERCHEDICTUN" (Mertert) den "FUND[us] S. Joh[ann]is Ew." übertrugen (Abb. 74). Damit illustrierten sie die Gründungstradition der Abtei, die der enthaltene Einleitungstext des in Abschrift überlieferten Chartulars in aufwendiger Form historisch zu

²³⁶ Zu den Gesta Treverorum siehe v. a. Heinz Thomas: Studien zur Trierer Geschichtsschreibung des 11. Jhs insbesondere zu den Gesta Treverorum. Bonn 1968.

²³⁷ Vgl. Hans Wolfgang Kuhn: Das politische Programm des Liber aureus von St. Maximin (Trier). Untersuchungen über Chartular und Prachteinband aus dem 13. Jh.. In: Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte, 4, 1978, S. 81-128; Rainer Nolden: Ein neuer Fund zum verlorenen Prachteinband des Liber aureus der Abtei St. Maximin vor Trier. In: Kurtrierisches Jahrbuch 1983, S. 145-150; Schatzkunst Trier. Aust.Kat. Trier 1984, S. 138-139, Nr. 77.

²³⁸ Ebd.

begründen suchte und am Ende dieser Herleitung als erwiesene Tatsache noch einmal mit Nachdruck zusammenfasste:

Fundatum est igitur hoc monasterium quod nunc dedicatum sancti Maximini anno imperii Constantini Magni 23 anno autem Christi 333, ab urbe condita 108 [darüber in derselben Handschrift 144] Olympiadis 277 anno quarto mundi vero 5532 auctoribus Constantino Magno Imperatore et S. Helena mater eius atque dedicatum in honore s. Iohannis Evangelistae a [...] Agritio patriarcha Anthiocheno et per [...] S. Helena monachi ibidem comprehati sunt sub imperiale deputate [...].²⁴⁰

Erstmals nachweisbar ist diese Helena-Konstantin-Tradition der Abtei St. Maximin in einer heute in Gent aufbewahrten Handschrift des späten 10. Jhs., die unter der Überschrift "Epigrammata cuiusdam scolastici picture, que est in capitolio claustris S. Maximini de miraculis eiusdem confessori" das in Diptychen gefasste Programm einer verlorenen Freskenausstattung des unter Abt Willer (+ 942) errichteten Kapitelsaales wiedergibt.²⁴¹ Dieser schriftlichen Quelle zufolge zeigte die erste Szene des aus insgesamt 22 Bildfeldern bestehenden Zyklus zum Leben des fünften Trierer Bischofs Maximinus, dessen in der Abteikirche verehrtes Grab ihn in den Rang ihres namensgebenden Patrons erhoben hatte, die Gründung des Klosters durch Helena und den auf ihre Bitte hin von Papst Silvester eingesetzten Bischof Agritius:

De dedicatione et constructione prioris monasterii
 Presul regalem dicat hanc Agricius aedem
 Symniste patris summi sub honore Iohannis.
 Is locus abbati commendaturque Iohanni
 A Constantini Helena genitrici sereni,
 Hortatuque domus sacratur presule cuius.²⁴²

Damit bestand neben der allgemeinen, zu diesem Zeitpunkt lediglich in Form der rund einhundert Jahre älteren Altmann-Vita fassbaren allgemeinen Trierer Helenatradition spätestens ab der zwei-

²³⁹ Zur genauen Beschreibung und Einordnung der technischen Details und der davon abgeleiteten Datierung vgl. Kuhn 1978, S. 124-128.

²⁴⁰ Zit. nach der im 17. Jh. entstandenen Abschrift des 'Liber aureus' von St. Maximin, Trier, Stadtbibliothek, MS 1629/399, F. 4 v.

²⁴¹ Gent, Universitätsbibliothek, HS 528; zur Datierung s. Ewig, S. 151. Zu Bau und Ausstattung des Kapitelsaales vgl. Die Kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier mit Ausnahme des Domes. Berab. V. Hermann Bunjes, Nikolaus Irsch, Gottfried Kentenich, Friedrich Kutzbach und Hanns Lückger. (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 13,3) Düsseldorf 1938, Nachdruck Trier 1981, S. 308.

²⁴² Zit. nach Theo Kölzer: Studien zu den Urkundenfälschungen des Klosters St. Maximin vor Trier (10. - 12. Jh.). Sigmaringen 1989, S. 82. Die weiteren Szenen waren der eigentlichen Maximin-Vita von seiner Ankunft in Aquitanien, seiner Priesterweihe in Trier, der Bestattung seines Vorgängers Agritius in der Johannes/Maximinkirche, verschiedenen Wundern, seinem Tod in Aquitanien, seiner Überführung und

ten Hälfte des 10. Jhs. eine ihr deutlich nachgebildete Sondertradition in St. Maximin, die die Kirche und das angeschlossene Kloster als ebenfalls in "regaelem aedem" vorgenommene Gründung Helenas propagierte. Die ursprüngliche Nutzung dieses königlichen Gebäudes bzw. seine mögliche Verbindung zu Helena blieb dabei allerdings im Gegensatz zur Gründungstradition der Bischofskirche zumindest in der knappen Fassung der die bildlichen Darstellungen kommentierenden Epigramme offen. Auslösend für die Verbindung dieser postulierten Gründung durch Helena mit der Weihe der Kirche durch Bischof Agritius, die für die Domtradition erst in der zweiten Hälfte des 11. Jhs. in Form des erweiterten Silvesterprivilegs fassbar ist, dürfte die Existenz des Agritius-Grabes gewesen sein, das sich als frühestes einer ganzen Reihe Trierer Bischofsgräber in der Kirche der Abtei befand. Es ist daher durchaus möglich, die Entstehung der lokalen Helenatradition von St. Maximin bereits früher vor dem Hintergrund der allmählichen Lösung der Abtei aus der Hand der Trierer Bischöfe anzunehmen, die spätestens um die Mitte des 9. Jhs. einsetzte und 870 im Vertrag von Meerssen faktisch vollzogen wurde.²⁴³ Damit hätte sie eine direkte Reaktion auf die früheste Form der zum gleichen Zeitpunkt bei Altmann von Hautvillers erstmals überlieferten allgemeine Helenatradition der Trierer Kirche dargestellt. Allerdings berichtet noch der Continuator der Chronik des Regino von Prüm in einer Erweiterung von 966/67 oder 968 ganz allgemein, Konstantin habe außerhalb der Stadt Trier ein Kloster gegründet, dessen erster Abt Johannes hieß. Wenn, wie Köster es für wahrscheinlich hält, dieser anonyme Autor mit Abt Adalbert von Weißensee identisch ist, der zuvor Mitglied des Konventes von St. Maximin in Trier war, wäre dies ein entscheidender Hinweis darauf, dass die dortige Helenatradition nicht lange vor der Mitte des 10. Jhs. entstanden sein kann.²⁴⁴ Damit fiel ihre konkrete Ausbildung in die größte Blütezeit der Abtei, die 934 die Reichsunmittelbarkeit erhalten hatte und diesen Status im aufwendigen Neubau der Kirche und der Klosteranlage mit dem neuen Kapitelsaal und seiner nicht näher datierbaren Freskenausstattung zum Ausdruck brachte.²⁴⁵

Beisetzung an der Seite des Agritius in Trier und schließlich Wundern an seinem Grab, zu denen u. a. auch eine postulierte Heilung Karls d. Gr. gehörte.

²⁴³ Zusammenfassend dazu Erich Wisplinghoff: Untersuchungen zur frühen Geschichte der Abtei St. Maximin bei Trier von den Anfängen bis etwa 1150. (Quellen und Abhandlungen zur mittelhochdeutschen Kirchengeschichte; hg. v. Ludwig Lenhart und Anton Philipp Brück; Bd. 12) Mainz 1970, hier v. a. S. 26; vgl. Kölzer, S. 37, Eugen Ewig: Trier im Merowingerreich. Civitas, Stadt, Bistum. Habil.Schr. Mainz 1951, Trier 1954¹, Nachdruck Aalen 1987, S. 125-126, und H. Büttner: der Übergang der Abtei St. Maximin an das Erzstift Trier unter Erzbischof Albero von Montreuil. In: Festschrift Ludwig Petry, T. 1 Wiesbaden 1968, S. 65.

²⁴⁴ Kölzer; S. 81. Wisplinghoff, S. 6, nimmt die Entstehung der betreffenden Stelle der Regino-Chronik 968 an. Die Quelle, auf die der Continuator sich bezieht, ist eine Stelle in den 'confessiones' des Augustinus, an der dieser von "servi dei" berichtet, die im 4. Jh. in den Gärten vor der Stadtmauer Triers gelebt haben sollen. Vgl. Augustini Confessiones VIII c. 6 (Corpus SS. ecclesiast. lat., Bd. 33) Hg. P. Knöll, 1896, S. 182.

²⁴⁵ Die Weihe der neuen Kirche erfolgte 942 für den Ostteil, 949 für den Westteil und 952 für die doppelgeschossige Außenkrypta. Dabei wurden im Altar der Hl. Jungfrauen in der äußeren süd-östlichen Kapelle des fünfschiffigen Untergeschosses der Krypta unter anderem die ersten in Deutschland nachweisbaren Helenareliquien – möglicherweise aus Hautvillers – deponiert, ohne dass ihnen allerdings eine im Sinn der lokalen Gründungstradition besondere Bedeutung zukam. Vgl. Kirchliche Denkmäler Trier, S. 293-295.

Besondere Aktualität erlangte die Frage der Legitimation des reichsunmittelbaren Status von St. Maximin ab dem Ende des 10. Jhs., als die Erzbischöfe von Trier sich verstärkt um die Rückgabe der Abtei bemühten.²⁴⁶ Ihren vorläufigen Höhepunkt erreichten diese Bestrebungen unter Erzbischof Eberhard (1047-1066) genau in den Zeitraum, in dem auch die Entstehung des erweiterten Silvesterprivilegs und der Helena-Agritius-Vita anzusetzen sind, in denen die allgemeine Helenatradition der Trierer Kirche endgültig fixiert und mit der apostolischen Gründungstradition des Bistums verknüpft wurde. Auf diese Situation reagierte der Konvent von St. Maximin mit der Neuformulierung seiner eigenen Gründungstradition. Zu diesem Zweck entstand in deutlicher Anlehnung an die im Umkreis der Erzbischöfe verfasste Helena-Agritius-Vita ein fingierter Text, der als Antwort auf die angebliche Frage König Dagoberts I. nach der Gründung und rechtlichen Stellung der Abtei St. Maximin eine gegenüber dem oben zitierten Epigramm des Kapitelsaales veränderte und konkretisierte Form der lokalen Helenatradition enthält. Danach ist die Kirche zur Zeit Konstantins ein „regale templum“ gewesen, der auf Geheiß des Kaisers von Bischof Agritius dem Evangelisten Johannes geweiht wurde. Auf die Bitte Helenas hin gründet der Kaiser gleichzeitig das dazugehörige Kloster, das – so die Aussage der Dagobertfälschung - immer nur seinen kaiserlichen Nachfolgern unterstehen solle.²⁴⁷ Gerade in diesem letzten, unmittelbar auf die Legitimation der Reichsunmittelbarkeit der Abtei abzielenden Punkt manifestiert sich die zentrale Intention der mit dieser prägnanteren Neuformulierung der lokalen Sondertradition erfolgten Ersetzung Helenas als Gründerin durch den Kaiser selbst. Helena erscheint nun – den Gründungsberichten der konstantinischen Kirchen im römischen Liber Pontificalis entsprechend – lediglich als bittende Initiatorin der Gründung des Klosters.

Einen weiteren Höhepunkt erreichte die Auseinandersetzung um die Reichsunmittelbarkeit von St. Maximin unter Erzbischof Albero (1131-1152), der im Mai 1139 die Rückgabe der Abtei durch Kaiser Konrad III. mitsamt aller Rechtsansprüche des Reiches an die Erzbischöfe von Trier durchsetzen konnte.²⁴⁸ Die 1220 geschlossene ‘Confoederatio cum principibus ecclesiasticis’ Kaiser Friedrichs II., die die geistlichen Reichsfürsten faktisch zu Landesherren erklärte, machte schließlich jeden weiteren Versuch der Rückgewinnung der Reichsunmittelbarkeit der Abtei durch Appellation

²⁴⁶ Zu dieser Auseinandersetzung vgl. Kölzer, v. a. S. 79-80.

²⁴⁷ „[...] inventum est id ipsum monasterium Constantini imperatoris fuisse regale templum, atque iussu eius dedicatum fore in honore sancti Johannis Evangelistae a sancto Agritio venerabile archiepiscopo. In quo videlicet templo, ut idem pater monasterii (sc. Memilianus) nostre regalitati certa relatione patefecit, Helena sacra famula petente et favente, supradictus imperator pauperes Christi congregavit eisque virum Dei Iohannem praeposuit, ut in servitio Dei semper vacarent et pro se orationibus insisterent; et insuper illius loci habitationem alie persone noluit subdere, nisi sue successorumque imperatorum potestati“. Zit. nach Kölzer, S. 80, Anm. 268. Kölzer, S. 87 und S. 116, setzt die Entstehung der Dagobertfälschung zwischen der Helena-Agritius-Vita und 1084 an. Zum Episkopat Erzbischof Eberhards vgl. Kölzer, S. 110-116. Vgl. auch Walter Mohr: Zur Problematik der Dagobert-Konstantin-Tradition des Klosters St. Maximin in Trier. In: Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete. Jg. 30, 1967, S. 148-160.

²⁴⁸ Allerdings zogen sich die militärischen Auseinandersetzungen mit dem bisherigen Hochvogt von St. Maximin, dem Grafen Heinrich von Namur, auch nach der am 20. Dezember 1140 erfolgten päpstlichen

an den Kaiser nahezu aussichtslos.²⁴⁹ In dieser Situation kam dem Chartular des 'Liber aureus', das den Angaben seines Vorwortes zufolge unter Abt Bartholomäus von St. Maximin (1214/15-1231) angefertigt wurde, als zentralem Urkundenkopiar der Abtei die entscheidende Aufgabe zu, ihr Selbstverständnis unter Verweis auf ihre ältesten kaiserlichen und königlichen Privilegien zu demonstrieren und mit der Gestaltung des kostbaren Einbandes programmatisch zu visualisieren. Als Pendant entsprach dabei der Platte mit dem kaiserlichen Gründerpaar Helena und Konstantin die in ganz ähnlicher Form gestaltete Darstellung Karls d. Gr. und seiner postulierten Schwester Ada, deren Grab in der Kirche der Abtei in besonderer Weise verehrt wurde, in der Mitte der unteren Rahmenleiste (Abb. 75).²⁵⁰ Sie präsentierten ihre Stiftungen dem ebenfalls halbfigurig in einem Kressegment in der oberen Plattenhälfte dargestellten Hl. Maximinus, der auf diese Weise in einer chronologischen Abfolge als zweiter, namensgebender Patron der Kirche neben dem oben gezeigten Evangelisten Johannes dargestellt war. Damit bezog die Abtei ihre Ursprünge in programmatischer Weise auf die beiden bedeutendsten Symbolfiguren des christlichen Kaisertums. Ein bisher allem Anschein nach nicht beachteter zentraler Unterschied zwischen den beiden Darstellungen besteht in der Seitenanordnung der Personen: Während "KAROLUS REX" seinem durch das Zepter unterstrichenen Rang entsprechend auf der ranghöheren heraldisch rechten Seite der Platte, "ADA DUCISSA" dagegen links platziert wurde, war die Anordnung im Fall der Helena-Konstantin-Platte genau umgekehrt, so dass die Darstellung Helenas über dem Namen Konstantins und die des Kaisers über dem seiner Mutter erfolgte.²⁵¹ Allem Anschein nach wurde damit zwischen dem weltlichen Rang des Kaisers und seiner wie üblich als "regina" bezeichneten Mutter in der Inschrift und ihrem besonderen Status als prominenter Heiliger in der bildlichen Darstellung unterschieden. Allerdings war sie – von der Richtigkeit der zeichnerischen Wiedergabe ausgehend – weder mit einem Nimbus noch dem üblichen Kreuzattribut versehen. Gerade dieser Verzicht auf die üblichen Attribute der Heiligen reihte sie ganz gezielt unter besonderer Betonung der Historizität der postulierten kaiserlichen Gründung als historische Person in die Gruppe der übrigen Stifter der

Bestätigung durch Innozenz II., der zunächst zugunsten der Abtei interveniert hatte, noch bis 1146/47 hin. Vgl. Büttner, S. 65-77 und Kölzer, S. 230-233.

²⁴⁹ Vgl. Kuhn, Liber aureus, S. 100. Der Anspruch auf die Reichsunmittelbarkeit wurde seitens des Konventes allerdings nie aufgegeben und noch im 18. Jh. durch das Führen des Reichsadlers im Wappen der Äbte demonstrativ zum Ausdruck gebracht.

²⁵⁰ Diese Einzelplatte, die auf der Zeichnung des 18. Jhs. nicht bildlich dargestellt wurde, ist separat durch zwei Stiche des 17. Jhs. überliefert. Die Stifter auf den seitlichen Rahmenleisten sind die Könige Dagobert, Pippin und Arnulf sowie Kaiser Heinrich I. Darüber hinaus war jeweils im Zentrum der quadratischen Eckplatten des Einbands eine wahrscheinlich in Niello ausgeführte Büstendarstellung angebracht, die oben eine gekrönte weibliche und einen jugendlichen männlichen Heiligen, unten zwei nimbierte Bischöfe zeigten. Mit einiger Wahrscheinlichkeit handelte es sich um Maria, deren Schleier und Kamm zu den wichtigsten Reliquien der Kirche gehörte (vgl. Kirchliche Denkmäler Trier, S. 316), und die Bischöfe Agritius und Niketius, deren Sarkophage in der Krypta unter dem Hochaltar standen. Möglicherweise ist der jugendliche Heilige, wie Kuhn, Schatzkunst Trier, S. 138/139 annimmt, mit dem Evangelisten Johannes zu identifizieren, der auch nach der Übertragung des Nominalpatroziniums auf Maximinus Patron des Hochaltars blieb.

²⁵¹ Der naheliegende Verdacht, dass es sich bei der Überlieferung der Platte mit Karl d. Gr. und Ada um eine durch die Stichtechnik bedingte seitenverkehrte Wiedergabe der originalen Vorlage handeln könnte, ist weitgehend auszuschließen, da nicht nur die inschriften seitenrichtig dargestellt sind, sondern sowohl der Bischof als auch der Kaiser in diesem Fall ihren Stab bzw. ihr Zepter unüblicherweise in der linken Hand gehalten hätten.

Abtei ein. Dass sich diese Übernahme des kaiserlichen Gründungsaspektes der allgemeinen Trierer Helenatradition ganz konkret auf die weltlichen Belange der Abtei im Kampf um ihre Unabhängigkeit von den Trierer Erzbischöfen bezog, zeigt auch die Zuweisung der gestifteten Güter durch die jeweils an die Nennung des Namens angeschlossene Inschrift auf den seitlichen Plattenrändern. Auch dabei kommt Helena eine besondere Bedeutung zu, indem sie als Stifterin des "FUND[us] JOH[ann]IS EW." und damit der eigentlichen Immunität der Abtei präsentiert wird.²⁵² Gleichzeitig klinkte sich die Sondertradition von St. Maximin auf diese Weise ohne Widerspruch in die allgemeine Helenatradition der Trierer Kirche ein, die spätestens seit Altmann von Hautvillers von einem Besitzrecht Helenas und ihrer Familie über nahezu die gesamte Stadt ausging, so dass das Postulat, den "fundus" von ihr erhalten zu haben, nicht ohne weiteres angreifbar war. Dabei korrespondiert diese auf dem Einband dargestellte Übertragung des "fundus" als grundlegender, die Immunität der Abtei garantierender Stiftung mit der deutlichen Aufwertung, die Helena in der oben zitierten, als Zusammenfassung des Einleitungstextes präsentierten offiziellen Fassung der Gründungstradition des 13. Jhs. gegenüber der älteren Dagobertfälschung erfährt, indem sie nicht mehr nur als Bittstellerin, sondern gemeinsam mit Konstantin als Gründerin von Kirche und Kloster erscheint. Diese Form der Helena-Konstantin-Tradition von St. Maximin spiegelt auch die 1245 anlässlich einer Altarweihe in der Abteikirche ausgestellte Urkunde des Kölner Erzbischofs Konrad von Hochstaden wider, der die Abtei explizit als

[...] monasterium S. Maximini, quod est insigne membrum Treverensis ecclesiae, quod ab inclite recordationis magno Constantino imperatore et s. Helena matre eius, que inde originem duxerant, fundatum pariter et imperialis munificente magna liberalitate dotatum [...]

bezeichnet.²⁵³ Dementsprechend zeigte auch das große Konventssiegel von St. Maximin, das spätestens seit Ende des 13. Jhs. geführt wurde, die kaiserlichen Stifter kniend zu beiden Seiten eines stilisierten gotischen Kirchenmodells, das sie als gemeinsames übergroßes Stiftermodell in den Händen hielten (Abb. 76).²⁵⁴ Dabei ist Helena durch den Nimbus über ihrer Krone auf dem Siegelabdruck eindeutig auf der heraldisch linken, Konstantin auf der rechten Seite zu erkennen. Bei der zentralen, ebenfalls nimbierten Figur innerhalb der stilisierten Kirche dürfte es sich aufgrund der

²⁵² Den Nachweis, dass die aufgezählten Stiftungen der beiden Hauptplatten des Einbandes sich tatsächlich auf den an sie angrenzenden Stifternamen der jeweils unteren Randleiste bezogen haben liefert die Darstellung Karls d. Gr. und seiner Schwester, die auf der Seite Adas die ihr auch im Text des 'Liber aureus' zugeschriebenen Herrschaften Alzey und Münsterappel nennt, während neben dem Kaiser die wichtigsten dort urkundlich auf ihn zurückgeführten Güter erscheinen. Zur Auswahl der genannten Besitzungen und ihrer Stifter vgl. Kuhn, Liber aureus.

²⁵³ Mittelrheinisches Urkundenbuch 3, S. 619; zit. n. Kuhn, Liber aureus, S. 120.

²⁵⁴ Die Umschrift lautet "S [igillum] CONVENTUS ECCL[es]IE:SCI:MAXIMINI:TREVERENSIS" Erhalten ist es in Koblenz, Staatsarchiv, Abt. 1 A Nr. 11675. Vgl. Wilhelm Ewald, Rheinische Siegel. Bonn 1972, Bd. 4, Taf. 26 Nr. 2. Nach Ewald zeigte das bis zum Auftreten dieses Konventssiegels nachweisbare ältere Schöffensiegel der Abtei lediglich den Kirchenpatron. Kuhn, Liber aureus, S. 112, Anm. 122 weist darauf hin, dass auf einer Urkunde von 1297, Univ.Bif. Heidelberg, Heidelbg. Urk. 23/202, das Konventssiegel eindeutig fehlt und daher spätestens zu diesem Zeitpunkt bereits bestanden haben muss.

fehlenden Mitra um den ersten Kirchenpatron Johannes handeln, auf den sich die Stiftung des Kaiserpaares bezieht. Dementsprechend ist der stehende Bischof zu seiner rechten als zweiter, namensgebender Patron Maximin, der linke mit großer Wahrscheinlichkeit als Agritius zu identifizieren, dem die Weihe des Gründerbaus zugeschrieben wurde, in dem sich auch sein Grab befand. In unmittelbarer Anlehnung an dieses Siegelbild wurden Helena und Konstantin als Stifterpaar und Traditionsträger der Abtei auch noch auf dem Titelholzschnitt der 1515 von Johannes Scheckmann verfassten und wahrscheinlich bei Hans Weissenburger in Nürnberg gedruckten Maximiner Heiltumsschrift dargestellt (Abb. 77 u. 78).²⁵⁵ Unter der Überschrift "Helena et Constantinus fundatores" nehmen sie zu beiden Seiten einer der realen Situation angenäherten Kirchendarstellung die obere Hälfte des zentralen Mittelfeldes ein, wodurch ihre Präsentation gleichwertig neben die der Hauptreliquien der Kirche – des Abendmahlsmessers, des Verkündigungsschleiers und des Marienkammes – im Feld darunter tritt. Wie auf dem Siegelbild des 13. Jhs. legen beide jeweils eine Hand an die Darstellung der Kirche, die trotz ihrer durchaus naturalistisch empfundenen Einbindung in eine Landschaft auf diese Weise den Charakter des abstrakten Stiftermodells bewahrt. Dabei kommt Helena sowohl in der Darstellung mit dem auf ihren Heiligenstatus verweisenden Kreuzattribut auf der heraldisch rechten Seite der Kirche als auch durch die damit verbundene Nennung ihres Namens an erster Stelle der Bildüberschrift eine besondere Bedeutung zu. Entscheidend neu gegenüber dem älteren Siegel ist das Motiv der Mauer, hinter der die Stifter als Halbfiguren erscheinen. Deutlicher als auf dem älteren Siegel sind sie damit – möglicherweise unter direkter Bezugnahme auf das Trierer Stadtsiegel und das gotische Helena-Reliquiar des Domes (s. u.) – als Stifter und Patrone nicht nur der Kirche selbst, sondern des gesamten 'fundus' als rechtlich immunem Territorium definiert. Ganz konkret wird diese Frage in einer ohne ihren ursprünglichen Kontext überlieferten Aussage angesprochen, die der Maximiner Abt Peter Reck (1556-1568) "ex antiquissimis cartis" schloss, wonach "situm et constructum est huius Monasterii [...] in fundo et territorio imperiali Romano Imperio [...] et non in patriis Caesariis aut fundo S. Petri Treverensis territorii privilegiis imperialibus et papalibus legitime attestantibus."²⁵⁶ Diese 1139 mit der Rückgabe der Abtei an den Trierer Erzbischof entschiedene und durch die 'Confoederatio' Friedrichs II. 1220 scheinbar endgültige geregelte Frage des Status der Abtei war im Verlauf des 15. Jhs. mit den Bestätigungen der Gesamtheit ihrer älteren Urkunden und Privilegien – und damit auch der Dagobertfälschung mit der darin postulierten kaiserlichen Gründung durch Konstantin und Helena – neu belebt worden, die St. Maximin erstmals 1406 und anschließend durch die Kaiser

²⁵⁵ Johannes Scheckmann: *Libellum Reliquiae cum indulgenciis Monasterii S. Maximini Confessoris et Archiepiscopi Treverorum*. Nürnberg (?) 1515. Vgl. Wolfgang Seibrich: *die Heiltumbücher der Trierer Heiltumsfahrt der Jahre 1512-1517*. In: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 47, 1995, S. 127-147, hier Nr. 47. Erhaltene Exemplare u. a. in Trier, Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars, Ci 101, F. 9-35, o. S. (Sammelband Trierer Heiltumsschriften des 16. Jhs.) und 4 an Ci 108 sowie Trier, Stadtbibliothek, 1/71, 1/72 und 1/73.

²⁵⁶ Unter der Überschrift "Dignum annotatum ex antiquissimis cartis desumptum per [...] Petrum Reckium Luxemburgensem Abbatem huius imperialis ac sanctissimi Monasterii S. Maximini dignissimum" zusammen mit dem Text des 'Liber aureus' überliefert in Trier, Stadtbibliothek, MS 1629/399, F. 2r.

Sigismund, Friedrich III. und schließlich Maximilian I. am 2. April 1512 erhalten hatte.²⁵⁷ Mit gestärktem Selbstbewusstsein wiederholt Scheckman daher im Einleitungstext des 'Libellus' nicht nur die bestehende kaiserliche Gründungstradition, sondern ergänzt sie gezielt durch den Hinweis, der bereits in den früheren Fassungen genannte erste Abt Johannes sei gemeinsam mit Agritius aus Antiochia gekommen und wie dieser auf Bitten Helenas und Konstantins hin von Papst Silvester eingesetzt worden.²⁵⁸ Mit dieser unmittelbaren Anknüpfung an die bestehende kaiserlich-apostolische Allgemeintradition der Trierer Kirche und damit das zentrale Legitimationsinstrument der um die weltliche Herrschaft über das Kloster konkurrierenden Erzbischöfe wurde deutlich der Anspruch der Ranggleichheit zwischen diesen und den Äbten von St. Maximin erhoben. Darüber hinaus ist in Scheckmanns "Libellum" von 1515 erstmals das direkte Postulat fassbar, mit den im Zentrum des Titelholzschnittes präsentierten Hauptreliquien der Kirche ebenfalls Stiftungen Helenas zu besitzen, die sich wie die zentralen Reliquien der Bischofskirche und der Abtei St. Eucharius-St. Matthias, die das Matthiasgrab verwahrte (s. u.) in dem Schrein befunden haben sollen, den Helena Agritius der Trierer Tradition zufolge in Rom übergeben hat.²⁵⁹ Dementsprechend ist Agritius und nicht der namensgebende Kirchenpatron Maximinus als ranghöchster Heiliger nach dem kaiserlichen Stifterpaar heraldisch rechts oben mit einem geöffneten Kasten als Attribut dieser Reliquientranslation dargestellt. Dabei wird in Scheckmanns Text gleichzeitig – möglicherweise unter Bezugnahmen auf die im frühen 16. Jh. weit verbreiteten Drucke der "Indulgentiae ecclesiarum urbis romae" – die Behauptung aufgestellt, diese Reliquien stammten wie auch die Tunika Christi des Trierer Domes aus dem Besitz der Lateransbasilika, mit der die Kirche von St. Maximin das ursprüngliche Johannespatrozinium verband.²⁶⁰ Eine ähnliche, nur wenig ältere Darstellung des Hl. Agritius mit geöffnetem Reliquienkasten befindet sich in der heraldisch rechten unteren Ecke des prunkvollen Buchdeckels für das karolingische Ada-Evangeliar der Abtei, das der Maximiner Abt Otto von Elten (reg. 1483-1502) der gravierten Stifterinschrift zufolge 1499 in Auftrag gab (Abb. 89).²⁶¹ Gemeinsam mit den ebenfalls eng mit der Abtei verbundenen Heiligen Johannes, Maximin und Niketius auf den übrigen Eckplatten und den tierköpfigen Figuren der vier Evangelis-

²⁵⁷ Zur Erneuerung der Reichsunmittelbarkeitsfrage vgl. v. a. Michael Matheus: Trier am Ende des Mittelalters. Studien zur Sozial-, Wirtschafts- und Verfassungsgeschichte der Stadt Trier vom 14. bis 16. Jahrhundert. Trier 1984, S. 323-330 und 358-359.

²⁵⁸ „[...] plures habuisse fundatores, instauratores, reparatores:causantibus istud bellis et eversionibus multisariis quibus sepevero (dictu lugubre) urbem Trevericam subiacuisse propatulum est / Augmentatorem et ecclesiastice et publice rei divum Constantinum imperatorem invictissimum Helene praeclare Auguste filium patrem augustorem cui epitheton magnificentie scribentes magnum cognominunt, materno ductum amore et rogatu huius monasterii primum auctorem et fundatorem fuisse [...] monasterium fuisse Constantini magni imperatoris regale templum atque iussu eiusdem dedicatum sancto Agricio venerabili Treverorum archiepiscopum sub honore sancti Johannis apostoli et evangeliste in quo templo Helena sacra dei famula ligni dominici inventrice eximia favente et petente Constantinus pauperes Christi congregavit sub imperatoria potestate quibus Johannem quempiam monachum Antiochenu prefecit qui una cum beato Agricio predicto / primo quidem antiocheni patriarche / post Trevirorum archipresule per Silvestrum papam constitudo petentibus beata Helena et Constantino ad Treveri dictus fuerat." Zit. n. Trier, Bibliothek d. Bischöflichen Priesterseminars, CI 101, F. 10-11.

²⁵⁹ Ebd., F. 11.

²⁶⁰ Ebd., F. 9 und 11.

ten bildet er den ikonografischen Kontext eines großen spätantiken Kameos, der die Mitte des Einbands einnimmt (Abb. 80). Auch wenn die genaue Identifizierung der auf ihm gezeigten Personen bis heute nicht eindeutig geklärt ist liegt die Vermutung nahe, dass sowohl der auftraggebende Abt als auch die zeitgenössischen Betrachtenden vor dem Hintergrund der spezifischen kaiserlichen Gründungstradition der Abtei in ihnen Helena und Konstantin mit weiteren Mitgliedern der kaiserlichen Familie sahen und der antike, aus der postulierten Gründungszeit stammende Kameo selbst damit in seiner spolienhaften Verwendung einen reliquienartigen und damit besonders suggestiven Authentizitätsnachweis der lokalen Sondertradition darstellte.²⁶²

Von der übrigen Ausstattung der Kirche und des Klosters von St. Maximin, die in der ersten Hälfte des 13. Jhs. neu errichtet, 1522 durch die Truppen Franz von Sickingens und nach erst teilweiser Fertigstellung noch einmal 1552 durch Albrecht Alkibiades von Brandenburg-Kulmbach zerstört, bis etwa 1582 wiederhergestellt und 1674 endgültig gesprengt wurde, ist hinsichtlich weiterer Visualisierungen der Helena-Konstantin-Tradition so gut wie nichts bekannt.²⁶³ Erhalten blieb lediglich ein stark beschädigter skulptierter Schlussstein, der um 1916 gemeinsam mit etlichen weiteren im Bereich der zu diesem Zeitpunkt abgetragenen Konventsgebäude als vermauerte Spolie aufgefunden wurde und einer der beiden Erneuerungsphasen der Abteikirche des 16. Jhs. angehören dürfte (Abb. 81).²⁶⁴ In einer gotisierenden, allerdings fast zum Kreis geöffneten Vierpassrahmung zeigt er Helena als Halbfigur mit dem ungewöhnlicherweise links gehaltenen Kreuzattribut und den drei Kreuzigungsnägeln in der rechten Hand. Der stark zur Seite gerichtete Blick legt die Vermutung nahe, dass sich dieser Schlussstein innerhalb eines vielteiligen spätgotischen Gewölbes rechts der Mittelachse befunden hat und möglicherweise auf ein Gegenüber ausgerichtet war. Dementsprechend gehört zur selben Gruppe der erhaltenen Schlusssteine aufgrund der Form der außen gekahlten Rahmung, die einen ähnlich verschliffenen Dreipass bildet, und der plastischen Gestaltung der Figur in einer tiefen Mulde die allerdings nicht näher zu identifizierende Darstellung eines frontal ausgerichteten Mannes mit längerem Haar, der als einziges Attribut einen langen, sich oben verdickenden Stab in der linken Hand vor dem Körper hält (Abb. 82).²⁶⁵ Er stellt einen Hinweis darauf dar, dass es neben stark zur Seite ausgerichteten Figurendarstellungen, wie sie mit dem Helena-Schlussstein vorliegt, eine zentrale Reihe von Frontaldarstellungen gegeben hat. Stilistische Übereinstimmungen mit dieser Gruppe zeigen auch einige kleinere Wappensteine. Ähnlich in ein Vierpassfeld gerahmt, stilistisch jedoch hinsichtlich des flachen statt muldenartig vertieften

²⁶¹ Stadtbibliothek Trier, Hs. 22. Vgl. Schatzkunst Trier. Ausst. Kat. Hg. v. Bischöflichen Generalvikariat Trier, Trier 1984, S. 181-182, Nr. 135 (mit weiterer Literatur.)

²⁶² Zum Trierer Ada-Kameo und den unterschiedlichen Identifizierungsvorschlägen der dargestellten Personen mit Mitgliedern der konstantinischen Familie vgl. zusammenfassend Schatzkunst Trier, S. 77-78, Nr. 2.

²⁶³ Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte vgl. Kirchliche Denkmäler Trier, S. 296-300 und Philipp Diel: Die Geschichte der Kirche des heiligen Maximinus und ihrer Reliquien. Trier 1886.

²⁶⁴ Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv. Nr. 16. 655. Für diese Hinweise und die Zugänglichmachung der Originale danke ich Herrn Dr. Peter Seewaldt vom Rheinischen Landesmuseum Trier.

²⁶⁵ Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv. Nr. 14. 1089.

Reliefgrundes sowie der unterschiedlichen Gestaltung etwa der Augen und der Haare verschieden ist die Darstellung eines bärtigen Königs mit Krone und Zepter, der durch den Inschriftrest "[...]ERTUS" auf dem flatternden Schriftband darüber und das deutlich lesbare Wort "Rex" auf dem Reliefgrund daneben als König Dagobert zu identifizieren ist (Abb. 83).²⁶⁶ Insgesamt liegt damit die Vermutung nahe, dass nach der nochmaligen Verwüstung der Abtei 1552 ein Schlusssteinprogramm fortgesetzt wurde, das, mit Helena und Konstantin beginnend, die Reihe der bedeutendsten Stifter, ergänzt um die Wappen der Äbte und der Päpste bis in die aktuelle Gegenwart verlängerte und damit das Selbstverständnis der Institution noch einmal nachdrücklich repräsentierte. Dies ist um so verständlicher, als Kaiser Karl V. persönlich dem Maximiner Abt Vincenz von Cochem nicht nur seinen ausdrücklichen Wunsch nach dem Wiederaufbau der Kirche und der Wiedereinrichtung des Klosters übermitteln ließ, sondern gleichzeitig bei Papst Hadrian IV. gegen die im Rahmen der Sickingen-Fehde erfolgte Inkorporation der Abtei durch den Trierer Erzbischof Richard von Greiffenklau intervenierte. Dasselbe tat Erzherzog Ferdinand im Januar 1524 bei Papst Clemens VII.²⁶⁷ Zu einer Einigung scheint es 1531 gekommen zu sein, als der Maximiner Abt Johann von Zell die von seinem Konvent gegen die Stadt Trier erhobene Anklage über 100 000 Gulden Schadenersatz für die Plünderungen während der Sickingen-Fehde zurückzog. Im Gegenzug setzte sich Erzbischof Richard von Greiffenklau bei der Kurie für eine Erlassung der üblichen Abgaben für die Bestätigung des neuen Abtes ein. Interessant ist in diesem Zusammenhang die von Diel ohne Quellenangabe zitierte Stelle eines Briefes des Erzbischofs an den päpstlichen Notar Johann von Kürenz, in der er den Anspruch der Gründung der Abtei durch Konstantin faktisch anerkannte, ohne dass allerdings daraus eine Aufgabe seiner landesherrlichen Ansprüche abzuleiten wäre.²⁶⁸

Über das nur ansatzweise zu rekonstruierende Schlusssteinprogramm hinaus ist die Präsentation der lokalen Helena-Konstantin-Tradition im Kirchenneubau des 16. Jhs. lediglich in schriftlicher Form fassbar. So bezieht sich wahrscheinlich auf ihn die Überlieferung der Inschrift "ad portam

²⁶⁶ Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv. Nr. 16.647. Zu diesem Dagobert-Stein dürften stilistisch die kleineren, aber ähnlich gestalteten Schlusssteine der Kirchenväter Gregor, Inv. Nr. 16.646 und Ambrosius, Inv. Nr. 16.652 gehören, die beide allerdings einen verzierten äußeren Rand aufweisen. Ähnlich gestaltet sind auch ein Vierpass mit Osterlamm, sowie ein weiterer mit der Darstellung des segnenden Salvator, Inv. Nr. 16.648, deren Anordnung möglicherweise oberhalb des Hoch- bzw. des zentralen Kreuzaltares anzunehmen sind. Des weiteren sind einer ganze Reihe ähnlich gestalteter Abtswappen erhalten, z. B. Inv. Nr. 16.652 und Inv. Nr. 14.1118, das als Wappen des Abtes Rainer Biewer (1581-1613) identifiziert wurde und diese Wappenreihe damit zumindest teilweise dem 1582 fertiggestellten Neubau zuweist. Vgl. Jahresbericht 9, S. 16. Dasselbe gilt für Inv. Nr. 16.653 mit dem Wappen Papst Gregors XIII. Buoncompagni (1572-1585). Grundsätzlich verschieden sind dagegen drei runde Schlusssteine, die zwei Kaiser, von denen der eine aufgrund der Physiognomie eindeutig als Karl V. zu identifizieren ist, und eine männliche Büste ohne weitere Attribute zeigen (Inv. Nr. 14.1095). Dazu gehört mit Inv. Nr. 16.654 das Reichswappen mit Krone. Ein weiterer runder Schlussstein, Inv. Nr. 16.782, mit tiefliegendem Reliefgrund weist mit der Darstellung des Apostels Andreas daneben auf einen ursprünglich vorhandenen Apostelzyklus hin. Nach Kirchliche Denkmäler Triers, S. 301, existierten darüber hinaus Schlusssteine mit den Darstellungen Von Karl d. Gr., Heinrich I., Otto d. Gr. sowie der Kaiserinnen Mathtilde und Adelheid.

²⁶⁷ Vgl. Diel, S. 5-10.

huius Imperialis Monasterii“, die die Eintretenden auf die Gründer und das eigentliche Alter der gerade neu errichteten Kirche hinwiesen:

Sta. Helena atque filius Constantinus magnus virtus Flavius primus Romanorum imperator catholicus huius imperialis monasterii fundatores Anno incarnationis domini 333.²⁶⁹

Die Frage, ob damit auch eine bildliche Darstellung des Gründerpaares im Eingangsbereich der Kirche einherging, muss offen bleiben. Dasselbe gilt für eine offensichtlich größere, am Ende des Textes mit der Jahreszahl 1544 versehene “tabula qui pendet prope altare S. Martini de fundatione ac fundatoribus huius Monasterii“, die im Inneren des nach 1522 neu errichteten Kirchenbaus noch einmal die ausführliche Gründungsgeschichte präsent machte und offensichtlich auch in den 1585 vollendeten zweiten Neubau des 16. Jhs. übernommen wurde.²⁷⁰

Erst im 17. und 18. Jh. ist die Visualisierung der kaiserlichen Gründungstradition der Abtei mit einer kleinen Gruppe von Helena- und Konstantinskulpturen, die mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Bereich von St. Maximin zuzuordnen sind, wieder fassbar (s. u.). Insgesamt betrachtet, stellte die lokale Helenatradition der Trierer Abtei St. Maximin damit in erster Linie ein entscheidendes Instrument zur Legitimierung der weltlichen Immunität der Institution gegenüber den örtlichen Erzbischöfen dar. Aus diesem Grund eng an deren eigene kaiserliche Gründungstradition angelehnt, war sie vor allem durch den Aspekt der Stiftung des “reale templum” in “regalem aedem” geprägt. Ein deutliches Zeichen dieser Konkurrenzsituation ist dabei insbesondere die Einführung Konstantins, neben dem Helena sowohl in der Endfassung der literarischen Überlieferung als auch in den wenigen erhaltenen Visualisierungen der Tradition als gleichberechtigte Gründerin erscheint. Dementsprechend konsequent folgt ihre Darstellung in drei der vier erhaltenen Fälle – den ‘authentischen’ Kameo des Ada-Evangeliars ausgenommen – dem Typus der Stifterin mit Stiftermodell. Dabei handelt es sich bei allen drei Darstellungsorten – dem Einband des Liber aureus, dem großen Konventssiegel und dem Titelblatt des “Libellum” – um Objekte, die in besonderer Weise den auf der kaiserlichen Gründung basierenden Rechtsanspruch der Abtei nach außen repräsentierten. Die ebenso naheliegende Verbindung mit der Tradition der kaiserlichen Reliquienstiftung als zweitem zentralem Aspekt der allgemeinen Trierer Helenatradition, die lediglich im Text der Heiliumsschrift des frühen 16. Jhs. nachweisbar zu sein scheint, wurde dagegen nicht in der Figur Helenas visualisiert, sondern mit dem in zwei Beispielen der Zeit um 1500 – dem Einband des

²⁶⁸ „Von den vielen nenne ich Dir nur das eine, Dir bekannte, in ganz Deutschland hervorragende Kloster St. Maximin, welches Konstantin der Große bei Trier gegründet hat. [...]“ So ohne Quellenangaben Diel, S. 10.

²⁶⁹ Ebenfalls zusammen mit dem Text des ‘Liber aureus’ überliefert in Trier, Stadtbibliothek, MS 1629/399, F. 1 v.

²⁷⁰ Überliefert in Trier, Stadtbibliothek, MS 1629/399, F. 1 v: “Anno dominice incarnationis 333, Imperii vero Constantini 23, Helena mater eiusdem Constantini misit s. Agricium patriarcham Antiochenum Treverim cum Iohanne monacho Antiocheno, quem preposuit huic monasterio in honorem s. Iohannis Apostoli et

Ada-Evangeliars und dem Titelholzschnitt des "Libellum" – erhaltenen Motiv des Hl. Agritius als Überbringer der ihm von Helena in Rom übergebenen Reliquienlade. Damit stand nicht in erster Linie die kaiserliche Herkunft der Heiltümer im Mittelpunkt des Interesses, sondern der demonstrative Anspruch, zumindest einen Teil der nicht namentlich aufgeführten Reliquien, die sich bis auf das Matthiasgrab allem im Besitz des Domes befanden, aus der Hand des in St. Maximin bestatteten und verehrten Agritius erhalten zu haben.

2. Apostolische und kaiserliche Tradition in der Abtei St. Eucharius–St. Matthias

Eine zweite Nebenlinie der allgemeinen Trierer Helena-Tradition wurde allem Anschein nach erst im 12. Jh. in der zweiten großen Benediktinerabtei St. Eucharius im Süden der Stadt installiert. Bis zu diesem Zeitpunkt beruhte die besondere Bedeutung dieses traditionell eng mit den Erzbischöfen der Stadt verbundenen Klosters, das als dem Evangelisten Johannes geweihte Gründung des ersten Trierer Bischofs Eucharius galt, in erster Linie auf ihrer Funktion als Grabkirche aller drei Gründerbischöfe Eucharius, Valerius und Maternus.²⁷¹ Mit ihnen stellte sie das liturgische Zentrum der postulierten apostolischen Gründung des Bistums dar. Eine Verbindung zur lokalen Helenatradition entstand erst 1127 mit der angeblichen Auffindung des Matthiasgrabes, das seit der zweiten Hälfte des 11. Jhs. durch seine Einfügung in die Erweiterung des Silvesterprivilegs als Teil der Reliquien-schenkung der Kaiserin galt, in einem ihrer Altäre. Dementsprechend ergänzte der unbekannte Verfasser des wahrscheinlich noch vor der Mitte des 12. Jhs. wohl in der Abtei selbst entstandenen "Liber inventionis S. Matthiae" die entsprechenden Angaben des Silvesterprivilegs und der bestehenden Helena-Agritius-Vita um die Behauptung, das von Helena durch Bischof Agritius nach Trier gesandte Apostelgrab sei bereits kurz nach seiner Ankunft wegen der unruhigen Zeiten von den Trierern bei den Gräbern der ersten Bischöfe Eucharius, Valerius und Maternus tief in der Erde verborgen worden. Dabei beruft er sich auf ein angeblich bereits in der Mitte des 11. Jhs. durch den Trierer Erzbischof Eberhard (1047-1066) in Rom entdecktes Verzeichnis der Apostelgrabstät-

Evangelistae dedicato quod ipsa et filius eius construxerunt et per beatum Agritium confessari [?] ferunt [...]" Im Anschluss folgen die Geschichte der Dagobertfälschung und die abschließende Jahreszahl 1544.

²⁷¹ Zur Geschichte der Abtei St. Eucharius - St. Matthias, deren Kirche spätestens in der Mitte des 5. Jhs. als Cömeterialbau im dicht belegten christlichen Bereich des südlichen Gräberfeldes außerhalb der antiken Stadt mit einiger Wahrscheinlichkeit tatsächlich über den Gräbern der in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. anzusetzenden Gründerbischöfe Eucharius und Valerius entstanden ist, vgl. Petrus Becker OSB (Bearb.): Die Benediktinerabtei St. Eucharius - St. Matthias vor Trier. Berlin, New York 1996 (Germania Sacra, N. F. 8), v. a. S. 241-280. Die Tradition der Euchariusgründung und der Weihe an den Evangelisten Johannes, die in offenkundiger Konkurrenz zu St. Maximin postuliert wurde, sind schriftlich erstmals in der Erstredaktion der 'Gesta Treverorum' um 1100 fassbar. Die Lage der Gräber von Eucharius und Valerius in einem gemeinsamen spätantiken Sarkophag am Ostende der Krypta ist seit der Weihe der unter Erzbischof Egbert (977-993) neu errichteten Abteikirche bekannt und wurde auch bei der 1148 erfolgten Weihe des noch heute bestehenden Nachfolgebau beibehalten (ebd., S. 388-389). Das Maternusgrab, das sich wahrscheinlich außerhalb der Kirche in der separaten Maternuskapelle befand, wurde 1037 durch Erzbischof Poppo von Babenberg (1016-1047) in den Dom transferiert (ebd., S. 391). Zur Förderung der Abtei durch die Erzbischöfe vgl. ebd., v. a. S. 243-244, S. 247, S. 270, S. 345-347 und zu ihrem Verhältnis zum Domkapitel S. 360.

ten, dessen Wahrheitsgehalt eine bereits zu diesem Zeitpunkt nach seinen Angaben erfolgte erste Auffindung der Matthiasgebeine erwiesen habe.²⁷² Mit dieser rein literarisch konstruierten Translation wurden die beiden Aposteltraditionen der Trierer Kirche – die der apostolische Erstgründung des Bistums durch Petrus und die der Überführung des einzigen Apostelgrabes nördlich der Alpen im Rahmen seiner kaiserlichen Neugründung durch Helena – in Form der räumlichen Zusammenführung beider Grabstätten als zusammengehörige Einheit präsentiert und einer breiten Masse von Gläubigen konkret erlebbar gemacht. Direkt sichtbar ist diese Intention in der Konzeption der von 1127 bis 1148 errichteten, weit in die Osthälfte des neuen Langhauses hineinreichende Choranlage, die im Januar 1148 von Papst Eugen III. und dem Trierer Erzbischof Albero mit der Weihe von sieben Altären konsekriert wurde.²⁷³ Dabei erhielt das Grab der Gründerbischöfe an seinem alten Standort in der Krypta einen den Apostelfürsten Petrus und Paulus und allen Aposteln geweihten Altar, der mit diesem Patrozinium überdeutlich nicht nur auf die apostolische Tradition der Trierer Kirche und Petrus als ihren postulierten Gründer verwies, sondern gleichzeitig auf den zumindest apostelähnlichen Rang der Gründerbischöfe.²⁷⁴ Diese galten in der Trierer Tradition als Mitglieder der Gruppe der 72 Jünger Jesu, aus der auch Matthias zum Apostel gewählt worden war. Durch die gleichzeitige Übernahme der Krypta selbst aus dem Vorgängerbau des späten 10. Jhs., in der bereits zu diesem Zeitpunkt die Schäfte der das Gewölbe tragenden Säulen unter Verwen-

²⁷² Trier, Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars, Hs. 98. Dazu und zur Geschichte der Auffindung des Matthiasgrabes, die sich am 1. September 1127 zufällig während der Vorbereitungsarbeiten zum Neubau der heutigen romanischen Basilika beim Abbruch des alten Marienaltars ereignet haben soll, vgl. Rudolf M. Kloos: *Lambertus de Legia. De vita, translatione, inventione ac miraculis sancti Matthiae Apostoli libri quinque*. Trier 1958 (Trierer Theologische Studien, 8), S. 17-28. Der entscheidende Nachweis der Wahrheit der Angaben, die Erzbischof Eberhard bezüglich der Lage des zu diesem Zeitpunkt in Vergessenheit geratenen Matthiasgrabes aus Rom mitgebracht haben soll und damit letztendlich der durchaus anfechtbaren Authentizität des Apostelgrabes, das alleine in Rom selbst u. a. in S. Maria Maggiore vermutet wurde, ist für ihn die angeblich auf Drängen Kaiser Heinrichs III. (1046-1056) erfolgte erste Erhebung der Matthiasgebeine bereits um die Mitte des 11. Jhs.. Die Frage, ob diese sehr konstruiert wirkende erste Auffindung tatsächlich stattgefunden hat, ist für den Zusammenhang dieser Untersuchung nicht von Bedeutung. Es soll lediglich darauf hingewiesen werden, dass gerade die Seite der Handschrift 98 des Priesterseminars Trier, die Informationen über das weitere Schicksal der aufgefundenen Apostelreliquien enthielt, bereits im 12. Jh. herausgetrennt wurde. Siehe dazu Kloos, S. 23-26. Wenn Kloos, der diese erste Auffindung als historische Tatsache ansieht, zu ihrer Untermauerung auf eine Urkunde Kaiser Heinrichs III. vom 5. August 1053 verweist, mit der dieser dem Trierer Euchariuskloster den Erhalt des Leibes des Hl. Valerius und anderer Reliquien bestätigt, stellt sich die berechnete Frage, ob diese Quelle nicht viel eher der Auslöser der Bezugnahme der angeblichen ersten Auffindung auf den Reliquienerwerb des Kaisers in der Abtei gewesen sein dürfte. Auch der Hinweis auf die in Goslar 1144 erfolgte Wiederauffindung von Matthiasreliquien ist weniger ein Nachweis dafür, dass diese bereits um 1050 aus Trier dorthin gelangt sind, als vielmehr ein Hinweis darauf, dass der Trierer Bericht von der Erstauffindung des Apostelgrabes am angeblichen Zielort der Schenkung die Suche nach diesen Reliquien auslöste. Da die von Kloos darüber hinaus angeführte zweite Fassung des Silvesterprivilegs keineswegs als Beleg einer Auffindung der Matthiasreliquien bereits zu diesem Zeitpunkt gewertet werden kann, bleibt von seiner Argumentation lediglich der Hinweis auf die 1061 erfolgte Weihe eines Matthiasaltars in der Dompropstei, für den zu prüfen wäre, ob die vermutlich darin enthaltenen Reliquien des Apostels nicht auch einen anderen Ursprung haben können. Zur ersten und zweiten Auffindung des Matthiasgrabes vgl. zusammenfassend auch Becker, S. 398.

²⁷³ Zum Bauverlauf der neuen, mit geringen Veränderungen noch heute bestehenden romanischen Abteikirche von St. Eucharius-St. Matthias zwischen 1127 und 1161 vgl. v. a. Nikolaus Irsch: *Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die trierisch-lothringische Bautengruppe*. Diss. Bonn, Augsburg 1927; und *Kirchliche Denkmäler Triers*, S. 215-217; zur Altarweihe am 13. Januar 1148 ebd., S. 243.

dung antiker Spolien zusammengesetzt worden waren, stellte der das Grab umgebende Raum durch sein deutlich sichtbares Alter innerhalb der neu errichteten Kirche ebenfalls einen konkreten Hinweis auf die besondere Tradition des Ortes dar und führte die Betrachtenden suggestiv unmittelbar in die historische Gegenwart der Bistumsgründung zurück.²⁷⁵ Das Matthiasgrab dagegen stand seiner Bedeutung als Pilgerziel ersten Ranges entsprechend in unmittelbarer Verbindung mit dem Volksaltar auf einer Tribüne erhöht vor dem Lettner über dem Mittelschiff (Abb. 84).²⁷⁶ In diese Konzeption eingebunden war allem Anschein nach auch das 1513 in der Mensa des ebenfalls 1148 geweihten Hochaltars entdeckte Agritiusgrab, auf dessen Besitz der Konvent von St. Eucharius seit dem frühen 12. Jh. entgegen der sehr viel früher belegten Verehrung dieses Grabes in St. Maximin Anspruch erhob.²⁷⁷ Zu diesem Zweck wurde in den 'Gesta Trevirorum' und später auch in der Agritius-Vita die ursprüngliche Angabe über den Ort seines Begräbnisses getilgt und durch den Zusatz "sepultus est iuxta corpus sancti Eucharii" ersetzt.²⁷⁸ Mit seiner Lage im Hochaltar in der Vierung hätte sich das Agritiusgrab annähernd achsial oberhalb der Grabstätte der Gründerbischöfe und gleichzeitig auf einer Ebene genau hinter dem Apostelgrab selbst befunden.

²⁷⁴ Becker, S. 39-40, hat dagegen keine Erklärung für die Wahl des Apostelpatroziniums an dieser Stelle und verweist auf die Tatsache, dass der Altar bereits im 12. und 13. Jh. trotzdem im Allgemeinen als Eucharius-Valerius-Altar bezeichnet wird.

²⁷⁵ Zur Bauchgeschichte der Krypta vgl. Kirchliche Denkmäler Triers, S. 239-241.

²⁷⁶ Über das für den zentralen Volksaltar vor dem Lettner im Allgemeinen übliche Kreuzpatrozinium hinaus war der Altar am Mathiasgrab dem Apostel selbst sowie dem Hl. Jakobus d. Ä. als Pilgerpatron geweiht.

²⁷⁷ Die Lage des postulierten Agritiusgrabes im Hochaltar ergibt sich aus der nochmaligen Auffindung von "ossa multa et diversa", die durch eine Marmortafel als "Sanctus Agritius Archiepiscopus" gekennzeichnet waren, bei einer Öffnung des bestehenden Hochaltars am 7. Mai 1513. Ein Bericht über diese Auffindung wurde in der 1513 bei Kaspar Hochfeder in Metz gedruckten Heiltumsschrift der Abtei veröffentlicht (u. a. Koblenz Landeshauptarchiv Best. 210 Nr. 753). Als unmittelbare Reaktion darauf erfolgte am 19. Mai 1513 in St. Maximin mit einer Öffnung des Sarkophages in der dortigen Krypta demonstrativ die Auffindung "Reliquias totius corporis sancti Agricii Trevirorum archiepiscopi" (Koblenz, Landeshauptarchiv, Best. 211, Nr. 939). Vgl. Petrus Becker: Der Besuch Kaiser Maximilians I. in Trier und die Suche nach Bischofsgräbern in St. Matthias (1512/1). In: Kurtrierisches Jahrbuch 28, 1989, S. 99-102; Wolfgang Seibrich: Die Trierer Heiltumsfahrt im Spätmittelalter. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 47, 1995, S. 45-147, hier S. 87-89. Zum Standort des Hochaltars in der Vierung Becker, S. 36.

²⁷⁸ Darauf bezieht sich auch der Text der 1524 entstandenen Heiltumsschrift des Heinrich von Neuss, Trier, Bibliothek des Priesterseminars, CI 101, F. 3-4: "Tertio ostenditur brachiu Scti Agricii olim patriarche Antiocheni, missi ad civitatem Treverensem per sanctum Silvestrum papam ad petitionem sanctae Helenae cum pretiosissimis reliquiis [...]. Hic post multos agones pro Christo desudato Idibus Januarii nature concessit sepultusque fuit iuxta corpus S. Eucharii ut dare ex gestis Treverorum et vita ipsius Agricii habemus." Anschließend folgt ein Bericht über die Auffindung des Agritiusgrabes und seine Wiederbeisetzung im 1148 geweihten Hochaltar der Kirche. In St. Maximin ist das Agritiusgrab bereits durch die in der Mitte des 8. Jhs. entstandene 'Vita s. Maximini' und eine Schenkungsurkunde von 853 belegt. Bei der Neuweihe der Abteikirche wurde es 942 feierlich in die Krypta übertragen und auch in den Fresken des Kapitelsaales ausdrücklich erwähnt. In S. Eucharius hatte wahrscheinlich die möglicherweise bereits selbst inszenierte Auffindung eines Schreins mit Reliquien und der beigefügten Inschrift "Sanctus Agricius archiepiscopus" um die Mitte des 11. Jhs., d. h. zum Zeitpunkt der angeblichen ersten Auffindung des Matthiasgrabes, zu der Behauptung geführt, das ganze Agritiusgrab zu besitzen. Vgl. Becker, S. 392-394. Noch einmal aktuell waren sie durch ihre wundersame Rettung während eines Brandes, der 1131 Teile der im Bau befindlichen Kirche verwüstete. Vgl. Kloss, S. 30-31. Als Reaktion auf die nicht ausbleibenden Einsprüche des Maximiner Konventes wird dieser Anspruch in der zwischen 1183 und 1186 entstandenen Versbearbeitung „De vita, translatione, inventione ac miraculis sancti Matthiae Apostoli libri quinque“ des Mönchs Lambertus von Lüttich (SBT HS 1375/23), das weitgehend auf der älteren HS 98 des Priesterseminars Trier beruht, noch einmal mit dem Hinweis bekräftigt, im Jahr 1180 sei einer „mulier religiosa“ seine Lage in St. Eucharius durch eine Offenbarung bestätigt worden. Vgl. Kloos, S. 31 und S. 160.

den, dessen Überführung nach Trier und spätestens ab 1180 auch nach St. Eucharius selbst ihm zugeschrieben wurde. Dabei stellte der bis zum barocken Umbau der Choranlage im 18. Jh. zentral unter dem Apostelgrab liegende Eingang der so vom Mittelschiff her erschlossenen Krypta gemeinsam mit den beiden ihn flankierenden Rundfenstern eine unmittelbare Verbindung zwischen beiden Ebenen her.²⁷⁹ Deutlicher konnte der Gedanke der Kontinuität der apostolischen Bistums-tradition seit seiner Gründung durch Petrus auch über die Lücke des 2. und 3. Jhs. hinweg, die die postulierte Wiederbegründung mit der durch Helena initiierten Einsetzung des Agritius erst notwendig werden ließ, kaum zum Ausdruck gebracht werden.²⁸⁰ Dabei wurde das Matthiasgrab selbst über seine Bedeutung als prestige- und einnahmeträchtiges Pilgerziel ersten Ranges hinaus als postulierte Schenkung Helenas – dem Petrusstab des Domes vergleichbar - zum materiellen Nachweis der Anerkennung und Erneuerung des apostolischen Anspruchs der Trierer Kirche durch Papst und Kaiserin im 4. Jahrhundert.²⁸¹ Ganz explizit kommt diese Bedeutung der räumlichen Verbindung aller vier Gräber auf zwei übereinanderliegenden Ebenen als Ausdruck der Kontinuität der postulierten apostolischen Sukzession der Trierer Bischöfe in einem “Modus ostendi reliquias” des 15. Jhs. zum Ausdruck:

²⁷⁹ Der zentrale Eingang und die beiden Lichtöffnungen wurden erst beim Einbau der heute vorhandenen barocken Chortreppe 1731 aufgegeben. Im Inneren der Krypta bestanden Reste der romanischen Treppe allerdings noch bis 1848. Vgl. Kirchliche Denkmäler Triers, S. 239.

²⁸⁰ Deutlich wird dieser Kontinuitätsgedanke als grundlegender Impetus der gesamten Neukonzeption der Abteikirche in der ersten Hälfte des 12. Jhs. auch in den Aufzählungen der 1148 in den einzelnen Altären deponierten Reliquien, die Eucharius, Valerius, Maternus und Agritius immer als zusammengehörige Gruppe enthalten. Die entsprechenden Reliquienlisten des Hoch- und des Matthiasaltars bei Becker, S. 35-36, des Apostelaltars in der Krypta ebd., S. 39-40. Konsequenterweise behauptete die Abtei ab dem frühen 16. Jh., auch die Gräber aller 29 Bischöfe zwischen Eucharius/Valerius und Agritius, Cyrillus und Modestus zu besitzen. Becker, S. 385. Auf der durch die Weihe des Hochaltars von 1148 gesicherten Existenz von Reliquien des Apostels Philippus wurde darüber hinaus spätestens mit dem Beginn des 15. Jhs. der Anspruch aufgebaut, die Hälfte des Apostelleibes zu besitzen, der als gemeinsam mit Matthias in dessen Tumba bestattet propagiert wurde, um die apostolische Tradition der Trierer Kirche wie auch die Anziehungskraft der Abtei auf Pilgernde noch einmal zu verstärken. Bereits in der Beschreibung der ersten bekannten Reliquienzeigung von 1403 (Trier, Stadtbibliothek, HS 1660/359, vgl. Hau, S. 74) werden die Philippusreliquien gemeinsam mit denen des Apostels Matthias an erster Stelle der Heiligen genannt. In einer Wallfahrtsbescheinigung von 1427 (Würzburg, Universitätsbibliothek, HS 82, vgl. Hau S. 68-72) wird dagegen bereits explizit die gemeinsame Weisung je eines Armes von Matthias und von Philippus beschrieben, “deren Leiber in einem Grabe oder Sarkophag ruhen”. In der 1524 entstandenen Heiltumsschrift der Abtei des Heinrich von Neuss (Trier, Bibliothek des Priesterseminars, CI 101, F. 4), wird als Datum der Auffindung eines großen Teiles des Philippuskörpers, allerdings ohne weitere Angaben erst das Jahr 1469 genannt. Demensprechend lautete die bei Brouwer überlieferte Inschrift der Tumbaanlage noch im 17. Jh.: IN HAC TUMBA CONSERVATUR CORPUS S: MATTHIAE APOSTOLI, CUM MEDIETATE PARS CORPORIS S: PHILIPPI. Vgl. Christoph Brouwer: *Antiquitates annalium Trevirensium et episcoporum Trevirensis ecclesia [...]*. Köln 1626, Bd. 2, S. 24, Dabei galten diese als bedeutend propagierten Philippusreliquien ebenfalls als Schenkung Helenas. So u. a. in den um 1515 durch Hubert von Köln überlieferten Inschriften zu den Reliquien von St. Matthias: „Destinat in patriam decus orbis helena mathiam Qua trahit ipsa genus. quod agricius anthiochenus Ciubus imbutis verbo lauachroque salutis Infert doctorum prope corpora sancta priorum. [...] In tumba sancti mathie apostoli Siderens munus iacet hic ex ter quater unus Missus ab helena philippus ierapolita.“ Zit. n. Becker, S. 443

²⁸¹ Diese Bedeutung des Matthiasgrabes äußert sich ganz konkret im Siegel des Konventes, das spätestens seit dem frühen 16. Jh. das mit dem Petrusstab gekreuzte Matthiasbeil zeigt und in dieser Form auch im Wappenbild und der Wappenzier der Äbte erscheint. Das Siegel bei Becker, S. 384.

De sancto eucharico discipulo christi primo trevirorum archiepiscopo. De sancto valerio archiepiscopo. De sancto materno archiepiscopo socijs eius. De sancto agricio archiepiscopo et patriarcha qui tempore helene sanctum mathiam hic apud primos patres reposuit. Et treverenses ad idolatriam relapsos revocavit.²⁸²

Konkret visualisiert wurde die daraus resultierende Bedeutung der Abtei als Grablege der wichtigsten lokalen Protagonisten der ersten, apostolischen, und zweiten, von Helena initiierten Gründung des Bistums rund fünfzig Jahre später mit dem Heiligenprogramm zweier Buchdeckel des späten 12. oder frühen 13. Jhs., die sich heute in der John Rylands-Bibliothek Manchester befinden.²⁸³ Auf beiden nahezu identisch gestalteten Einbänden wird ein älteres hochrechteckiges Elfenbeinrelief von alternierenden Schmuck- und Figurenplatten gerahmt (Abb. 85/85a u. 86/86a). Während die Reliefs in jeweils drei Szenen einen der beiden großen Festkreise des Kirchenjahres illustrieren, sind die Figurenplatten mit Paaren stehender Heiliger besetzt, deren Identifizierbarkeit neben den Attributen durch gravierte Namensinschriften gesichert ist.²⁸⁴ Im Gegensatz dazu zeigen die etwas kleineren zentralen Platten der Kopf- und der Fußleiste jeweils eine thronende Gestalt, die von den Heiligenpaaren der Eckplatten flankiert wird. So stehen in der Kopfleiste des Weihnachtseinbandes Johannes der Täufer und der Apostel Andreas heraldisch rechts, die Apostelfürsten Petrus und Paulus links des zentral thronenden, segnenden Christus. Auf der unteren Rahmenleiste ist die zentral thronende Muttergottes mit Kind von einer Platte mit dem Apostel Matthias und dem Trierer Bischof Agritius auf der rechten sowie dem Apostelpaar Philippus und Jakobus auf der linken Seite gerahmt. Dazwischen bilden die vier übrigen Figurenplatten auf den beiden vertikalen Rahmenleisten zwei Register, von denen das obere mit Caecilia und Agnes auf der rechten sowie Katharina und Ursula auf der linken Seite vier Märtyrerinnen zeigt, das untere rechts das männliche Märtyrerpaar Stephanus und Laurentius sowie links Maria Magdalena und die Märtyrerin Petronilla. Deutlicher als der Weihnachtseinband mit der Matthias-Agritius-Platte weist die Auswahl der Heiligen auf dem Osterdeckel auf die ursprüngliche Herkunft beider Einbände aus der Abtei St. Eucharius-

²⁸² Zit. n. Becker, S. 440/441.

²⁸³ Josef Hulley: Der Prachteinband eines trierischen Evangeliars aus dem 12. Jh.. In: Pastor Bonus, 9, Trier 1897, S. 38-xxx; Frauke Steenbock: Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1965, Nr. 110, S. 210-211. Zu welchem Zeitpunkt - wahrscheinlich im Zuge der Säkularisation - und auf welchem Weg der Einband aus Trier nach England gelangte, bleibt unklar. Erstmals dort nachweisbar ist er 1856 anlässlich seines Übergangs aus dem Besitz des englischen Dichters Samuel Roger in die Sammlung Bateman, die ihrerseits 1893 bei Sotheby's versteigert wurde. Bei dieser Gelegenheit erwarb ihn der Earl of Crawford, der sich 1897 mit Fotografien beider Einbanddeckel an die Trierer Domschatzkammer und das damalige Provinzialmuseum wandte und sie so erstmals in Trier bekannt machte. Aus seiner Bibliothek im englischen Haigh Hall gelangte das Werk schließlich an seinen heutigen Aufbewahrungsort in Manchester. Vgl. Goldschmidt und Steenbock. Aufgrund der Zusammenstellung der dargestellten Heiligen kann es keinen Zweifel an der ursprünglichen Provenienz beider Einbanddeckel aus St. Eucharius-St. Matthias geben.

²⁸⁴ Beide Elfenbeinreliefs – das eine mit der Darstellung der Verkündigung, der Geburt und der Taufe/Epiphanie Christi, das andere mit der Erscheinung des Auferstandenen, der Himmelfahrt und der Pfingstszene - werden allgemein als zusammengehörige Arbeiten des 10. Jhs. angesehen. Vgl. Adolph Goldschmidt: Die Elfenbeinskulptur aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. Bd. 1, Berlin 1914, S. 18-19, Taf. 14.

St. Matthias hin. Hier thront im oberen Register der Evangelist Johannes als erster Patron der von Eucharius gegründeten Kirche, dem seit 1148 auch der neue Hochaltar geweiht war. Flankiert wird er von den Darstellungen der Gründerbischöfe Valerius und Maternus auf der linken sowie den ebenfalls in der Kirche bestatteten Trierer Heiligen Modestus und Cyrillus auf der heraldisch rechten Seite des Thrones. Die beiden mittleren Register zeigen ohne ähnlichen Lokalbezug oben die Schwestern Mariens auf der rechten Seite, denen links die Bischöfe Martin und Nikolaus gegenüberstehen. Darunter sind rechts Joachim und Anna, die Eltern Mariens, dargestellt, links die Trierer Bekennerin Severa, deren Grab ebenfalls im 11. Jh. in die Euchariuskirche überführt worden war, und Scholastika als Patronin des weiblichen Zweiges des Benediktinerordens. Am unteren Rand sitzt Eucharius selbst als „P[ri]MUS TREVIRORUM ARCHIEP[iscopu]s“ auf dem Thron. Rechts von ihm stehen der Hl. Benedikt als Ordenspatron des Konventes und der Bekenner Celsus, dessen Grab im späten 10. Jh. in der Kirche aufgefunden worden war, links Konstantin und Helena.²⁸⁵ Bisher unbeachtet blieb die Tatsache, dass einige Platten diese eindeutig thematische Aufteilung des dargestellten Gesamtprogramms in eine stark lokal geprägte und eine allgemeinere Einbandhälfte in auffälliger Weise durchbrechen. So stehen sowohl die im Rahmen der Lokaltradition der Kirche besonders wichtige Agritius-Matthias-Platte auf dem Weihnachtseinband wie auch die Eltern Mariens und die Bischöfe Martin und Nikolaus auf der Ostertafel innerhalb der übrigen Heiligendarstellungen eindeutig isoliert. Tatsächlich ist selbst anhand der Abbildungen zu erkennen, dass beide Einbandhälften, deren Erhaltungszustand in der Literatur im Allgemeinen ohne weiteren Kommentar als sehr gut bezeichnet wird, offensichtlich zu einem unbestimmten Zeitpunkt umgearbeitet worden sind. Darauf weisen zum einen die mit einem Rautenmuster gravierten Bänder hin, die heute die jeweils mittlere Platte jeder Rahmenseite flankieren (Abb. 87). Seitlich der thronenden Figuren der Kopf- und Fußleisten sind sie heute teilweise verloren, so dass an diesen Stellen die hölzerne Trägerplatte sichtbar wird (Abb. 88). Noch deutlicher ist die Lösung und Neubefestigung sowohl der Figuren- als auch der Schmuckplatten anhand heute leerer Nagellöcher – z. B. bei den Platten der Eltern und der Schwestern Mariens – zu erkennen (Abb. 89). Schließlich wurden insbesondere die beiden unteren Eckplatten der Weihnachtsseite mit den Darstellungen von Matthias und Agritius bzw. Philippus und Jakobus nachträglich an ihrer jeweils nach innen weisenden oberen Ecke abgearbeitet, um sie an die Veränderung der Einbände anzupassen.²⁸⁶ Einen zentralen Hinweis auf eine bei der offensichtlich erfolgten Neumontierung beider Deckel geschehene Vertauschung eines Teils der Figurenplatten stellt – besonders deutlich bei dem Märtyrerpaar Stephanus und Laurentius auf dem Weihnachts- und den Bischöfen Martin und Nikolaus

²⁸⁵ Zur Auffindung des Celsus-Grabes vgl. u. a. Stephan Beissel: *Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschatze*. Trier 1887, Teil 1, S. 190-193, und Johannes Hau: *Die Heiligen von St. Matthias in ihrer Verehrung*. Gebweiler 1938, S. 22-27.

²⁸⁶ Für diese Hinweise danke ich Frau Dr. Caroline S. Hull vom John Rylands Research Institute der Universität Manchester. Sie geht davon aus, dass der die Elfenbeinreliefs heute umgebende Rahmen erst nachträglich eingefügt wurde und die dadurch bedingte Vergrößerung der Grundplatte die Einfügung der rautenförmig gravierten Bänder sowie die völlige Neumontierung beider Einbanddeckel bedingt hat. Zu

auf dem Ostereinband - die starke Ausrichtung der dargestellten Heiligen zur Seite dar, die in der heutigen Anordnung ins Leere läuft. Eine entsprechende Überprüfung des aktuellen Zustandes beider Einbände nach den Kriterien der lokalen Bedeutung und Verbindung der einzelnen Heiligen untereinander, der Blickrichtungen und der üblichen hierarchischen Seitenverteilung ermöglicht eine sich überraschend deutlich ergebende, zumindest annäherungsweise Rekonstruktion der möglichen ursprünglichen Anordnung. So besteht in der Kopfleiste des deutlicher lokal geprägten Ostereinbandes ein logischer innerer Zusammenhang zwischen dem thronenden Evangelisten als postuliertem ursprünglichem Patron der Kirche und den in ihr bestatteten Gründerbischöfen einerseits sowie dem Bischof Cyrillus, der die alte Johanniskirche im 6. Jh. erstmals erneuert hat, und Modestus, der ebenfalls als besonderer Förderer verehrt wurde.²⁸⁷ Allerdings legt die interne Hierarchie dieser Vierergruppe die Vermutung nahe, dass ursprünglich Valerius als zweiter Bischof Triers unmittelbar heraldisch rechts des Throns platziert gewesen ist und damit auch diese Platten, die beide ebenfalls deutlich erkennbar heute nicht mehr genutzte Nagellöcher aufweisen, untereinander vertauscht wurden. Wie auf dem 'Liber aureus' von St. Maximin entspricht dem ursprünglichen Kirchenpatron im Zentrum der Kopfleiste unten der aktuelle Patron Eucharius auf dem Thron, zu dessen linker Seite Helena gemeinsam mit Konstantin als kaiserliche Stifterin des Matthiasgrabes erscheint (s. u.). Dementsprechend muss sich aufgrund der lokalen Tradition als Pendant in der heraldisch rechten unteren Ecke ursprünglich die Matthias-Agritiusplatte befunden haben. Die heute an dieser Stelle befestigte Darstellung des an seinem Grab in St. Eucharius verehrten Trierer Bekenntners Celsus mit dem Ordenspatron Benedikt stellt dagegen eine direkte inhaltliche Parallele zu Platte über Konstantin und Helena mit der ebenfalls in der Kirche bestatteten Trierer Jungfrau Severa und Scholastika als Patronin des weiblichen Ordenszweiges dar.²⁸⁸ Auch formal sind beide Platten mit der Ausrichtung der Ordenspatrone auf die jeweils neben ihnen platzierte Figur des bzw. der Trierer Heiligen als zusammengehörige Pendants gearbeitet. Die heute gegenüber der Severa-Scholastika-Darstellung montierten Eltern Mariens gehören dagegen inhaltlich sehr viel eher auf den Weihnachtseinband an die Stelle der Matthias-Agritius-Platte, so dass die Anna unmittelbar rechts der thronenden Mariendarstellung platziert gewesen wäre. Das als Pendant links des Marienthrones dargestellte, in der Regel gemeinsam verehrte Apostelpaar Philippus und Jakobus d. J. lässt sich inhaltlich durch die in der gravierten Namensinschrift ausdrücklich erwähnte Bezeichnung des Jakobus als "FRATER DOMINI" anschließen. Die beide mit Maria bezeichneten "SORORES DOMINAE NOSTRAE", die sich heute im oberen der beiden mittleren Register des

genaueren Ermittlung des Zeitpunktes dieser Maßnahmen erfolgt eine Untersuchung des Holzes der Trägerplatte, deren Ergebnis allerdings noch aussteht.

²⁸⁷ Nach Nikolaus Irsch: Ikonographie der Heiligen des Bistums Trier. Mit einem Anhang: Ikonographie der Schlusssteine des spätgotischen Gewölbes von St. Matthias. Trier 1944 (Arbeiten der Kunstabteilung des Bischöflichen Generalvikariats Trier, Bd. 2), S. 62-65, hier S. 114, wurden Cyrillus und Modestus gemeinsam als derart bedeutende Wohltäter der Abtei verehrt, dass immer eines der Konventsmitglieder ihren Namen tragen musste.

²⁸⁸ Zu Celsus Becker, S. 396-397. Zu Severa, der ersten Äbtissin des in der ersten Hälfte des 7. Jhs. durch ihren Bruder, den Trierer Bischof Modoald gegründeten, allem Anschein nach jedoch bereits nach dem

Ostereinbandes auf der heraldisch rechten Seite befinden, gehören dagegen thematisch sehr viel eher zu Darstellung Maria Magdalenas mit dem Salbgefäß, die gemeinsam mit der Märtyrerin und angeblichen Petrustochter Petronilla oberhalb der Philippus-Jakobus-Platte des Weihnachtseinbandes angebracht ist. Gemeinsam bezieht sich die Darstellung der drei Marien am ehesten auf das Geschehen des Ostermorgens und ist daher mit einiger Wahrscheinlichkeit der entsprechenden Elfenbeinszene des Ostereinbandes zuzuordnen, wobei auch in diesem Fall sowohl der Rang der dargestellten Heiligen als auch die Ausrichtung der einzelnen Figuren die Vermutung nahelegt, dass sich die Magdalena-Petronilla-Platte heraldisch rechts und die der beiden Marien links des Elfenbeinreliefs befunden hat.²⁸⁹ Dasselbe gilt für die heute an dieser Stelle links der Osterszene montierte Darstellung der Bekennerbischöfe Martin und Nikolaus, deren gemeinsame Ausrichtung nach links für ihre ursprüngliche Anordnung rechts der Mittelachse spricht. Dabei gehörten sie ursprünglich mit einiger Wahrscheinlichkeit als Pendants zu den gegenständig angeordneten Märtyrerdiaconen Stephanus und Laurentius auf dem Weihnachtseinband, auf dem sie gemeinsam mit den Märtyrerjungfrauen die in der Kopfleiste mit Johannes dem Täufer und den Aposteln begonnene Darstellung der Hierarchie der Heiligen vervollständigt hätten. Dabei spricht die besonders starke Ausrichtung sowohl der beiden Bekennerbischöfe als auch der beiden Märtyrerdiacone zur Seite eindeutig für eine ursprüngliche Anordnung der Martinus-Nikolaus-Platte heraldisch rechts und der Stephanus-Laurentius-Darstellung links des Elfenbeinreliefs. Auf diese Weise ergibt sich ein sowohl inhaltlich logisches als auch der zu erwartenden hierarchischen Anordnung und der formalen Gestaltung der einzelnen Figurenplatten entsprechendes ikonografisches Programm, das in Details wie der Seitenverteilung der einzelnen Platten oder der Anordnung der jeweils mittleren Register untereinander weiter zu diskutieren ist, in seiner Gesamtheit allerdings durchaus schlüssig erscheint (Abb. 90). Danach thematisierte der Weihnachtseinband auf der oberen Rahmenleiste mit Johannes und Andreas, der traditionellerweise als Schüler des Täufers (Joh 1, 35-42) und erstberufener Apostel galt, zum einen die Vorbereitung und den Beginn der Lehrtätigkeit Christi, deren anschließende Verbreitung Petrus und Paulus als Träger und Legitimationsfiguren der apostolisch-päpstlichen Lehrgewalt verkörpern, und verweisen in dieser Form der Anordnung gleichzeitig auf den Übergang der Zeit "sub lege" in die Zeit "sub gratiam". Einen andere, konkret auf das Weihnachtsthema des zentralen Elfenbeinreliefs bezogenen Aspekt dieses Beginns der Heilszeit zeigt die untere Rahmenleiste mit der thronenden Muttergottes und der ihr mit einiger Wahrscheinlichkeit ursprünglich zugeordneten Darstellung von Joachim und Anna, die – um Jakobus als "Frater Domini" erweitert -, den frühen Ansatz einer Visualisierung der Genealogie Christi in Richtung der sehr viel späteren Sippenbilder darstellt und gleichzeitig auf die Unbefleckte

Normannensturm von 882 aufgegebenen Klosters St. Symphorian, durch das sie in einer direkten Beziehung zu dessen Ordenspatronin Scholastika stand, vgl. Hulley, S. 42.

²⁸⁹ Im Gegensatz zu allen übrigen dargestellten Heiligen ist die Märtyrerin Petronilla weder in irgendeiner heute nachvollziehbaren Weise mit der Abtei St. Eucharius-St. Matthias noch mit Maria Magdalena und den thematisch zu ihr gehörenden Schwestern Mariens in Verbindung zu bringen.

Empfängnis Mariens verweist.²⁹⁰ Dazwischen waren in den beiden mittleren Registern die frühen Glaubenszeugen so ausgewählt und mit einiger Wahrscheinlichkeit so angeordnet, dass den beiden römischen Märtyrerinnen Agnes und Caecilia mit Ursula und Katharina zwei Vertreterinnen der Kirche des Nordens und des Südens gegenüberstanden, während Laurentius und Martin durch ihren kirchlichen Wirkungsbereich in besonderer Weise mit Rom und dem Westen, Stephanus und Nikolaus dagegen mit Jerusalem und dem Osten in Verbindung stehen. Damit illustrierten alle acht Heiligen in besonderer Weise die Verbreitung der Lehre Christi von ihren beiden Zentren aus und den daraus resultierenden universellen Heilsanspruch der Kirche.²⁹¹ Gleichzeitig handelt es sich bei einem großen Teil von ihnen um Patrone der 1148 geweihten Altäre der neuen Abteikirche, in der sie darüber hinaus durch Reliquien vertreten waren.²⁹²

Dem stand auf dem Ostereinband die Präsentation der postulierten unmittelbaren Verbindung der Abtei mit der apostolisch-kaiserlichen Gründungstradition des Bistums sowie seiner in St. Eucharius-St. Matthias bestatteten Gründer und wichtigen Heiligen gegenüber. Ähnlich wie auf dem wahrscheinlich gleichzeitig entstandenen 'Liber aureus' von St. Maximin wurde dabei mit der Darstellung des älteren Kirchenpatrons Johannes in der oberen und des ihm nachfolgenden Eucharius in der unteren Rahmenleiste eine deutliche chronologische Unterscheidung in zwei zeitlich aufeinanderfolgende Ebenen vorgenommen. Dementsprechend erscheinen oben als Zeitgenossen sowohl der Gründung der Trierer Kirche als auch der Abteikirche selbst die zumindest ursprünglich in ihr bestatteten Gründerbischöfe Valerius und Maternus sowie mit Cyrillus und Modestus die ebenfalls dort begrabenen ersten Erneuerer und Förderer des Ursprungsbaus im 5. Jh..²⁹³ Das untere Register diente dagegen im wahrscheinlichen ursprünglichen Zustand mit der Darstellung von Agritius und Matthias sowie Helena und Konstantin zu beiden Seiten des Kirchen- und Bistumsgründers

²⁹⁰ Bereits Hulley, S. 42, hat darauf hingewiesen, dass es sich bei der Joachim-Anna-Platte möglicherweise um die älteste Darstellung dieser Art im Westen handelt, die ansonsten erst in der Zeit um 1300 bekannt sind. Vgl. LCI, Bd. 7, Sp. 68-69 (Palma, Annenkapelle der Kathedrale und Salzburger Psalter). Im Osten ist dagegen früh ein gemeinsames Fest der Eltern Mariens am 9. September belegt (ebd.). Möglicherweise entstand die Trierer Darstellung der Eltern Mariens allerdings als an die übrigen Figurenplatten angepasste Abbraviatur der Szene der Begegnung an der Goldenen Pforte, die bereits im 10./11. Jh. als Illustration der Empfängnis Mariens im Westen belegt ist. Vgl. LCI, Bd. 3, Sp. 338 mit Beispielen. Der Apostel Philippus gehörte als enger Freund des Andreas traditionell ebenfalls zu den Jüngern Johannes' des Täufers und zu den fünf erstberufenen Aposteln und wurde häufig gemeinsam mit Jakobus d. J. dargestellt, mit dem zusammen er auch einer der Nebenpatrone des 1148 geweihten Hochaltars der Abteikirche St. Eucharius-St. Matthias war.

²⁹¹ Auffällig in diesem Zusammenhang ist auch die Tatsache, dass die anhand der starken Ausrichtung der Figuren zur Seite mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmende ursprüngliche Anordnung der Bekennerbischöfe und der Märtyrerdiacone sich nicht nach der Hierarchie der Heiligen, sondern nach der ihrer kirchlichen Ämter richtete.

²⁹² Neben Petrus und Paulus, denen der bereits erwähnte Kryptaaltaar geweiht war, waren Johannes der Täufer und Nikolaus Patrone des nördlichen Seitenchores und des davor an der Ostwand des Querhauses stehenden Altares, Stephanus und Laurentius die Patrone des südlichen Seitenchores sowie Philippus und Jakobus Nebenpatrone des Hochaltars. Der Altar im südlichen Querhaus war den Märtyrerjungfrauen geweiht, trug als Hauptpatozinium allerdingst einen Agatha-Titel. Als Nebenpatron des Altars im nördlichen Querhaus ist zusätzlich Benedikt genannt. Kirchliche Denkmäler Trier, S. 243. Bis auf Joachim sind alle dargestellten Heiligen in den unterschiedlichen Reliquienverzeichnissen der Abtei enthalten.

Eucharius ganz konkret der Visualisierung der lokalen kaiserlichen Tradition, nach der das von Helena geschenkte und durch Agritius nach Trier gebrachte Matthiasgrab an die Grabstätte des ersten Bischofs der Stadt überführt worden war (Abb. 91). Ohne eine bis heute bekannte Parallele ist dabei die Darstellung Helenas mit einem Reliquienkasten als konkret auf ihre Reliquienschenkung verweisendem Attribut, zu dessen Gunsten auf das übliche Kreuz vollkommen verzichtet wurde (Abb. 92). Auch ihre gemeinsame Präsentation mit Konstantin, der wie in der allgemeinen Trierer Helenatradition auch in der als Abspaltung von ihr entstandenen Sondertradition von St. Eucharius-St. Matthias keine explizit literarisch fixierte Rolle spielt, durchaus ungewöhnlich. Da lediglich die Abtei St. Maximin – nicht zuletzt auf dem nahezu gleichzeitig entstandenen Einband des 'Liber aureus' – ihren Ursprung auf eine gemeinsame Gründung durch Konstantin und Helena zurückführte, ist die Präsentation des Kaiserpaares auf dem Ostereinband aus St. Eucharius.-St. Matthias mit einiger Wahrscheinlichkeit wie das postulierte ursprüngliche Johannespatrozinium der Kirche als Reaktion auf die dort erhobenen Ansprüche so als unmittelbarer Ausdruck der Konkurrenz unter beiden Abteien zu sehen, der sich letztendlich auch im Streit um den Besitz des die postulierte Reliquienübertragung untermauernden Besitz des Agritiusgrabes äußert. Bereits Petrus Becker hat darauf hingewiesen, dass sowohl der vermutliche Baubeginn der heutigen Abteikirche von St. Eucharius-St. Matthias im Jahr 1127 als auch die damit in Verbindung stehende Auffindung des Matthiasgrabes mit einiger Wahrscheinlichkeit vor dem Hintergrund des Ringens zwischen dem Konvent von St. Maximin und den Trierer Erzbischöfen zu sehen ist, die bestrebt waren, damit ein ihrem direkten Einfluss unterstehendes Gegengewicht gegenüber der zu diesem Zeitpunkt noch freien Reichsabtei aufzubauen.²⁹⁴ Allerdings erscheinen Konstantin und Helena auf dem Einbanddeckel aus St. Eucharius-St. Matthias nicht wie auf dem 'Liber aureus' aus St. Maximin als Stifter weltlicher Güter, sondern wie die an der entsprechenden Stelle des oberen Registers gezeigten Bischöfe Cyrillus und Modestus in erster Linie als Förderer der Abtei. Wie diese werden sie dabei in erster Linie – auch Konstantin ungewöhnlicherweise mit einem Nimbus - selbst als Mitglieder ihrer 'familia sanctorum' präsentiert. Möglicherweise wurde die gemeinsame Darstellung des Kaiserpaares dabei gleichzeitig – wie bereits für die der Eltern Mariens auf dem Weihnachtseinband vermutet – durch das in der Ostkirche am 21. Mai belegte Fest der 'Apostelgleichen Kaiser' Konstantin und Helena inspiriert – ein Umstand, der mit ihnen selbst noch einmal in besonderer

²⁹³ Das Maternusgrab war bereits im frühen 11. Jh. aus einer separaten Kapelle im Abteibering in den Dom überführt worden (s. u.).

²⁹⁴ Becker, S. 250-253 und S. 397. Daneben verweist Becker auf die auf Initiative des Trierer Erzbischofs Bruno von Lauffen (1102-1124) hin erfolgte Übernahme der Hirsauischen Reform in St. Eucharius-St. Matthias als weiterer Grundlage der besonderen Blütezeit, die die Abtei im 12. und 13. Jh. erlebte (ebd.). Gleichzeitig standen die Erzbischöfe der ersten Hälfte des 12. Jhs. einer durch den steigenden Einfluss und Machtanspruch der städtischen Ministerialengeschlechter bedingten schwierigen innenpolitischen Lage gegenüber, in der die bischöflichen Abteien und Stifte außerhalb der Stadt ihnen entscheidenden Rückhalt boten. Außenpolitisch gerieten die Trierer Erzbischöfe in der beständigen Konkurrenzsituation unter den drei rheinischen Erzstiften aufgrund der Lage insbesondere ihrer Suffragane Metz, Toul und Verdun an der Peripherie bzw. außerhalb des Reichsgebietes politisch wie wirtschaftlich immer stärker in eine isolierte Stellung. Vgl. Becker, S. 243-244. Zur Konkurrenzsituation der Abtei mit St. Maximin hinsichtlich des Johannespatroziniums ebd., S. 35-36.

Weise den doppelten apostolischen und kaiserlichen Anspruch der Trier Kirche im allgemeinen und in Bezug auf den Aspekt der Stiftung des Apostelgrabes der Abtei im Speziellen thematisiert hätte.

Die anhaltende besondere Bedeutung und liturgische Verehrung Helenas als Stifterin des hochbedeutenden Apostelgrabes in St. Eucharius-St. Matthias belegt unter anderem die 1524 von Heinrich von Neuss verfasste Heiltumsschrift der Abtei, die an fünfzehnter Stelle der nach der hierarchischen Ordnung der verschiedenen Heiligenstände gegliederten Reihenfolge der Reliquienzeigung "notabiles partes de sancta helena imperatrice" mit dem Kommentar "quae Treverensis cita re[liquiis] preciosissimis ditavit ac decoravit" nennt.²⁹⁵ Im Rahmen der spätgotischen Neuausstattung der Abteikirche, die bereits 1468 begonnen hatte, wird am 1. April 1472 gemeinsam mit fünf weiteren Pfeileraltären entlang des Mittelschiffs ein Helena-Altar am zweiten nördlichen Pfeiler von Westen geweiht, von dessen Ausstattung jedoch nichts überliefert ist.²⁹⁶ Dasselbe gilt für das spätgotische Hochaltarretabel und die im frühen 16. Jh. entstandene Farbverglasung der Fenster, von der lediglich die zentrale Kreuzigung des mittleren Chorfensters erhalten blieb, sowie für die größten Teile der Neuausstattung der Abteikirche nach ihrer 1552 erfolgten Plünderung durch Albrecht Alkibiades von Brandenburg-Kulmbach. Allerdings scheint das Reliquienkasten-Attribut, das die lokalspezifische Funktion Helenas auf dem Buchdeckel der Zeit um 1200 konkret zum Ausdruck brachte, spätestens um 1500 – möglicherweise als Reaktion auf entsprechende, zumindest mit dem Einband des Ada-Evangeliars von 1499 nachzuweisende Darstellungen in St. Maximin – auf Agritius übergegangen zu sein. Das zeigen die erhaltenen Darstellungen des Bischofs auf einem der Schlusssteine des 1496-1505 erneuerten spätgotischen Gewölbes im Langhaus, in der 1514 erneuerten Schatzkammer, auf dem Titelholzschnitt der Heiltumsschrift von 1524 und auf der 1563 als Aufsatz des Altares am Matthiasgrab gestifteten "tabula lapidea", deren Reste heute in der

²⁹⁵ Trier, Bibliothek des Priesterseminars, Priesterseminars, CI 101 Auch in der bedeutenden, im frühen 13. Jh. entstandenen Stauothek von St. Eucharius-St. Matthias sind Helenareliquien gemeinsam mit solchen von Maria und wahrscheinlich Maria Magdalena im heraldisch rechten oberen Reliquienfenster und damit in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Reliquien der Gründerbischöfe Valerius und Maternus enthalten. Vgl. die entsprechende Schemazeichnung bei Becker, S. 436. In der Beschreibung der wahrscheinlich ersten großen Reliquienzeigung in der Abtei von 1403 erfolgte die Weisung der Helenareliquien gemeinsam mit denen Maria Magdalenas und des Severa-Hauptes. Vgl. Stadtbibliothek Trier, HS 1660/359, Hau S. 74-83 und Becker, S. 439/440. Das Helenafest, das im ältesten bekannten vollständigen Heiligenkalender der Abtei aus dem frühen 12. Jh. noch nicht enthalten ist (Becker, S. 400-402), wird im frühen 15. Jh. als festum semiduplex und festum subprioris gefeiert, im 16. Jh. zum festum duplex erhöht und im 18. Jh. zum festum duplex maius gemacht (ebd., S. 419-421).

²⁹⁶ Becker, S. 40. Einen konkreten Hinweis auf die Existenz eines älteren Helenaaltars in St. Eucharius-St. Matthias gibt es nicht. Allerdings berichtet der Jesuit Christoph Brouwer im 17. Jh. im Zusammenhang mit dem selbst nicht gesicherten Abt Engelbert von einer nicht näher lokalisierten Helenakapelle in St. Eucharius (ebd.). Vgl. Christoph Brouwer: *Metropolis Ecclesiae Trevericae quae metropolitanae ecclesiae originem, jura, decus, officia [...]*. Hg. v. Christian v. Stramberg, Koblenz 1855, Bd. 1, S. 404. Als Pendant stand dem spätgotischen Helenaaltar der Altar des Pilgerpatrons Jakobus gegenüber. Am ersten westlichen Pfeilerpaar standen im Norden ein Marien-, im Süden ein Allerheiligenaltar und am dritten Pfeilerpaar die Altäre des Hl. Blasius, dessen Grab ebenfalls in der Kirche verehrt wurde, auf der Nord- und der Hl. Philippus und Jakobus auf der Südseite. Vgl. Diel, S. 20. Zusätzlich wurde ein eigener Agritiusaltar am Ostende der Krypta, d. h. nun in unmittelbarer Nähe der Gräber der Gründerbischöfe geweiht. Vgl. Becker, S. 41.

Westwand des nördlichen Querhauses vermauert sind (Abb. 93).²⁹⁷ Die Ausstattung des 17. und 18. Jhs. wurde im Zuge der Französischen Revolution und der anschließenden Säkularisation der Abtei ebenfalls stark dezimiert.²⁹⁸ Erhalten blieb in diesem Zusammenhang die spätbarocke, um 1770 entstandene Kanzel, die sich heute in der ehemaligen Stiftskirche St. Irminen in Trier befindet (Abb. 93a).²⁹⁹ Auf ihrem Schalldeckel hält Helena das übliche Kreuzattribut außergewöhnlicherweise in einer darbietenden Geste mit beiden Händen horizontal vor dem Körper. Damit stellt diese Skulptur des späten 18. Jhs. einen zentralen Hinweis auf die weitere gezielte Visualisierung des konkret auf das Apostelgrab bezogenen Aspektes der kaiserlichen Reliquienschenkung im Bereich der Abtei St. Matthias als zweitem Nebenzentrum der Trierer Helentraktion dar.

3. Petrus und Helena - Die Trierer Doppeltradition in der Konzeption des mittelalterlichen Dombaus

Eine direkte Umsetzung der im Text des erweiterten Silvesterprivilegs fixierten doppelten Gründungstradition der Trierer Kirche stellte auch die Konzeption des spätromanischen Dom-Ostchores dar, mit der Helena zum erstenmal im Bereich der Ausstattung der Trierer Bischofskirche als eigentlichem Zentrum der lokalen Helenatradition fassbar wird. Am 1. Mai 1196 mit der Weihe des neuen Hochaltares an Petrus seiner liturgischen Bestimmung übergeben, erhielt die darunterliegende Ostkrypta am 6. Dezember desselben Jahres einen Altar „I[n] HONORE SCE DEI GENITRICIS SEMP[er]Q[ue] VIRGINIS MARIE ET SCE HELENE REGINE.“³⁰⁰ Mit dieser achsia-

²⁹⁷ Zum spätgotischen Gewölbe und seinen Schlusssteinen Kirchliche Denkmäler Trier, S. 218-220 und Irsch, Ikonografie, S. 111-114. Zur Schatzkammer Franz Ronig: Die Schatz- und Heiltumskammern. Zur ursprünglichen Aufbewahrung von Reliquien und Kostbarkeiten. In: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800 - 1400. Kat. Ausst. Kunsthalle Köln, Köln 1972, S. 134-139. Zur "tabula lapidea" des Abtes Heinrich Schiff Kirchliche Denkmäler Trier, S. 218-220.

²⁹⁸ Zur belegbaren Ausstattung der Kirche und ihrem Schicksal vgl. Kirchliche Denkmäler Trier, v. a. S.243-52.

²⁹⁹ Die Herkunft der Kanzel aus St. Matthias nach Becker, S. 44.

³⁰⁰ Die Tafel mit der Weiheinschrift befindet sich heute im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier, Inv.Nr. E 205: "+ ANNO AB INCARNACIONE D M° C° XC V° I / EPACTA^{MA} X V I I I COCUR^RENTE I° I[n]DICC[i]one X I I I I / DEDICATU E[st] HOC ALTARE A VENERABILII DNO IOHANNE TREVEROR ARCHIEPISCOP^O / PONTIFICATUS SUI ANNO V I I I ^{MO} I[n] HONORE SCE DEI GENITRICIS SEMP[er]Q[ue] VIRG/INIS MARIE ET SCE HELENE REGINE / CONTINENTUR AUTEM I[n] EO RELIQU'E / DE P[re]SEPIO DNI BARTHOLOMEI AP[osto]LI / COSME ET DAMIANI MARTIRU[m] ZEN / ONIS ET ZOTICI MRM VALENTINI / P[es]B[yte]RI CASTORIS CONFESSORIS GRE / GORII CONFESSORIS BARBARE VIR / GINI CONSECATU E[st] OCTAVO / IIDUS DECEMBRIS. Zit. nach Rüdiger Fuchs: Drei Weiheinschriften im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier. In: Neue Forschungen und Berichte zu Objekten des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Trier. (Kataloge und Schriften des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Trier, Bd. 3) Trier 1994, S. 33-48. "Im Jahre der Fleischwerdung des Herrn 1196, (im Jahr) mit der Epakte 18, der Concurrente 1 und der Indiktion 14, ist dieser Altar von dem ehrwürdigen Herrn Johannes im siebten Jahr seines Pontifikates zu Ehren der heiligen Gottesmutter und ewigen Jungfrau Maria und der heiligen Königin Helena geweiht worden. In ihm sind enthalten Reliquien von der Krippe des Herrn, des Apostels Bartholomäus, der Märtyrer Cosmas und Damian, der Märtyrer Zeno und Zoticus, des Priesters Valentinus, des Bekenner Kastor, des Bekenner Gregor und der Jungfrau Barbara. Konsekriert wurde der Altar am 8. Tag vor den Iden des Dezember (6. Dezember 1196)." Nach Nikolaus

len Anordnung der Altäre des Bistumsgründers und der Initiatorin seiner Neugründung in zwei räumlichen Ebenen übereinander wurde eine Verbindung beider Gründungstraditionen der Trierer Kirche im liturgischen Bereich umgesetzt, die der Konzeption der 1148 geweihten Choranlage von St. Eucharius-St. Matthias nicht unähnlich war. Besonders deutlich wird diese Intention anhand der Auswahl der Reliquien, die anlässlich der Weihe des Hochaltars in drei Schreinen in seiner kastenförmigen Mensa deponiert wurden. Als prominenteste Heiltümer enthielten sie das bereits 1037 aus St. Eucharius-St. Matthias in den Dom überführte Grab des dritten Trierer Gründerbischofs Maternus sowie die 'Tunika Christi' und den Schädel des Hl. Cornelius, die beide durch das erweiterte Silvesterprivileg als Schenkungen Helenas galten.³⁰¹ In ganz ähnlicher Weise wie die räumliche Zusammenführung des als Stiftung Helenas propagierten Apostelgrabes mit den Gräbern der Gründerbischöfe Eucharius und Valerius an deren Grablege außerhalb der Stadt war diese Verbindung der Reliquien im liturgischen Zentrum der Mutterkirche des Bistums Ausdruck der mit dem Silvesterprivileg postulierten Bestätigung und Erneuerung seiner apostolischen Erstgründung durch die kaiserliche Neugründung des 4. Jhs.. Dabei entsprach die Lage des Helenaaltars in der Krypta der der Gräber der Gründerbischöfe in St. Eucharius-St. Matthias. Wie dort – und auch der Helenakapelle von S. Croce in Jerusalem nicht unähnlich – ermöglichte der Ort der Verehrung der Domgründerin damit durch seine räumliche Situation gegenüber dem Inneren der Kirche im Hinabsteigen die suggestive Annäherung an die historische Gegenwart der Heiligen und damit an den in der Lokaltradition postulierten Ursprung der bestehenden Kirche aus dem Palast Helenas. Darüber hinaus fanden am Helenaaltar der Ostkrypta sowohl die 'Depositio crucis', die symbolische Grablegung des Kreuzes am Karfreitag, als auch die 'Elevatio crucis' in der Osternacht und die 'Visitatio sepulchri' der drei Marien am Ostermorgen statt – ein Umstand, der mit einiger Wahrscheinlichkeit auf die traditionelle Verbindung Helenas sowohl mit Golgotha als auch mit dem Kreuz als Zeichen der Passion und Auferstehung Christi zurückzuführen ist.³⁰² Gleichzeitig thematisierte das Patrozinium der "DEI GENITRICIS SEMP[er]Q[ue] VIRGINIS MARIE" in Verbindung mit einem Stück „de p[re]sep[er]io Dni“ als Hauptreliquie des Altars in besonderer Weise die Geburt Christi. Es ist daher nicht auszuschließen, dass der Standort des Altars in der Krypta mit der Verbindung dieser beiden Aspekte gleichzeitig die entsprechenden Stätten des Heiligen Landes

Irsch: Der Dom zu Trier. Düsseldorf 1931, S. 213, wurde die Inschrift erst zu Beginn des 19. Jhs. im Rahmen der Aufstellung einer neuen Mensa entfernt. Als ältesten Nachweis des Petruspatroziniums für den Trierer Dom nennt Irsch (ebd.) S. 3, eine Grabinschrift des 8. Jhs..

³⁰¹ Die in den Gesta Trevirorum überlieferte Weihebotschaft lautet: "In die dedicationis maioris ecclesie, que est in festo Philippi et Jacobi (die 1. Mai), summum altare cum magna sollempnitate et devocione consecravit, et Tunikam Domini cum magna reverencia et veneracione bonorum vivorum ipso die in altare beati Petri reposuit, anno videlicet ab incarnatione Domini 1196." Zit. n. Gesta Trevirorum, Hg. v. Johann Hugo von Wyttenbach, Trier 1836-1839, S. 396. Das Maternusgrab war 1037 durch Erzbischof Poppo von Babenberg in die Bischofskirche transferiert worden. Noch der Liber Ordinarius des frühen 14. Jhs. erwähnt Maternus an mehreren Stellen als Nebenpatron des Domes. Vgl. Adalbert Kurzeja: Der älteste Liber Ordinarius der Trierer Domkirche. Münster 1970, S. 205.

³⁰² Vgl. Kurzeja., S. 137-138 und S. 142-148. Dabei weist er explizit auf die Besonderheit der Lage des 'Grabes' in der Krypta sowie auf die Tatsache hin, dass alle drei für den Dom erstmals im ältesten Liber Ordinarius des frühen 14. Jhs. beschriebenen Rituale in der Abtei St. Maximin bereits für das 10. Jh. als in

evozieren sollte, mit denen Helena als Kirchengründerin in der allgemeine Hagiografie unmittelbar verbunden war und die zum Zeitpunkt der Entstehung der Ostchoranlage vor dem Hintergrund des gerade beendeten dritten Kreuzzuges besondere Aktualität besaßen. Darüber hinaus muss bei der Verbindung des durch die Krippenreliquie ganz eindeutig auf die Geburt Christi bezogenen Marienpatroziniums mit dem Helenas auch hier eine mögliche konkrete Bezugnahme auf die Theodosius-Predigt des Ambrosius als einer der zentralen Textquellen der allgemeinen Helena-tradition in Betracht gezogen werden. Insgesamt betrachtet, scheint der spirituell-theologischen Konzeption der spätromanischen Ostchoranlage der Leitgedanke zugrundegelegt zu haben, durch die Auswahl der Patrozinien und der wichtigsten in den Altären deponierten Reliquien beide Gründungstraditionen der Trierer Kirche miteinander zu verknüpfen und in den Kontext der allgemeinen, in der offiziellen Hagiografie als Fortsetzung der Heilsgeschichte dargestellten Helenatradition einzubinden.³⁰³ Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen ist insbesondere die zeitliche Koinzidenz dieser inhaltlich-theologischen Konzeption der neuen Ostchoranlage des Domes mit dem vorläufigen Höhepunkt der Ausdehnung erzbischöflicher Macht durch die Erwerbung der Vogtei-rechte für Trier in den Jahren 1196/1197 interessant. Sie wirft vor allem die Frage auf, ob dieses Konzept neu entwickelt oder lediglich von einem älteren Standort in den neuen Ostchor übertragen wurde. Theoretisch wäre eine ähnliche Anlage zweier übereinanderstehender Altäre auch im älteren Presbyterium denkbar, unter dem die popponische Krypta des frühen 11. Jhs. – die heutige Mittelkrypta - lag. Da es keinerlei Hinweise auf einen älteren Helenaaltar gibt, muss diese Frage hypothetisch bleiben. Äußerst aufschlussreich wäre auch die Kenntnis über die Visualisierung des Altarpatroziniums, die der Altar der Ostkrypta spätestens um die Mitte des 14. Jhs. erhalten haben muss, als Erzbischof Balduin von Luxemburg die Ausstattung aller Altäre in den Kirchen seines Erzbistums mit Darstellungen ihrer Patroninnen und Patrone anordnete.³⁰⁴ Durch ihren Verlust fehlt

der Trierer Kirche gebräuchlich belegt sind und damit die Vermutung nahe liegt, dass sie in ähnlicher Form auch in der Bischofskirche zum Zeitpunkt der Weihe des Helenaaltars bereits bestanden haben.

³⁰³ Weitere Hinweise auf die besondere lokale Bedeutung Helenas und daraus resultierend auch des Kryptaaltars als Ort ihrer Verehrung liefern ihr Festoffizium, das als einziges Heiligenoffizium vollständig am Altar der Tagesheiligen gefeiert wurde. Dabei gehörten zum eigentlichen Helenaoffizium eine Kommemorationsstatio des Hl. Kreuzes, die in der Mitte des Domes stattfand, und eine der Patrone Petrus und Maternus im Chor, bevor der Abschlussgottesdienst wie üblich am Marienaltar der Liebfrauenkirche gehalten wurde. In zwei weiteren Fällen belegt die Beschreibung der Domliturgie im ältesten Liber ordinarius ebenfalls die besondere Bedeutung des Altars in der Krypta, der bei allen Erwähnungen in diesem Text ausschließlich als Helenaaltar, d. h. ohne den Marientitel genannt wird. So führte die Prozession des Domklerus am Aschermittwoch vom Hochaltar aus zum Nikolausaltar im Westchor des Domes, dem der Hl. Agatha geweihten Volksaltar am Lettner, dem Helenaaltar in der Ostkrypta und dem Hochaltar der Liebfrauenkirche. In gleicher Reihenfolge wurden dieselben Altäre am Gründonnerstag gewaschen und so ebenfalls vor allen übrigen als die liturgisch wichtigsten der Doppelkirchenanlage Dom-Liebfrauen ausgezeichnet. Vgl. Kurzeja, zum Helenaoffizium S. 333, zur Aschermittwochsprozession S. 300-301 und zur Altarwaschung S. 129-130.

³⁰⁴ "Praecipimus, ut in unaquaque ecclesia ante vel post vel supra quodlibet altare sit imago, vel sculptura, vel pictura, expresse designans et cuilibet intuitu manifestans, in cuius sancti meritum et honorem sit ipsum altare constitutum. (Wir schreiben vor, dass in jedweder Kirche vor oder hinter oder über dem altar sich ein Bild befinde - sei es eine Skulptur, sei es ein Gemälde -, welches ausdrücklich bezeichnet und jedem Beschauer offenbart, zu wessen Heiligen Verdienst oder Ehre jener Altar gegründet sei.) Zit. n.: Franz Ronig: Kunst unter Balduin von Luxemburg. In: Balduin von Luxemburg. Festschrift aus Anlaß des 700. Geburtsjahres. Hg. v. Franz -Josef Heyen. Mainz 1985, S. 489-558, S. 501.

heute ein zentrales Bildzeugnis der Trierer Helenatradition im direkten Bereich der bischöflichen Tradition, deren bildliche Überlieferung erst gegen Ende des 14. Jhs. einsetzt.

4. Mitglieder des Domstiftes als Träger der lokalen Helenatradition

4.1 Das gotische Helena-Kopfreliquiar

Die älteste heute überlieferte Helenadarstellung aus dem Bereich des Domes war das 1380 angefertigte Büstenreliquiar für den Schädel der Heiligen, der 1367 als Geschenk Kaiser Karls IV. (Kaiser 1355-1378) an den Trierer Erzbischof Kuno von Falkenstein (reg. 1362-1388) in den Domschatz gelangte. Diese Konstellation ist um so interessanter, als gerade mit diesem Erzbischof nach Balduin von Luxemburg (reg. 1308-1354), dem Bruder Kaiser Heinrichs VII. und Großonkel Karls IV., sowie dessen Nachfolger Boemund von Saarbrücken (reg. 1354-1362) erstmals im 14. Jh. kein Parteigänger der Luxemburger die Trierer Kurwürde innehatte. Stattdessen bildete Kuno von Falkenstein, der bereits im Mainzer Bistumsstreit von 1355 auf der Seite der Gegner Karls IV. und seines Kandidaten Gerlach von Nassau gestanden hatte, gemeinsam mit Pfalzgraf Ruprecht d. Ä. die Spitze einer Oppositionsbewegung, die sich gegen die Ambitionen des Kaisers wandte, seine Machtposition im Westen weiter auszubauen. Auf diesen Widerstand reagierte Karl IV. mit einer behutsamen Politik der diplomatischen Annäherung, die neben der Verleihung einzelner Privilegien und Einnahmequellen in erster Linie darauf abzielte, den Erzbischof durch die direkte Unterstützung seiner landesherrlichen Bestrebungen zu einer zumindest neutralen Haltung zu bewegen.³⁰⁵ Als herausragender Akt gehörte dazu die am 23. Dezember 1364 als Folge eines im Sommer desselben Jahres offen eskalierten Konfliktes zwischen Kuno von Falkenstein und der Trierer Bürgerschaft ausgesprochene Bestätigung aller älteren erzbischöflichen Herrschaftsrechte über die Stadt, der ihrerseits alle bestehenden, dieser Verfügung widersprechenden Privilegien aberkannt wurden, sowie der Freispruch des Erzbischofs von allen gegen ihn vorgebrachten Anklagepunkten.³⁰⁶ Auch die Schenkung des Helenaschädels, mit dem die Trierer Kirche die erste bedeutende und zugleich bedeutendste mögliche Reliquie der Trägerin ihrer kaiserlichen Gründungstradition erhielt, ist in diesen Rahmen der diplomatischen Maßnahmen des Kaisers einzuordnen.³⁰⁷ Dabei ist es nicht

³⁰⁵ Vgl. Wolfgang Hölscher: Kirchenschutz als Herrschaftsinstrument. Personelle und funktionale Aspekte der Bistumspolitik Karls IV. (Studien zu den Luxemburgern und ihrer Zeit, Bd. 1); Warendorf 1985, S. 54-60.

³⁰⁶ In diesem wie in den früheren und späteren Konflikten zwischen Erzbischof und Stadt bis zur Mitte des 16. Jhs. ging es in erster Linie um Befugnisse der Gerichtsbarkeit, der Steuer- und Zollerhebungen sowie der innerstädtischen Verwaltung und außen- bzw. bündnispolitische Spielräume, die die Stadtgemeinde unter Einschränkung erzbischöflicher Rechte für sich forderte. Beide Parteien hatten den Kaiser am 22. September um Schlichtung angerufen. Vgl. Michael Matheus: Trier am Ende des Mittelalters. Studien zur Sozial-, Wirtschafts- und Verfassungsgeschichte der Stadt Trier vom 14. bis 16. Jh.. Trier 1984 (Trierer Historische Forschungen, Bd. 5), v. a. S. 87, und Alfons Huber (Hg.): Die Regesten des Kaiserreiches unter Karl IV. 1346-1378. Innsbruck 1877, S. 333-334 und 743-744.

³⁰⁷ Der 1196 geweihte Helena-Altar in der Krypta enthielt noch keine Reliquien der Heiligen. Unklar ist, seit wann sich das sog. "monile" Helenas im Besitz des Domes befand. Seiner Beschreibung im Inventar des

unwahrscheinlich, dass Kuno von Falkenstein, der sich nachweislich in Erwartung des kaiserlichen Urteilsspruches im Winter 1364 am Prager Hof aufhielt, die Schädelreliquie bereits dort gemeinsam mit der Bestätigung seiner weltlichen Machtposition als Stadt- und Landesherr durch den Kaiser persönlich in Empfang genommen hat.³⁰⁸ Tatsächlich weist der Text der Schenkungsurkunde, mit der die Reliquie am 20. Dezember 1367 in den Besitz des Domes übergang, ausdrücklich darauf hin, der Erzbischof habe sie "alias", d. h. bereits zu einem früheren Zeitpunkt erhalten – ein Umstand, der so logisch ist, dass mit dieser Formulierung eine längere Zeitspanne impliziert gewesen sein muss.³⁰⁹

Auch der Zeitpunkt der eigentlichen Übertragung des Helenaschädels an den Trierer Dom kurz vor Weihnachten 1367 ist in einen konkreten innenpolitischen Kontext einzuordnen, der durch den knapp zwei Monate zuvor, am 24. Oktober 1367 geschlossenen Schirmvertrag zwischen der Stadt und Kuno von Falkenstein bestimmt war. Mit ihm akzeptierte die Bürgerschaft erstmals einen ihrer Erzbischöfe als weltlichen Schutzherren, während dieser seinerseits den bürgerlichen Rat als Vertragspartner faktisch anerkannte, so dass nach den schweren Konflikten und dem kaiserlichen Urteilsspruch von 1364 eine Situation des zumindest zeitweisen Ausgleichs herrschte.³¹⁰ In diesem Zusammenhang erscheinen die Translation der bedeutenden Helenareliquie in den Dom und ihre gleichzeitige, in der Schenkungsurkunde ausgesprochene Verbindung mit einem vierzigstägigen Ablass, von dem insbesondere die Einwohner der Stadt profitieren konnten, als besondere Akte erzbischöflicher Gnade.³¹¹ Gleichzeitig erlaubte die Existenz der bedeutenden Schädelreliquie erstmals eine größere Inszenierung des Helena-Kultes und stellte damit als unmittelbar gegenwärtig

Domschatzes von 1429 zufolge handelte es sich dabei nicht wie in der Regel – der Übersetzung des lateinischen Begriffes folgend – angenommen um ein Halsband bzw. eine Kette, sondern um eine kostbare, mit Reliquien gefüllte Brosche, vergleichbar dem als Reliquienanhänger gearbeiteten sog. "Monile Karls des Großen" im Kunsthistorischen Museum Wien: "Item der heiliger keyserinnen sent Helenen coistlich gulden hafft oder broege [Brosche], daz man nennet zu latine monile sanctae Helenae, da inne ist groiss wirdiges heyltum von vil apostelen und ist in eyne schoenen syden bydel, daz selbe sant Helene by ir plag zu dragen." Vgl. Rudolph Kentenich: Ein Verzeichnis des Trierer Domschatzes aus dem Jahre 1429. In: Trierisches Archiv, H. 24/25 1916, S. 228-232.

³⁰⁸ Vgl. Huber, Regesten, S. 333. Unklar bleibt auch die Herkunft der Schädelreliquie, die möglicherweise aus Hautvillers stammte. Zu einem weiteren Helena-Schädel, der ohne Provenienzangabe 1343 in die Kirche von Montier-en-Der in der Champagne gelangt sein soll, vgl. de Combes, S. 8.

³⁰⁹ "Nos Cuno Dei gratia Sancte Treverensis Ecclesie archiepiscopus [...] notum facimus [...] quod nos sanctas ac venerandas reliquias, videlicet Caput sanctissime Helene Regine per serenissimum Principem ac Dominum nostrum gratiosum dominum Karolum quartum Romanum Imperatorum semper augustum Boemie Regem nobis alias ad decus perpetuum dicte nostre Treverensis Ecclesiae destinatum ad eandem Ecclesiam nostram [...] justa voluntatem et mentem predicti domini nostri Imperatoris duscimus [...]" Bistumsarchiv Trier, Abt. 91, 414, F. 1. Vgl. Anhang, Text 9.

³¹⁰ Mattheus, S. 91.

³¹¹ "[...] et ut tantum reliquiarum novum donum debita veneratione non careat, sed Christi fidelium per amplices ad illas incitetur devotio, nos de omnipotentis Dei misericordia, nec non de beatorum Petri et Pauli apostolorum ejus meritis et auctoritate confisi, omnibus et singulis vere penitentibus, confessis et contritis, qui quotiens dictum sanctum caput ad majus altare dicte nostre Treverensis Ecclesiae cum aliis reliquiis in Solempnitatibus consueta collocari contigerit, ad Ecclesiam ipsam accesserit, ac pro prefati Dni nostri Imperatoris et nostro et sancti Romani Imperii et Ecclesiae nostre Treverensis statu felici, nec non pro defunctorum fidelium in Domino requie et salute perpetua Deum omnipotentem devote exoraverint, quotiens

tige, materiell-fassbare Grundlage der Trierer Helenatradition einen besonderen Verweis auf die Rolle der Kaiserin als Legitimationsfigur des Selbstverständnisses der Erzbischöfe dar. In diesem Zusammenhang diente der an sie gebundene Ablass als übliches Mittel der wirksamen Kulturpropaganda, die – auch darauf weist der Text der Schenkungsurkunde mit Nachdruck hin – Authentizitätssteigernd auf den römischen Kernbau des Domes und seine als Stiftungen Helenas propagierten Reliquien rückbezogen wurde:

[...] caput sanctissime Helene regine [...] ad eandam Ecclesiam nostram, que gestis et scriptis antiquis, nec non fama vulgata testantibus ipsius domine Ste. Helene, dum in humanis ageret, palatium seu habitatio terrena fuisse dinoscitur [...] ducimus destinandas, ut ibidem tanto devotius tam Cleri quam vulgi jugi frequentatione ille preciosus reliquiarum thesaurus a cunctis Christi veneretur fidelibus, quanto ipsa felix ac sanctissima Regina domina Helena eandam Ecclesiam nostram quondam, ut preferetur, domum suam, postquam illam superna disponente providentia, ad cultum deputavit divinum, quemlibet excellentis reputationis reliquiis ac possessionibus legitur decorasse [...]³¹²

Die erste öffentliche Zeigung des neu erworbenen Helenaschädels "ad majus altare [...] cum aliis reliquiis in Solempnitatibus consuetis" fand aller Wahrscheinlichkeit nach bereits in den darauffolgenden Weihnachtstagen statt. Möglicherweise war der Schädel schon zu diesem Zeitpunkt mit den beiden "gulden reuffen über und um daz heubt verwirkt und umsatzet mit edelen gesteyne und groissen perlen", die noch ein Inventar des Domschatzes von 1429 als fest an der Reliquie angebracht beschreibt.³¹³ Dabei dürfte es sich um zwei heute verlorene, mit den genannten Perlen und Edelsteinen besetzte vergoldete Bänder gehandelt haben, von denen eines horizontal über die Augenhöhlen gelegt war, während das zweite vertikal über Stirn und Nase verlief und so gleichzeitig Schädel und Kiefer zusammenhielt. Das eigentliche Helenareliquiar entstand erst 1380 als Stiftung des Trierer Archidiakons Arnold von Saarbrücken (1338-1379), eines Bruders des 1362 verstorbenen Erzbischofs Boemund, der in seinem Testament vom 2. März 1371 verfügt hatte:

[...] Item do et lego ad ornamentum Capitis beatae Helenae in Ecclesiae Treverensi omnia vasa mea argentea praeter ea in isto testamento superius per me legata cum annulis et clenodiis de aureo et argento et lapidibus pretiosis factis, sic quod dictum caput undique de argento tegatur,

id facerint, totiens ipsorum singulis quadraginta dies indulgentiarum de injunctis sibi penitentis misericorditer in domino relaxamus. [...]" Aus Bistumsarchiv Trier, Abt. 91, 414, F.1. Vgl. Anhang, Text 9.

³¹² Aus Bistumsarchiv Trier, Abt. 91, 414, F. 1. Vgl. Anhang, Text 9.

³¹³ Vgl. Kenterich, Domschatz, S. 228-232. Dieses Inventar von 1429 entstand aus Anlass der Rückführung des im Jahr zuvor aufgrund eines Konfliktes mit Erzbischof Otto von Ziegenhain durch das Domkapitel aus Trier geflüchteten Reliquienschatzes in den Dom. Dabei scheinen sie in Kisten verpackt und – zumindest was das Helenareliquiar anging – so weit es möglich war auseinandergenommen worden zu sein (s. u.). Auch der mit den beiden genannten edelsteinbesetzten Goldreifen versehene Helenaschädel befand sich zu diesem Zeitpunkt nicht in der für ihn geschaffenen Reliquienkulptur, sondern gemeinsam mit dem "Herenbecken" (Hirnschale) des Hl. Lazarus "in eyne andern silvern, vergultem costlichem schryne" (ebd.).

et alia clenodia circumquaue ponantur in honorem et laudem beatae Helenae et perpetuum mei memoriam.³¹⁴

Ein Jahr nach dem Tod des Stifters Ende Februar oder Anfang März 1379 übergaben die Testamentsvollstrecker dem Domkapitel am 20. Februar 1380 neben der außerordentlich hohen Summe von insgesamt 4800 fl. zum Zinskauf für Anniversarien und Memorien zweiundvierzig silberne, zum Teil vergoldete Gebrauchsgegenstände sowie elf goldene, teilweise mit Edelsteinen besetzte Ringe und vier weitere lose Steine aus dem Legat des Verstorbenen, aus denen das Reliquiar allem Anschein nach noch im selben Jahr gearbeitet wurde.³¹⁵ Dieses Datum nannte die wahrscheinlich im Sockelbereich angebrachte Stifterinschrift, deren Inhalt in einem Inventar des Domschatzes von 1776 überliefert ist:

Ein silbernes und zum Theil vergoldetes Brustbild St^{ae} Helenae woran der Gürtel dieser Kaiserin zu sehen, haltend in der Hand ein Kreuz, in welchem ein merkliches Stück von dem hl. Kreutz eingefaßt ist, mit dieser Aufschrift: Dnus Arnoldus de Saraponte archidiaconus Trevirens ordinavit in vita sua de bonis suis istud caput beatae Helenae legi ac adornari cum auro, argento ac aliquibus lapidibus suis pretiosis, quod ad impletum est per suos executores anno Domini millesimo trecentesimo octuagesimo.³¹⁶

Noch detaillierter ist die älteste bekannte Beschreibung der Reliquienskulptur im bereits erwähnten Inventar vom 3. März 1429, das als zwei getrennte Posten "sent Helenen sylbern bilde von dem heubt bis an den Nabel mit einer costlicher [Überlieferungslücke] uff eyne silberen fuss mit viher sylberen Engelen darumb, und wyhet hundert und vertzehn Mark silber" sowie "eyn silbern obergulte creutze, daz sant Helenen bilde in der Hand pleget zu han, da inne ist ein schoene stück von den heiligen crutze" enthält.³¹⁷ Mit beiden Texten korrespondiert die einzige erhaltene bildliche Dar-

³¹⁴ "[...] Desweiteren gebe und vermache ich zum Schmuck des Hauptes der hl. Helena in der Trierer Kirche all meine silbernen Gefäße und Gerätschaften, ausgenommen jene, die von mir weiter oben in diesem Testament vermacht worden sind, sowie alle Ringe und Kleinodien aus Gold, Silber und Edelsteinen, auf dass das genannte Haupt überall mit Silber bedeckt und die übrigen Kleinodien rundherum an ihm angebracht werden zu Lob und Ehre der heiligen Helena und meinem ewigen Gedenken." Übers. d. Verf. Zit. n. Bistumsarchiv Trier, Abt. 91, Nr. 414, Bl. 3. Das dort genannte Datum 2. März 1370 entspricht nach der bis ins 16. Jh. üblichen Trierer Zeitrechnung, nach der das Jahr am 25. März begann, dem 2. März 1371. Eine Abschrift des vollständigen Testamentstextes enthält Bistumsarchiv Trier, Abt. 91, Nr. 103, f. 4-5 mit der Datierung 2. 3. 1378 "more trev.", das demnach am 2. 3. 1379 entstanden ist. Zu Arnold von Saarbrücken, der seit 1354 Großarchidiakon war, siehe Rudolf Holbach: Stiftsgeistlichkeit im Spannungsfeld von Kirche und Welt: Studien zur Geschichte des Trierer Domkapitels und Domklerus im Spätmittelalter. Diss. Trier 1978, S. 261, 267 u.571; zu weiteren Legaten ebd., S. 307-308, 310, 312-315, 319 und 321.

³¹⁵ Erhalten ist die entsprechende Quittung des Kapitels an die Testamentsvollstrecker (Landeshauptarchiv Koblenz, Abt. 1 D Nr. 723 und 4417, S. 309-312; ebenso Bistumsarchiv Trier Abt. 95 Nr. 11 fol 228); über die genannten Gegenstände hinaus enthält sie 2000 fl. Mog. und 2800 fl. Robert. zum Zinskauf für Anniversarien und Memorien zu Gunsten des Stifters im Dom; dies und eine genaue Aufzählung der Gegenstände bei Holbach, S. 301.

³¹⁶ BAT Abt 91, Nr. 416, fasc. 17.

³¹⁷ Vgl. Kentenich, Domschatz. Möglicherweise gehörte zum Helenareliquiar auch die ebenfalls separat genannte "durchschlagen fyn gulden Crone mit vil edeler steyne und Perlen [...] Überlieferungslücke] (ebd.).

stellung des 1792 zusammen mit großen Teilen der aus Silber bestehenden Objekte des Domschatzes ausgemünzten Helenareliquiars auf dem Trierer Heiltumsblatt von 1655, die damit mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit den Originalzustand der Skulptur wiedergibt (Abb. 94 u. 95). Danach war die Heilige bis zur Hüfte mit Krone, Schleier und Mantel über einem gegürteten Untergewand auf einem hohen, architektonisch gestalteten Sockel dargestellt. Als Attribute hielt sie in den vor dem Körper ausgebreiteten Händen rechts das separat gearbeitete, kleinformatige Reliquienkreuz und zwischen den Fingerspitzen der linken Hand die drei seltener dargestellten Kreuzigungsnägel. Im Zentrum der eigentlichen Büste saß, von den Enden des herabfallenden Schleiers gerahmt, genau am Halsansatz ein großer, oblonger Achteckrahmen, der am ehesten als Fassung eines großen Schmucksteines zu deuten ist.³¹⁸ Ungewöhnlich für den Entstehungszeitraum im 14. Jh. ist der Typus der über die Büste mit Schulteransatz hinausgehenden halbfigurigen Reliquienkulptur, der nördlich der Alpen allem Anschein nach nicht nur im Trierer Raum ohne Parallele war, während er in Italien gleichzeitig mit der 1376 von Giovanni Bartolo da Siena geschaffenen Büste der Hl. Agatha im Dom von Catania (Abb. 96) sowie den derselben Werkstatt zugeschriebenen halbfigurigen Reliquienkulpturen für die Schädel der Apostelfürsten Petrus und Paulus im Altarziborium der Lateranbasilika nachweisbar ist.³¹⁹ Möglicherweise ging die Grundidee der Halbfigur mit ausgebreiteten Armen in Trier auf zwei ebenfalls nur durch ihre Abbildung auf dem Heiltumsblatt von 1655 überlieferte Reliquienstatuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus zurück, von denen zumindest die erstere 1347 im Auftrag Erzbischof Balduins von Luxemburg als Geschenk an seine Bischofskirche entstanden war (Abb. 97).³²⁰ Beide auf einem Sockel stehend dargestellten Heilige hielten in der rechten Hand ihr Hauptattribut und trugen in der linken ein Miniaturostensorium, das die jeweiligen Reliquien in sichtbarer Form enthielt. Dementsprechend beschreibt das Inventar von 1429 die Statuen als:

zwe groiss silberen übergulte bilde sant Peters und sant Pauls, und hait iglichs bilde an syner brost eynen grossen kostlichen Saphyr, und hait sent Peters bilde eine Monstrantie in seiner

Zur später mehrfach erwähnten Helenakrone des Domschatzes vgl. Metrop. I, S. 179. Nach Irsch, Dom, S. 366, wurde sie zuletzt im Reliquienkatalog von 1839 aufgeführt und gilt seitdem als verschollen.

³¹⁸ Für ein Reliquienfenster scheint die Öffnung – der Größe des noch heute erhaltenen Schädels zufolge, zu hoch gesessen zu haben. Der interessanten Hypothese, dass an dieser Stelle als weiteres Miniturreliquiar das bereits erwähnte, dem Besitz der Heiligen zugeschriebene und mit Apostelreliquien gefüllte broschenartige "monile" Helenas in ihre Reliquienbüste integriert gewesen sein könnte, widerspricht die Angabe des Inventars von 1429, nach der diese Sekundärreliquie der Kaiserin in "eyme schoenen syden büdel, daz selbe sant Helene by ir plag zu dragen" aufbewahrt wurde, ohne dass wie im Fall des Kreuzes ein Bezug zum Helenareliquiar hergestellt wird. Ebenfalls interessant ist die besondere Nennung des Gürtels im Inventar von 1765 (s. o). Einerseits ist sie analog zur Formulierung "bis an den Nabel" in der Beschreibung des 15. Jhs. als Formatangabe zu sehen. Andererseits legt der Zusatz, es sei "der Gürtel dieser Kaiserin" die Vermutung nahe, dass die Inventaristen ihn genauso als eigenständige Helena-Reliquie ansahen wie den in beiden Beschreibungen genannten Kreuzpartikel. Möglicherweise handelte es sich daher bei diesem Gürtel ebenfalls um eine eigenständige Goldschmiedearbeit.

³¹⁹ Zur Agatha-Büste von Catania vgl. Christian Rohault de Fleury: Les Saints de la Messe et leurs monuments. Bd. 2, Paris 1894, S. 9-12.

hant, da inne ist sant Peters zant, und sant Pauels bilde hait auch eine Monstrantie in seiner hant, da inne ist heiltum von sant Stephan prothomertirers und sant Barberen, heiliger jouffrawen.³²¹

Dieselbe Grunddisposition mit den Attributen in ihren ausgebreiteten Händen, der in einem von ihnen integrierten Kreuzreliquie und dem großen Schmuckstein auf der Brust zeigte auch das Helenareliquiar. Insbesondere die Ehrfurcht suggerierende gezielte Haltung der Attribute zwischen den Fingerspitzen und die frontale Ausrichtung der Skulptur unterstützen dabei den ausgesprochenen Präsentationsgestus, der das Kreuz und die Nägel über ihre rein attributiv der Identifikation der Heiligen dienende Funktion hinaus als eigenständig zu verehrende, von Helena überbrachte Reliquien charakterisierte. Für die Exaktheit der Wiedergabe auf dem Heiltumsblatt des 17. Jhs., dessen Detailtreue auch anhand der wenigen noch heute erhaltenen der abgebildeten Reliquiare überprüfbar ist, spricht gerade in diesem Punkt die genaue Darstellung der Befestigung des nachweislich abnehmbaren Reliquienkreuzes, das – zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand eingesteckt – am unteren Ende von der Mantelfalte bzw. einer durch diese verdeckten Vorrichtung gehalten wurde. Dabei verlief die zentrale Bildaussage der Reliquienpräsentation als Hauptmotiv des Reliquiars auf zwei Ebenen: Vor dem Hintergrund der allgemeinen literarischen Überlieferung wirkte der hohe Rang der von Helena der Verehrung zugänglich gemachten Heiltümer kultwerbend und authentizitätssteigernd auf ihre eigene Reliquie zurück und brachte deren besonderen Wert sichtbar zum Ausdruck. Gleichzeitig konnten die Betrachtenden auf der Grundlage der lokalen Tradition einen der drei von Helena präsentierten Nägel konkret als denjenigen erkennen, der als Schenkung der Kaiserin real vor Ort präsent war und im Rahmen der feiertäglichen Reliquienaussetzungen des Domes gemeinsam mit ihr gezeigt wurde. Durch die zusätzliche Einarbeitung des sowohl in der Bildunterschrift des Heiltumsblattes von 1655 als auch in beiden zitierten Inventaren ausdrücklich genannten Kreuzpartikels in das Kreuzattribut der Heiligen waren insgesamt sowohl Helena als auch das Kreuz Christi und - wenn auch nicht direkt integriert - einer der Nägel in Gestalt der Reliquien real präsent und übersetzten das historische Ereignis der Kreuzauffindung damit materiell und unmittelbar nachvollziehbar in die gegenwärtige Realität der Betrachtenden. Damit diente die Darstellung der Heiligen in erster Linie der besonderen Visualisierung des Aspektes der Reliquienauffindung und –übertragung, ohne seine lokale Bedeutung in Bezug auf die postulierte Reliquienschenkung der Trierer Helenatradition – etwa durch die Präsentation eines einzelnen Nagels oder den Rückgriff auf das Motiv des im Bereich der Abteien St. Maximin und St. Eucharistus-St. Matthias nachweisbaren Reliquienkastens – direkt zu formulieren.

³²⁰ Vgl. Irsch, Dom, S. 365 und Franz J. Ronig: Kunst unter Balduin von Luxemburg. In: Balduin von Luxemburg. Erzbischof von Trier – Kurfürst des Reiches. 1285-1354. Festschrift aus Anlass des 700. Geburtsjahres. Hg. v. Franz-Josef Heyen. Mainz 1985, S. 489-558, v. a. S. 553.

³²¹ Zit. n. Kentenich, Domschatz. Als ungefähre Anhaltspunkt für die Größe der beiden Apostelskulpturen kann die um 1350/60 datierte Silbermadonna mit knieendem Stifter der Domschatzkammer Aachen dienen, die – ebenfalls mit einem großen Schmuckstein auf der Brust besetzt – eine Höhe von 62 cm aufweist. Vgl. Ernst Günther Grimme: Der Aachener Domschatz. Aachen 1972, Nr. 62.

Eine eigenständige formale und ikonografische Einheit bildete der polygonale, dreistufige Sockel des Reliquiars, der auf einer quadratischen Grundplatte als umlaufende Mauer mit einer vorkragenden, von Arkaden durchbrochenen Brüstung gestaltet war. Ein turmartiger Aufsatz in der Mitte der Frontseite, unterhalb dessen der betende Stifter auf einer Konsole kniete, verstärkte diesen architektonischen Eindruck. Als Träger der oben zitierten Inschrift diente wahrscheinlich der glatte Mauerstreifen rechts und links von ihm. Dieser bildlichen und schriftlichen Stifterdarstellung an der Sockelfront des Reliquiars waren im gleichen Maßstab die Halbfigur eines betenden Engels mit ausgebreiteten Flügeln als Bekrönung des Turmaufsatzes sowie die vier im Inventar von 1429 ausdrücklich genannten silbernen Engel zugeordnet, die mit vor dem Körper ausgestreckten Armen auf den vier Ecken der Grundplatte knieten.³²² Indem der Gestus ihrer ausgebreiteten Hände nicht adorierend auf die Reliquie selbst, sondern nach außen an die Betrachtenden gerichtet war, stellte er - dem Wunsch der Stifterinschrift entsprechend - die konkrete Aufforderung an die Gläubigen dar, die Verehrung der Heiligen in Gestalt ihrer bedeutenden Reliquie mit dem Gebet für sein Seelenheil zu verbinden. Das zentrale Motiv der Sockelzone blieb allerdings die turmbekrönte Stadtmauer, aus der die Skulptur der Kaiserin mit dem Gestus der Reliquienpräsentation herausragte. In ganz ähnlicher Weise stand Christus auf dem Trierer Stadtsiegel aus der Mitte des 12. Jhs. gemeinsam mit Petrus, Eucharius und Vertretern der Trierer Bürgerschaft innerhalb eines zinnenbekrönten Mauerrings, der durch die zentrale Inschrift "Sancta Treveris" konkret als Abbeviatur der Stadt gekennzeichnet war (Abb. 98).³²³ Weitaus frappierender ist allerdings die Ähnlichkeit zwischen dem Trierer Helenareliquiar und den staufischen Kaiserbulln des 12. Jhs., die spätestens seit der Zeit Lothars III. (Kaiser 1133-1137) die aus einer mit Türmen versehenen Stadtmauer herausragende Halbfigur des Kaisers mit Zepter und Reichsapfel in den ausgebreiteten Händen zeigte (Abb. 99).³²⁴ Auch wenn für die Gestaltung der Reliquienskulptur in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. kein direkter Rückgriff gerade auf dieses gut zweihundert Jahre ältere Vorbild nachgewiesen werden kann, zeigt dieser Vergleich die Bandbreite der Assoziationsmöglichkeiten, die ihre Kombination mit der sie umgebenden Stadtmauer eröffnete. Wie auf den beiden älteren Beispielen stellte sie eine enge Verbindung zwischen der jeweils dargestellten Person und dem durch die Stadtmauer

³²² Die angenommene Anordnung der vier Engelsfiguren auf den Ecken geht aus der Anmerkung des Inventars von 1429 hervor, diese befänden sich "darumb", d. h. um die Reliquienskulptur herum. Es ist allerdings nicht auszuschließen, dass die Beschreiber die drei Engel der Sockelfront und den falsch interpretierten knienden Stifter als insgesamt vier Engel gesehen haben.

³²³ Zur Entstehung und Deutung des Trierer Stadtsiegels vgl. Hermann Jakobs: Rom und Trier 1147. Der Adventus Papae als Ursprungszeugnis der Rheinischen Stadtsiegel. In: Köln. Stadt und Bistum in Kirche und Reich des Mittelalters. Festschrift für Odilo Engels zum 65. Geburtstag. Hg. v. Hannah Vollrath und Stefan Weinfurter. Köln 1993, S. 349-365 (mit einer Zusammenstellung der wichtigen älteren Literatur) und Hans Horstmann: Das Trierer Stadtsiegel und die Anfänge der Trierer Selbstverwaltung. In: Trier. Ein Zentrum abendländischer Kultur. Hg. v. Rheinischen Verein für Denkmalschutz, Jg. 1952, S. 79-92.

³²⁴ Zur Beziehung zwischen dem Trierer Stadtsiegel und den zeitgenössischen Kaiserbulln über die Vermittlung des kurz zuvor entstandenen römischen Senatssiegels vgl. Jakobs. Zur Siegelgestaltung unter Karl IV., dessen Hofgerichtssiegel ihn nach älteren Vorbildern ebenfalls als Halbfigur, allerdings in anderer Haltung und ohne Mauerkranz zeigte, vgl. Anton Legner (Hg.): Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Köln 1978, Bd. 3, S. 151-163.

definierten Gemeinwesen her. Vor dem Hintergrund der Trierer Helenatradition wirkte der architektonisch gestaltete Sockel des Reliquiars daher zum einen als Verweis auf die postulierte Herkunft der Heiligen "oriunda Treverensis". Darüber hinaus thematisieren sowohl das Trierer Stadtsiegel mit der Schlüsselübergabe durch Christus an Petrus, Eucharius und die Vertreter der Trierer Bürgerschaft als auch die staufischen Kaiserbulln, die den Kaiser als Herrscher und Beschützer Roms als Abbeviatur des erneuerten Römischen Reiches zeigen, einen konkreten politischen Herrschaftsaspekt, der ebenfalls auf das jeweilige, durch die Stadtmauer symbolisierte Gemeinwesen bezogen ist. In Analogie dazu wurde Helena den Gläubigen mit ihrem Reliquiar über die bereits genannten Aspekte hinaus nicht nur als Tochter und Wohltäterin, sondern – dem bereits in der Altmann-Vita erhobenen Postulat entsprechend – als historische Besitzerin und besondere Patronin ihrer Heimatstadt präsentiert. Gemeinsam mit dem Motiv der Reliquienpräsentation stellte die Reliquienskulptur des späten 14. Jhs. damit in erster Linie eine visuelle Umsetzung der postulierten Übertragung sowohl der wichtigsten Trierer Heiltümer als auch des Grundbesitzes der Kaiserin an Agritius und seine Amtsnachfolger dar. Dabei diente die Verallgemeinerung der Bildmittel – die Darstellung von Kreuz und Nägeln statt der tatsächlich gestifteten Reliquien bzw. eines Reliquienkastens sowie der Stadtmauer anstelle eines auf den Dom bezogenen Stiftermodells – zum einen der Authentizitätssteigernden Einbindung der Lokaltradition in die allgemeine Hagiografie, zum anderen als Ausdruck der Ausweitung der auf Helena und die von ihr gestifteten weltlichen Güter gegründeten erzbischöflichen Herrschaftsansprüche auf die gesamte Stadt.³²⁵

Diese Lesart der den älteren Siegelbildern entsprechenden Kombination von Halbfigur und Mauerkranz liegt um so näher, zieht man die innenpolitische Situation ihrer Entstehungszeit in Betracht. Trotz des Schirmvertrages von 1367 war im Sommer 1377 ein zweiter tiefgreifender Konflikt zwischen Kuno von Falkenstein und der Stadt um die Einführung eines von Karl IV. an den Erzbischof verliehenen und erstmals auch für Trierer Kaufleute geltenden Moselzolls am Vorort Pfalzel ausgebrochen. Auslösend wirkte die Festnahme der Ehefrau eines Trier Schöffen durch den erzbischöflichen Amtmann von Saarburg. Obwohl der Erzbischof ihre sofortige Freilassung befahl, brach in Trier ein offener Aufstand aus. Die Bürger riegelten die Stadt ab, schlossen damit den Klerus und die dem Schutz des Erzbischofs unterstehenden Juden ein und versperrten das Mosel-

³²⁵ Ob dabei der zentrale Turmaufsatz gemeinsam mit den auf dem Stich des 17. Jhs. lediglich vage angedeuteten vertikalen Strukturen zu beiden Seiten möglicherweise eine Darstellung der romanischen Westfassade des Domes bildete und so konkret auf Domgründung im Palast Helenas als zweitem zentralem Aspekt der lokalen Helenatradition verwies, kann anhand der Überlieferungssituation nicht entschieden werden. Der tatsächlichen Westapsis des Trierer Domes entsprechen die deutlich erkennbaren kleinen Bogenöffnungen, die sich in enger Reihung unterhalb eines ausgeprägten Traufgesimses entlangziehen, sowie das große Rundbogenfenster hinter dem Kopf des Stifters, dem zwei weitere – eines durch seinen Kopf, ein weiteres durch die Verschattung der Mauerrundung links verdeckt – zu entsprechen scheinen. Als geschosstrennendes Element ist statt des real vorhandenen Rundbogenfrieses ein Zickzackband dargestellt, dessen Maßstab und Ausrichtung sich an den drei Hauptfenstern orientiert. Seine Form wiederholen drei Giebelaufsätze über dem Traufsimis, die an der tatsächlichen Domfassade so nicht existieren. Ihre tatsächliche modellhafte Umsetzung in Verbindung mit der Stadtmauer hätte gleichzeitig die konkrete

ufer. Mit der Schleifung einiger Vororte bereitete man sich auf einen erzbischöflichen Angriff vor, der jedoch unterblieb. Stattdessen versuchte Kuno von Falkenstein, eine Lösung auf diplomatischem Weg zu erreichen. Als Schiedsrichter bestellten beide Parteien in diesem Fall nicht den Kaiser, sondern den Herzog von Lothringen als städtischen Schutzherren und den Bischof von Metz als Suffragan des Erzbischofs. Am 14. Juni 1377 stimmte Kuno von Falkenstein nach Absprache mit dem Trierer Domkapitel dem ausgehandelten Friedensvertrag zu und ging damit auf alle Bedingungen der Stadt ein: Er verzichtete mit dem umstrittenen Pfälzeler Zoll nicht nur auf das kaiserliche Privileg, sondern gewährte darüber hinaus allen Einwohnern Triers für immer Zollfreiheit auf Mosel und Saar, den beiden bedeutendsten Wasserwegen des Erzstiftes. In gleicher Weise wirtschaftlich relevant war die Verpflichtung des Erzbischofs, den erst kurz zuvor mit Herzog Wenzel von Luxemburg, dem Sohn Karls IV., geschlossenen Vertrag über die Restriktion des städtischen Weinhandels aufzukündigen. Darüber hinaus erfolgten entscheidende Einschnitte in seine weltliche und geistliche Gerichtsbarkeit über die Stadt sowie Eingriffe in die erzbischöfliche Steuer- und Finanzhoheit. Damit waren die Vertreter der Stadtgemeinde in allen strittigen Punkten, die bereits den ständigen Konflikt mit Kunos Vorgänger Balduin von Luxemburg geprägt hatten und noch 1364 durch den Schiedsspruch Kaiser Karls IV. zugunsten des Erzbischofs entschieden worden waren, bestätigt. Allerdings strafte Kuno von Falkenstein die Stadt mit der Verlegung der Residenz nach Pfälzel.³²⁶ Dieser Verlust der Residenzfunktion und der längerfristig damit einhergehende wirtschaftliche Nachteil der Stadt wurden jedoch zumindest in den folgenden Jahren durch die räumliche Entfernung des Stadtherren aufgewogen, die dem Rat eine Konsolidierung und Stärkung seiner Stellung gegenüber dem Erzbischof ermöglichte. Damit war der vorläufige Höhepunkt einer Entwicklung erreicht, die spätestens mit dem 1197 erfolgten Übergang der Vogteirechte und damit der gesamten geistlichen wie weltlichen Gerichtsbarkeit über die Stadt an ihre Erzbischöfe eingesetzt und in der Folge immer wieder zu Auseinandersetzung zwischen der nach einer Mehrung ihrer Rechte strebenden Bürgerschaft und den ihre weltliche Territorialgewalt konsequent ausbauenden Erzbischöfen geführt hatte.³²⁷ Letzteres galt insbesondere für Erzbischof Balduin von Luxemburg (reg. 1306-1354), der als Bruder Kaiser Heinrichs VII. und Großonkel Kaiser Karls IV. mit der Unterstützung beider Herrscher seine machtpolitische Stellung sowohl durch die Bestätigung älterer als auch durch die Verleihung zahlreicher neuer Privilegien erheblich stärken konnte. Bereits in seinen ersten Regierungsjahren machte er unter Berufung auf die althergebrachten Verhältnisse am 1. März 1309 einen Vertrag rückgängig, den die Stadt erst sechs Jahre zuvor mit seinem Vorgänger Dieter von Nassau geschlossen hatte und der ihr in einem städtischen Rat durch die Entsendung von Zunft- und Gemeindevertretern eine paritätische Mitsprache gegenüber den

Beziehung zwischen dem darunter knienden Stifter als Archidiakon der Kathedralkirche und seinem Amtssitz dargestellt.

³²⁶ Zum gesamten Verlauf des hier geschilderten Konfliktes von 1377 siehe Ferdinand, S. 52-53 und Matheus, S. 91-93.

³²⁷ Vgl. hierzu v. a. Richard Laufner: Triers Ringen um die Stadtherrschaft vom Anfang des 12. Jhs. bis zum ausgehenden 16. Jh.. In: Trier – Ein Zentrum abendländischer Kultur. Neuss 1952 (Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, 34).

erzbischöflichen Schöffen zusicherte.³²⁸ Diese scheinen sich jedoch gegen Mitte des 14. Jhs. mehr und mehr mit den Vertretern des städtischen Patriziats solidarisiert zu haben. Nur so ist die seit 1344 urkundlich nachweisbare, dem Erlass Balduins von 1309 zuwiderlaufende Teilnahme von Vertretern der Zünfte und der Gemeinde an wichtigen Verhandlungen und Entscheidungen des Schöffenkollegiums zu erklären. Auch nachdem 1350 ein offener Konflikt ausgebrochen war, standen dem Erzbischof bei der Abfassung eines Kompromissvertrages im Jahr 1352 neben Schöffen und Schöffenmeister die Zunftmeister und Vertreter der Gemeinde gemeinsam als Abgeordnete der Stadt gegenüber. In diesem Vertrag bestand Balduin von Luxemburg zwar weiterhin auf der ausschließlichen Zusammensetzung des Rates aus Schöffen, räumte allerdings die Möglichkeit einer beratenden Funktion der Zunftmeister und anderer Mitglieder der Stadtgemeinde ein, deren Mitspracherecht damit de facto anerkannt wurde.³²⁹ Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung und ihrem aktuellen Höhepunkt im Konflikt von 1377, der letztendlich zur Vertreibung des Erzbischofs aus der Stadt geführt hatte, thematisierte das 1380 ausgeführte Helenareliquiar mit der Verbindung von Reliquienpräsentation und Stadtmauersymbolik damit in besonderer Weise die Bedeutung der Heiligen als traditionsstiftender Legitimationsfigur der erzbischöflichen Herrschaftsanspruches über die Stadt Trier zu einer Zeit, als dieser akut in Frage gestellt war. Dabei ist die Tatsache, dass sowohl als Stifter wie auch als ausführende Auftraggeber, die mit den Testamentsvollstreckern identisch gewesen sein dürften, nicht der Erzbischof sondern Mitglieder des Domkapitels auftreten, ein Hinweis auf die gemeinsamen Interessen beider Parteien in dieser Frage der weltlichen Territorialrechte in Bezug auf die Stadt. Mit der spätestens um 1390 von Erzbischof Kuno von Falkenstein selbst gestifteten, ebenfalls auf der "Designatio" von 1655 überlieferten Reliquienbüste für den Schädel des Hl. Matthias und den beiden bereits vorhandenen Statuetten der Apostelfürsten Balduin von Luxemburgs, auf deren formale Gestaltung der Helenaskulptur allem Anschein nach bezugnahm, verfügte die Trierer Bischofskirche gleichzeitig ab dem ausgehenden 14. Jh. um einen Komplex antropomorpher Reliquiare, der in dieser Zusammenstellung in ganz besonderer Weise die apostolisch-kaiserliche Doppeltradition der Trierer Kirche und ihrer Amtsträger repräsentierte.³³⁰

4. 2 Das Schlusssteinpaar des Vikarsparadieses

³²⁸ In diesem am 2. April 1303 vor dem Hintergrund einer unmittelbar drohenden kriegerischen Auseinandersetzung mit Graf Heinrich von Luxemburg gebildeten städtischen Rat standen den vierzehn erzbischöflichen Schöffen neun Vertreter der Zünfte und fünf der Gemeinde gegenüber. Eine der ersten wichtigen Amtshandlungen des Rates war der Abschluß eines Schirmvertrages mit Heinrich von Luxemburg, der diesen zum 'Edelbürger' der Stadt machte und gegen finanzielle und materielle Leistung zu deren Schutz verpflichtete. Obwohl dabei der Trierer Erzbischof - wie auch der deutsche König - als potentieller Gegner ausgenommen war, stellte dieser Vertrag einen Eingriff in dessen Schutzrecht als Stadtherr dar und stärkte durch die Bindung der Stadtgemeinde an die stärkste Konkurrenzmacht der Region ihre Stellung.

³²⁹ Vgl. Matheus, S. 86/87.

³³⁰ Das Domschatz-Inventar von 1429 beschreibt das heute ebenfalls verlorene Matthiasreliquiar als "Das Haupt bis an die Brust, mit Erzbischof Cunos Wappen und mit silbernen Helmen, die um St. Matthias Brust stehen." Zit. n. Kentenich, Domschatz. Zur Übertragung des Matthiasschädels in den Dom s. u.

Nach einer Überlieferungslücke von über hundert Jahren stammen die nächsten bekannten Helenadarstellungen im Bereich des Domes erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zu ihnen gehört die Schlusssteinplastik der heutigen Savigny-Kapelle am nördlichen Flügel des Domkreuzgangs, der die Heilige stehend in typisierter mittelalterlicher Kleidung mit Schleier, hoher Bügelkrone, Kreuz und Nägeln zeigt (Abb. 100). Auch diese Darstellung ist durch das Motiv der Reliquienpräsentation geprägt, das allerdings nicht frontal auf die Betrachtenden, sondern durch eine leichte Drehung des gesamten Körpers nach links ausgerichtet wurde. Mit ehrfurchtsvoll gesenktem Kopf scheint sich die Kaiserin an ein Gegenüber zu wenden, dem sie das ungewöhnlicherweise in der linken Hand gehaltene Kreuz präsentiert. Die rechte Hand mit den Nägeln ist, der Körperdrehung folgend, ebenfalls nach links bis vor die Körpermitte genommen und damit deutlich in diesen Präsentationsgestus einbezogen. Insbesondere durch die leicht erhobene Haltung des weit vom Körper weggeführten Kreuzes wurde das Motiv der Reliquienpräsentation des älteren Helenareliquiars auf dem Schlusssteinrelief zu einem aktiv-bewegten Übergabegestus gesteigert, der zwingend ein empfangendes Gegenüber fordert. Tatsächlich gehörte das Gewölbejoch mit dem Helenschlussstein bis 1480 zum Bereich des östlich angrenzenden, nach den zahlreichen dort liegenden Gräbern der Domvikare benannten sog. 'Vikarsparadieses' (Abb. 101) Dieser ursprünglich offene Hofbereich zwischen der Ostchoranlage des Domes, dem romanischen Saal der Domschule und dem nördlichen Kreuzgangflügel, der spätestens seit dem frühen 14. Jh. insbesondere im Verlauf der Sonntagsprozessionen des Domklerus als einer der beiden wichtigsten Eingänge in den Kreuzgang fungierte, war wahrscheinlich erst in den siebziger Jahren des 15. Jhs. als tragendes Untergeschoss des darauf errichteten sog. 'Badischen Baus' über drei Jochen eingewölbt worden.³³¹ In diesem ursprünglichen räumlichen Kontext richtete sich das Motiv der Reliquienpräsentation bzw. -übergabe durch Helena an den auf dem Schlussstein des benachbarten südöstlichen Joches mit Schlüssel und Buch dargestellten Dompater Petrus (Abb. 102). Dabei unterstützte der unterschiedliche Darstellungsmodus - Helena als Stand-, Petrus als Halbfigur in größerem Maßstab - das Zusammenwirken beider Schlusssteinreliefs als Dedikationsszene zwischen der sich ehrfürchtig nähernden Heiligen und dem wie thronend erscheinenden Apostelfürsten. In nahezu szenischer Weise wurde so mit dem Schlusssteinpaar des Vikarsparadieses die Reliquienschenkung Helenas als einer der beiden Hauptaspekte der lokalen Helenatradition konkret visualisiert, ohne dass diese Umsetzung der literarischen Überlieferung zu einer über das Motiv der Reliquienpräsentation hinausgehenden lokalen Sonderikonografie bezüglich der Attribute der Heiligen führt. Allerdings wurde mit der deutlich erkennbaren Darstellung der Nagellöcher an dem von Helena gehaltenen Kreuz, die gleichzeitig unmittelbar mit den Nägeln korrespondieren, ein ikonografisches Detail eingefügt, das auch hier den besonderen, über ihre rein attributiv auf die Heilige bezogene Funktion hinausgehenden Reliquiencharakter der präsentierten Gegenstände unterstreicht.

³³¹ Vgl. Irsch, *Dom*, S. 177-178; Zink, S. 53; Franz J. Ronig: Die Ausstattung. In: *Der Trierer Dom*, S. 231-362, hier S. 250. Zur Funktion des Vikarsparadieses als Durchgangshalle zwischen dem Kreuzgang und dem hinter der Domapsis liegenden Andreaskirchhof vgl. Adalbert Kurzeja: *Topographisches zu Dom und Kreuzgang*. In: *Der Trierer Dom*, S. 195-204.

Eine weitere entscheidende lokale Konnotation enthält die Dedikationsszene durch die spezifische Gestaltung des Petruschlusssteins, der mit der halbfigurigen Darstellung des von einem Wolkenband gesäumten Apostelfürsten vor einem roten Kreuz auf silbernem bzw. weißem Grund dem Wappen des Trierer Domkapitels entspricht, das erst seit 1461 als Siegel geführt wurde.³³² Damit manifestierte das Schlusssteinpaar des Vikarsparadieses in besonderer Weise sowohl den Anspruch des Kapitels auf das Besitz- bzw. Verwahrungsrecht der als Stiftungen Helenas deklarierten Heiltümer des Domes als auch das Postulat seiner bis in die Zeit der zweiten Bistumsgründung durch Helena und Silvester zurückreichenden Tradition als Hausherr der 'Domus beatae Helenae'.³³³ Dementsprechend richtete es sich an seinem Anbringungsort an eine weitgehend auf Mitglieder des Domklerus eingeschränkte Öffentlichkeit. Sowohl angesichts des Kapitelswappens und der damit verbundenen Bildaussage als auch der ursprünglichen Funktion des gemeinsam mit der Einwölbung des Vikarsparadieses darüber errichteten 'Badischen Baues' als "capitulum superius" und Archivraum ist der bisherigen Annahme zu widersprechen, beide Baumaßnahmen seien auf Erzbischof Jakob II. von Baden (reg. 1456-1503) zurückzuführen, der durch sein Wappen und eine entsprechende Stifterinschrift lediglich für das große, die gesamte Südwand des Petrusjochs zum Kreuzgang hin öffnende Portal des Vikarsparadieses als Auftraggeber gesichert ist.³³⁴ Dazu passt der Hinweis von Nikolaus Irsch, dass bereits der Neubau des Kreuzgangs – der auch nach der Auflösung der Vita communis weiterhin das ideelle Zentrum des Domstiftes bildete - in der Mitte des 13. Jhs. im Zuständigkeitsbereich des Kapitels lag, während alle übrigen Baumaßnahmen im Bereich des Domes im Auftrag des Erzstiftes oder der Erzbischöfe selbst durchgeführt wurden.³³⁵ Für die ebenfalls nicht eindeutig belegbare Entstehungszeit des Schlusssteinpaares bildet die Abtrennung des Helena-Jochs im Rahmen der 1480/81 erfolgten Einrichtung der heutigen Savigny-Kapelle einen sicheren terminus ante quem. Ein Vergleich mit dem einzigen figürlichen Schlussstein des wahrscheinlich bis 1477 eingewölbten heutigen Seitenschiffs der Trierer Pfarrkirche St. Antonius (Abb. 103) erhärtet die bereits von Nikolaus Irsch vorgeschlagene Datierung der Einwölbung des Vikarsparadieses auf die Zeit um 1470. Dabei ist das Schlusssteinpaar mit der gemeinsamen Darstellung von Helena und Petrus und der damit verbundenen Modifikation des Motivs der Reliquienpräsentation zu einer Dedikationsszene in erster Linie bildlicher Ausdruck des Selbstverständnisses des Domkapitels und seiner Mitglieder.

³³² Vgl. Hubert Bastgen: Die Geschichte des Trierer Domkapitels im Mittelalter. Paderborn 1910, S. 202.

³³³ Ganz konkret hatte das Kapitel die Rechtsgültigkeit dieses Anspruchs 1428 mit der bereits erwähnten Flüchtung des gesamten Domschatzes aus Anlass eines Konfliktes mit Erzbischof Otto von Ziegenhain demonstriert. Vgl. Kentenich, Domschatz.

³³⁴ Diese Zuschreibung beider Baumaßnahmen an Johann II. von Baden u. a. bei Irsch, Dom, S. 177-178 Zink, S. 53 und Ronig, Ausstattung, S. 250. Dort auch die Hinweise auf die schriftlich bzw. inschriftlich gesicherten ursprünglichen Funktionen des Badischen Baus in Nutzung durch das Kapitel.

³³⁵ Irsch, Dom, S. 4. Als weitere Ausnahme nennt Irsch die gotische Einwölbung des Domes, die ebenfalls im Auftrag des Domkapitels geschah.

4.3 Die Grabkapelle des Philipp von Savigny

Einen entscheidenden Eingriff in die räumliche Struktur des Vikarsparadieses stellte die zu Beginn der achtziger Jahre des 15. Jhs. erfolgte Einrichtung der Savigny-Kapelle dar. Anlass dieser Baumaßnahmen dürfte die 1480 erfolgte Ernennung ihres Auftraggebers, des Trierer Domkantors Philipp von Savigny (+1501) zum Archidiakon von Longuyon gewesen sein.³³⁶ Zu diesem Zweck wurde das südwestliche Joch des Vikarsparadieses nach Osten durch eine neu eingezogene Mauer von diesem getrennt und gleichzeitig durch den Abriss seiner Westwand um den dort angrenzenden Raum einer älteren, tonnengewölbten Kapelle erweitert. Als Resultat dieses wahrscheinlich in kürzester Zeit innerhalb der bestehenden architektonischen Strukturen vollzogenen Umbaus entstand ein nach Osten orientierter Raum mit zwei unterschiedlich gewölbten Jochen, dessen neue Ostwand so weit in das angrenzende Petrus-Joch des Vikarsparadieses hineingesetzt worden war, dass zusätzlich eine flache, zum Kreuzgang hin mit einem eigenen schmalen Fenster versehene Altarnische entstand (Abb. 104).³³⁷ Während im Westen der vorhandene Zugang der älteren Kapelle beibehalten und lediglich durch ein aufgesetztes, mit den Stifterwappen versehenes Maßwerkfenster in den neuen Nutzungskontext einbezogen wurde, erhielt das östliche Joch eine eigene, aufwendig konzipierte Portalanlage (Abb. 105). Als Einheit aus breitem Durchgang und hohem Maßwerkfenster gestaltet, bildet die vom Stabwerk des flachen Türbogens durchbrochene Sohlbank mit den von Wilden Leuten gehaltenen Wappen und der Inschrift "Philippus de Savigneyo archidiaconus tituli sanctae Agathes in Longuyon me fieri fecit A° M° CCCC° LXXX° XXI° Septembr." den zentralen Ort der Stifterpräsentation nach außen.³³⁸ Dabei erhöht die unkonventionelle, kaum auf Lesbarkeit ausgerichtete Form der Anbringung des Textes auf einem lose hingelegt und vom Wind bewegt erscheinenden Pergamentstreifen sowohl den optischen als auch den intellektuellen Reiz, indem sie unter Weiterführung einer Idee Nikolaus Gerharts am 1462 datierten Trierer Grabmal des Erzbischofs Jakob von Sierck in der benachbarten Trierer Liebfrauenkirche in besonderer Weise die Vergänglichkeit des irdischen Andenkens thematisiert.³³⁹ Noch 1931 befanden sich einer Angabe Nikolaus Irschs zufolge im Besitz des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums zwei heute unauffindbare spätgotische Fensterscheiben, die dieser aufgrund ihrer Breite von 54 cm

³³⁶ Diesen Titel führt er bereits in der auf den 21. September 1480 datierten Inschrift des Kapellenportals zum Kreuzgang hin (s. u.). Seit 1450 als Trierer Domkanoniker nachweisbar, hatte Philipp von Savigny durch päpstliche Provision ab 1453 das Amt des Kantors inne. 1457 ebenfalls auf päpstliche Provision hin zum Großarchidiakon der Domkirche ernannt, trat er noch im selben Jahr wieder zurück. Vgl. Holbach, S. 191, 261 und 587.

³³⁷ Irsch, Dom, S. 179, ging davon aus, dass der Ostteil der Kapelle - das Helena-Joch des Vikarsparadieses - bereits vor der Vereinigung der beiden Räume geweiht wurde. Dies schließt er aus den gedrängt beieinanderliegenden Weihekreuzen, die sich nur in diesem Raumteil befunden haben sollen. Heute sind jedoch nur zwei Weihekreuze in der Laibung des Hauptfensters erhalten, die einen solchen Schluss nicht zwingend nachvollziehbar machen. Der westliche, tonnengewölbte Raum dagegen scheint tatsächlich eine ältere Kapelle gewesen zu sein, die einen dem ursprünglichen Eingang gegenüberliegenden Altar an der Nordwand besaß (Irsch, ebd.).

³³⁸ Interessanterweise liegt dieses in der Portal-Inschrift genannte Datum rund zwei Monate vor dem nach Holbach, S. 587, ersten heute bekannten archivalischen Nachweis seiner Ernennung zum Archidiakon am 11. Dezember 1480.

³³⁹ Das Sierck-Grabmal heute Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum.

den Bahnen des Fensters am Savigny-Portal zugewiesen hatte. Seinen Angaben zufolge zeigte "ihr unterer Teil [...] in ganz kleinem, für die Kapelle geeigneten Maßstab die Bilder S. Helena, Petrus, Paulus."³⁴⁰ Auf diese Weise wären die drei auf seine Zugehörigkeit zum Trierer Domkapitel verweisenden Amtspatrone des Stifters, die in gleicher Gruppierung noch einmal an prominenter Stelle des Kapellen-Retabels erscheinen, bereits in ihrem Portal zum Kreuzgang hin präsent gewesen. Irschs Beschreibung der Scheiben zufolge hätten sie dabei im unteren Bereich des Fensters eine direkte räumliche und maßstäbliche Einheit mit den Wappen und der Stifterinschrift gebildet. Insgesamt betrachtet, besaß die Portalanlage der Savigny-Kapelle damit über ihre Funktion als repräsentativem Haupteingang und Hauptlichtquelle des dahinterliegenden Raumes hinaus nahezu den Charakter eines eigenständigen, der Stiftermemoria dienenden Epitaphs in der Wand des Kreuzgang-Ambulatoriums, der durch die deutlich sepulkrale Konnotation der Idee des scheinbar losen Schriftbandes als seine eigentliche Aufgabe geradezu konterkarierendem Träger der die Memorialfunktion perpetuierenden Stifterinschrift in besonderer Weise unterstrichen wurde.

Auch das Innere der Savigny-Kapelle erhielt eine aufwendige Ausstattung, mit deren wichtigsten Bestandteilen ein für Trier einzigartiges Raumensemble des späten Mittelalters erhalten ist. Dabei ermöglicht die ungewöhnliche Lage des Hauptportals im östlichen statt im westlichen Kapellenjoch eine Simultanrezeption des gesamten Raumes und seiner Ausstattungselemente, ohne dass sich der eintretende Betrachter aus der Achse des Eingangs herausbewegen muss. Das Zentrum bildete ursprünglich die heute in der Westwand der Kapelle eingemauerte Grabplatte mit der ganzfigurigen Darstellung des betenden Verstorbenen in Kanonikertracht, deren originale Anordnung im Fußboden vor dem Altar durch eine aquarellierte Zeichnung aus der Mitte des 19. Jhs. überliefert ist (Abb. 106). Die Ostwand wird durch das heute wieder in situ vorhandene Retabel eingenommen, während in die gesamte Gewölbezone des Westjochs eine ebenfalls zeitgenössische Darstellung des Jüngsten Gerichtes zeigt. Der Rest einer leicht unterlebensgroßen freskierten Figur an der dem Hauptportal gegenüberliegenden Südwand lässt eine weitergehende szenisch-malerische Ausstattung vermuten. Auch das Gewölbe dieses östlichen Hauptjochs der Kapelle ist mit den Darstellungen der vier Evangelistensymbole und spätgotischen Pflanzendekorationen vollständig ausgemalt. Insbesondere der in seinem Zentrum genau oberhalb des Stiftergrabs bereits vorhandene Helenaschlussstein, der mit der Einrichtung der Kapelle aus seinem ursprünglichen räumlichen und szenischen Kontext innerhalb des Vikarsparadieses isoliert wurde, richtet sich an diesen idealen Betrachterstandort. Von Westen her aus dem Kapellenraum selbst nicht lesbar, verweist er die eintretenden Betrachter durch seine vorgegebene Ausrichtung nach Süden zum Kreuzgang hin mit der nach Osten gerichteten Präsentationsgeste der Heiligen in besonderer Weise auf den Kapellenaltar (Abb. 107). Besonders bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass diese sich aus der bestehenden Anlage ergebende Beziehung zwischen beiden Ausstattungselementen in der Ikonografie des Retabels eindeutig aufgegriffen und weitergeführt wurde. So zeigt die Außenseite des eben-

falls 1481 (s. u.) entstandene Triptychons im Hauptregister mit Matthias, Christus als Kind auf dem Arm seiner Mutter, Cornelius und Andreas bis auf Petrus sämtliche Heilige, deren Reliquien nicht nur zu den bedeutendsten des Domes zählten, sondern durch den Text des fiktiven Silvesterprivilegs als Schenkungen Helenas galten (Abb. 108).³⁴¹ Mit ihrer Darstellung auf der Werktagsseite des Kapellenretabels wurde das Motiv der Reliquienrepräsentation des bereits vorhandenen Helena-Schlusssteins auf besonders interessante Weise aufgenommen, in das neue Ausstattungskonzept integriert und in seiner bisher erschlossenen lokalen Bedeutung als Visualisierung der kaiserlichen Reliquienschenkung weiter ausgeführt. Von diesem lokalspezifischen Programm des Hauptregisters unabhängig scheinen die auf den Auszugflügeln dargestellten Heiligen Hubertus und Quirinus zu sein (Abb. 109), deren gemeinsamer Kult sich durch das propagierte Eingreifen des Hl. Hubertus 1444 in die Schlacht bei Linnich und des Hl. Quirinus 1475 in die Schlacht bei Neuss im letzten Viertel des 15. Jhs. besonderer Beliebtheit erfreute.³⁴² Gleichzeitig bilden sie gemeinsam mit dem unterhalb im Hauptregister dargestellten Hl. Cornelius und dem als Schreinskulptur vertretenen Hl. Antonius die Gruppe der 'Vier Marschälle', deren gemeinsame Verehrung im 15. Jh. ebenfalls weite Verbreitung fand und die als Inhaber besonders hoher Ämter innerhalb des göttlichen Hofstaates als Fürsprecher mit besonders großem Einfluss galten.³⁴³

In geöffnetem Zustand zeigt das Savigny-Retabel einen Kapellenschrein mit feinen Maßwerkdekorationen und einer in illusionistische Fensteröffnungen aufgelösten Rückwand, dessen dreiaxsiges Hauptfeld von einem Auszug in gleicher Breite überhöht wird (Abb. 110). Während der Schrein selbst heute leer ist, sind innerhalb des Auszugs die kleinformatigen Skulpturen acht stehender Männer im Halbkreis um eine leere Mitte herum angeordnet (Abb. 111). Auffällig große, spitze oder turbahnähnliche Hüte und - bis auf zwei Ausnahmen - lange, schwarze Bärte kennzeichnen sie eindeutig als Juden.³⁴⁴ Die zentrale, blockhaft-isolierte Figur ist vollständig in ihren Mantel gehüllt,

³⁴⁰ Irsch, Dom, S. 305.

³⁴¹ In diesem Zusammenhang ist die spätestens seit dem Beginn des 15. Jhs. unüblich gewordene Darstellung des bekleideten Kindes auf dem Arm Mariens, das eine lange, violett-brane Tunika trägt, als konkrete Visualisierung der im Silvesterprivileg an zweiter Stelle nach den Matthiasgebeinen genannten "Tunika domini" zu sehen, während der an gleicher Stelle erwähnte Kreuzigungsnagel als zweite bedeutende Trierer Passionsreliquie bereits auf dem Schlussstein optisch präsent war. Petrus ist als einziger fehlender Heiliger, dessen Reliquie sich in dem durch Helena nach Trier übermittelten Schrein befunden haben soll, aufgrund seiner besonderen Bedeutung als Bistumsgründer und Dompatron Bestandteil des Programms der geöffneten Hauptschauseite des Retabels.

³⁴² Vgl. Matthias Zender: Räume und Schichten mittelalterlicher Heiligenverehrung in ihrer Bedeutung für die Volkskunde. Die Heiligen des mittleren Maaslandes und der Rheinlande in Kultgeschichte und Kultverbreitung. Düsseldorf 1959S. 154-155.

³⁴³ Ebd. Interessanterweise bekleidete der Vater des Stifters, Ferry von Savigny, das Amt des Hofmarschalls der Herzöge von Bar, so dass ein konkreter biografischer Hintergrund der Hubertus-Quirinus-Darstellung an der Außenseite des Savigny-Retabels durchaus möglich ist. Auch die Funktion beider Heiligen als Patrone der älteren, das westliche Joch des Raumes bildenden Kapelle kann nicht ausgeschlossen werden.

³⁴⁴ Dementsprechend deutet Ronig, Ausstattung, S. 247, die dargestellten Personen vorsichtig als Propheten oder Rest einer Darstellung des zwölfjährigen Christus im Tempel. Gegen letztere Annahme, die von einem Verlust der Christusskulptur ausgeht, sprechen jedoch in erster Linie die Blickrichtungen (s. u.). Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch die Vergoldung der Hüte und der Mäntel, in die die Figuren vollständig eingehüllt sind, so dass sie zur beherrschenden Farbe der gesamten Auszuggruppe wird. Obwohl Gold als Farbe eindeutig symbolisch besetzt war, ist es daher nicht ausgeschlossen, sie in diesem Fall als Ersatz für

wobei die nicht sichtbaren Arme darunter vor der Brust verschränkt zu sein scheinen. Der Hut sitzt ihr so tief im Gesicht, dass er die Augen weitestgehend bedeckt und sie am sehen hindert. Die übrigen Skulpturen sind zu zwei von dieser Zentralfigur abgewandten Gruppen zusammengefasst, innerhalb derer jeweils einer der dargestellten Männer mit einem heute verlorenen Gegenstand in den Händen das Zentrum bildete. So hielt die mittlere Figur der heraldisch rechten Dreiergruppe in ihrer vorgestreckten linken Faust ursprünglich ein stabartiges Objekt. Obwohl ihr rechter Arm fehlt, lässt der Ansatz erkennen, dass er ebenfalls leicht erhoben und ausgestreckt war. Durch den Blick des Trägers, der unter dem großen, ebenfalls weit ins Gesicht gerutschten Hut heraus nach rechts oben aus dem Auszugkasten heraus ins Gewölbe der Kapelle gerichtet ist, erhält auch dieser Präsentationsgestus seine Ausrichtung. Ihm folgt die innere der beiden flankierenden Skulpturen, die denselben Punkt außerhalb des Auszugschreins zu fixieren scheint. Dabei sind ihre geweiteten, in diesem Fall nicht durch den Hut verdeckten Augen und der gerundete Mund mimische Zeichen ungläubigen Erstaunens. Die gegenüberstehende äußere Figur der Dreiergruppe richtet sich dagegen – durch den herabgezogenen Hut ebenfalls vollständig am Sehen gehindert – mit der Geste seiner leicht erhobenen linken Hand auf den bzw. die durch die mittlere Skulptur präsentierten Gegenstände. Auch die vordere Skulptur der heraldisch linken Gruppe steht mit ihrem auf denselben Punkt innerhalb des Gewölbes gerichteten Blick und der Geste der vor dem Körper ausgebreiteten Arme in eindeutiger Interaktion mit einem Gegenüber außerhalb des Schreins (Abb. 112). Aufgrund der Armhaltung ist auch hier möglicherweise ein langer, schräg vor dem Körper gehaltenen und damit in diese Interaktion einbezogener Gegenstand vorhanden gewesen, dessen Existenz aufgrund des Fehlens beider Hände der Skulptur allerdings Hypothese bleiben muss. Besonders auffällig ist die innere Figur dieser Gruppe, die ebenfalls aus dem Schrein heraus in das Gewölbe blickt, dabei jedoch ihre Hände betend zusammengelegt hat (Abb. 113). Auch die benachbarte Skulptur, deren Unterarme fehlen, scheint ursprünglich eine ähnliche Geste gezeigt zu haben. Gleichzeitig ist der Dargestellte wie der Staunende der gegenüberliegenden Figurengruppe durch seine Bartlosigkeit und die nicht verdeckten Augen ausgezeichnet. Allerdings richtet er den Blick nicht aufwärts, sondern sinnend geradeaus. Zwischen ihm und der äußeren Skulptur wird das bärtige Gesicht eines vierten Mannes mit ebenfalls bis über die Augen gezogenem Hut sichtbar. Insgesamt wird insbesondere im konkreten Raumgefüge der Kapelle deutlich, dass sich dabei alle aus dem Auszugschrein auf einen gemeinsamen Punkt innerhalb des Gewölbes gerichteten Blicke auf die Helenadarstellung des Schlusssteines als Gegenüber beziehen. In konkret szenischer, auf den historischen Kontext der Kreuzauffindung verweisender Form präsentiert die Kaiserin den im Retabel versammelten Juden Kreuz und Nägel als Siegeszeichen des Christentums. Diese Lesart entspricht der durch ihre Aufnahme in die 'Legenda aurea' äußerst populären, explizit judenfeindlichen Judas-Cyriacus-Fassung der Kreuzauffindungslegende, die in ausführlicher Schilderung die Furcht der Juden vor dem prophezeiten Untergang durch die Entdeckung des Kreuzes präsentiert.

die bereits im hohen Mittelalter zur Kennzeichnung der jüdischen Bevölkerung verwendeten Farbe Gelb zu sehen.

Zur bildlichen Umsetzung des damit verbundenen, bereits in den hochmittelalterlichen Personifikationen der Synagoge durch eine Augenbinde visualisierten Topos des blinden Judentums hat der unbekannte Gestalter des Savigny-Retabels die originelle Lösung der über die Augen gereutschten Hüte gefunden. Gleichzeitig stellen die verschiedenen Darstellungsmodi der Figuren ihre unterschiedlichen Reaktionen auf die Präsentation der zentralen Arma Christi dar: Die blockhaft eingehüllte Mittelfigur, die isoliert und ohne jeden Bezug zu ihrer Umgebung steht, verkörpert das – in den Augen christlicher Betrachter des späten Mittelalters – blinde, in sich verharrende Judentum. Ihm gehören die Männer an, deren Hüte sie am Sehen und damit an der Erkenntnis des wahren Glaubens hindern. Ihre Anführer sind die Hauptfiguren der beiden Seitengruppen. Dabei legen die Körper- und die rekonstruierbare Armhaltung der linken Figur am vorderen Bildrand die Vermutung nahe, dass sie zumindest eines der beiden Schächerkreuze gehalten hat, die die Juden – der Judas-Cyriacus-Legende zufolge – zusammen mit dem Kreuz Christi vergraben hatten, um dessen Entdeckung und Identifizierung zu verhindern. Die recht kleine, runde Öffnung in der Hand des Anführers der rechten Gruppe spricht dagegen für einen relativ kurzen, stabartigen Gegenstand, auf den die Nachbarfigur am vorderen Bildrand mit einer Geste der Ehrerbietung verweist. Denkbar wären in den Händen der Hauptfigur dieser Gruppe daher – analog zu älteren Darstellungen der ebenfalls mit verbundenen Augen gezeigten Synagoge – ein Zepter und die Gesetzestafeln als Symbole des Alten Bundes. Während jeweils ein Begleiter dieser Männer durch den herabgezogenen Hut und den Bezug auf die gehaltenen Gegenstände als Anhänger des alten Glaubens gekennzeichnet ist, verkörpern die drei Sehenden zu beiden Seiten der zentralen, verhüllten Symbolfigur drei Stufen des Erkennens: Der erstaunt Aufblickende in der heraldisch rechten Gruppe, der durch sein schwammiges Doppelkinn beinahe karrikaturhaft gestaltet ist, reagiert mit ungläubigem Staunen auf die Präsentation der aufgefundenen Passionsreliquien. Der betende heraldisch links der Mittelfigur, dessen Hut und Bart ihn im Gegensatz zu den beiden übrigen eindeutig als Juden kennzeichnen, zeigt spontane Bekehrung. Sein Nachbar, der nicht nur deutlich sehend und bartlos gestaltet ist, sondern als einziger individualisierte Gesichtszüge trägt, ist nicht mehr auf die konkrete Präsentationsszene bezogen, sondern scheint – sinnend vor sich hin blickend – den neuen Glauben verinnerlicht zu haben. Auf diese Weise wurde der Präsentationsgestus des bereits vorhandenen Helena-Schlusssteins nicht nur ein zweites mal in die ikonografische Konzeption auch der geöffneten Hauptschauseite des Retabels eingebunden, sondern gleichzeitig raumübergreifend zu einer szenischen, konkret auf den Rahmen der Kreuzauffindung bezogenen Darstellung des Triumphes des wahren Kreuzes über den Unglauben erweitert. Dabei manifestiert sich mit der zweifachen, unterschiedliche Bedeutungskontexte erzeugenden Bezugnahme des Retabelprogramms auf den Schlussstein in besonderer Deutlichkeit die bereits konstatierte Ambivalenz des Motivs der Reliquienpräsentation durch Helena zwischen allgemeiner und lokalspezifischer Bildaussage. Diese in jeder Hinsicht erstaunliche, auf andere Weise jedoch kaum befriedigend zu erklärende Wechselbeziehung zwischen dem Helenaschlussstein des Gewölbes und der Judenversammlung im Auszug des Altarretabels wirft zwingend die Frage nach dem übrigen ursprünglichen Skulptu-

renprogramm des Schreins auf. Durch ein älteres Foto (Abb. 114) werden fünf heute im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier aufbewahrte Skulpturen mit dem Savigny-Retabel in Verbindung gebracht, deren Zugehörigkeit aus stilistischen Gründen sehr wahrscheinlich, deren mögliche Anordnung jedoch nicht gesichert ist. Neben den frontal angelegten Figuren der Hl. Antonius und Christophorus sowie eines Bischofs ohne weitere individuelle Attribute gehören zu ihnen die gegenständig gearbeiteten Darstellungen einer trauernden Maria und eines jugendlichen Johannes, die aufgrund ihrer Ausrichtung wie auf dem Foto zu beiden Seiten der Mittelnische oder in dieser installiert gewesen sein müssen. Ihre tatsächliche Zugehörigkeit zum Savigny-Retabel vorausgesetzt, zeigte das dreiachsige Hauptfeld unterhalb des Auszuges demnach – dem Sepulkralcharakter der Kapelle entsprechend – ein Passionsthema, wobei trotz des eng dimensionierten Raumes insbesondere aufgrund der Körperdrehung und der zur Seite ausgestreckten Armansätze der Johannesskulptur eine Kreuzigungs- oder Grablegungsgruppe nicht grundsätzlich auszuschließen ist. Darüber hinaus befinden sich im Magazin des Museums ein der Breite des Auszugs entsprechender Aufsatz und eine größere Anzahl an Gesprengeteilen, deren feingliedriges Maßwerk für ihre ursprüngliche Zugehörigkeit zum Savigny-Retabel spricht.³⁴⁵ Diese Vermutung ist um so naheliegender, als der heutige Aufsatz an seinem Aufstellungsort vor der Ostwand der Savigny-Kapelle eindeutig viel zu niedrig erscheint. Demnach besaß das Triptychon im ursprünglichen Zustand eine dreizonige vertikale Mittelachse, innerhalb derer die außergewöhnliche Szene der Präsentation des Kreuzes an die Juden in einen größeren, mit einiger Wahrscheinlichkeit unter Bezugnahme auf die Funktion des Raumes und das vor dem Altar liegende Stiftergrab Passion und Auferstehung Christi thematisierenden Kontext eingebettet.

Eine weitgehend eigenständige ikonografische Einheit scheinen auch im ursprünglichen Zustand des Retabels die Gemälde der Flügelinnenseiten gebildet zu haben. Sowohl hinsichtlich des sehr viel größeren Maßstabs als auch der dargestellten Realitätsebene grundlegend von den jeweils angrenzenden Skulpturen des Schreins unterschieden, zeigen sie den Stifter im Kreis seiner wichtigsten Patrone, in den Helena noch einmal explizit einbezogen ist. Auf dem heraldisch linken Flügel auch hier einer Darstellung des Dompatrios und Bistumsgründers Petrus zugeordnet, bildet sie mit diesem das Pendant zu den Darstellungen der Hl. Maria Magalena und Paulus auf dem hierarchisch übergeordneten rechten Flügelpaar (Abb. 115 u. 116). Auffällig ist dabei in erster Linie die sowohl der allgemeinen Heiligenhierarchie als auch der lokalen Bedeutung der einzelnen Heiligen widersprechende Anordnung Maria Magdalenas an der ranghöchsten Stelle dieses vierteiligen Programms im Hauptregister. Sowohl in ihrer Bedeutung als reuige Sünderin im Neuen Testament als auch aufgrund ihrer doppelten herausragenden Zeugenrolle der Passion wie der Auferstehung Christi – auf alle drei Bedeutungsebenen verweisen das Salbgefäß und die geöffneten Haare als Attribute – thematisiert sie in besonderer Weise den zentralen spätmittelalterlichen Frömmigkeits-

³⁴⁵ Für diesen Hinweis und die Zugänglichmachung der Objekte danke ich Herrn Markus Groß-Morgen vom Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier.

begriff der *Compassio* und damit die grundlegende Ausrichtung des Flügelprogramms auf die sepulkrale Bestimmung der Kapelle. Auch die ihr als Pendant zugeordnete Helenadarstellung zeigt durch den Verzicht auf die Nagelattribute und das Motiv der deutlich an ein Gegenüber gerichteten Reliquienpräsentation, dass in diesem Fall nicht die Visualisierung dieses zentralen Aspektes der Lokaltradition im Mittelpunkt des Auftraggeberinteresses stand. Stattdessen wird die Heilige den Betrachtenden mit gesenktem Blick vorbildhaft als Beispiel andächtiger Versenkung in die Verehrung des mit beiden Händen vor dem Körper gehaltenen großen Kreuzes Christi präsentiert, hinter dem sie selbst zurücktritt. Statt der üblichen Krone als Standesattribut trägt sie über dem Schleier eine breitkrepelige schwarze Haube, die sowohl in Form und Farbe als auch durch das zentrale, broschenartige Schmuckelement aus einem von vier Perlen zu einem Quadrat ergänzten goldenen Kreuz deutlich einem zeitgenössischen Pilgerhut mit Jakobsmuschel angenähert ist.³⁴⁶ Auch die Petrusdarstellung thematisiert durch das neben dem üblichen Schlüsselattribut seltener dargestellte umgekehrte Kreuz – das er zudem mit dem auf das vorbildhafte Kreuz Christi zu beziehenden Ehrfurchtsgestus der verhüllten Hand berührt – in besonderer Weise seine in der speziellen Form des Martyriums vollzogene *Imitatio Christi*. Gleichzeitig haben der unbekannte Maler und sein programmmentwerfender Auftraggeber die identisch gestalteten Kreuze der Helena- und der Petrustafel dazu genutzt, beide Heiligendarstellungen über die trennende Rahmengrenze hinweg in eine spannungsreiche Beziehung zueinander zu setzen. Damit werden den Betrachtenden auf dem heraldisch linken Flügel die beiden Träger der apostolischen und der kaiserlichen Gründungstradition der Trierer Kirche in besonderer Weise als zusammengehörige Einheit und hervorragende Amtspatrone des Stifters in seiner Funktion als ranghohes Mitglied des Domkapitels präsentiert. Dieser Intention trägt offensichtlich auch die Platzierung Helenas innerhalb ihres Bildfeldes Rechnung, durch die sie als einzige der vier Heiligen des Hauptregisters nicht zur Mitte hin, sondern nach außen auf die benachbarte Petrusdarstellung ausgerichtet ist. Wenn als vierter Patron der Hl. Paulus erscheint, entspricht dies einer ab der zweiten Hälfte des 15. Jhs. an zahlreichen Beispielen der Domausstattung zu belegenden Gepflogenheit, beide Apostelfürsten bis auf wenige Ausnahmen gemeinsam als zusammengehörige Pendants zu zeigen. Obwohl Paulus weder hinsichtlich der lokalen Tradition noch des Reliquienbesitzes des Domes in einer konkreten Verbindung zur Trierer Kirche stand, erschien er auf diese Weise – den Anspruch der apostolischen Sukzession unterstreichend – als zweiter Patron der Bischofskirche.³⁴⁷ Gleichzeitig ist er durch die den

³⁴⁶ Die übrige Kleidung, eine Kombination aus weitärmeliger Cotte, ärmellosen Surcot mit sog. 'Teufelsfenstern' und einem von Tasseln gehaltenen Mantel, ist nur scheinbar modisch-zeitgenössisch. Tatsächlich gehören alle diese Elemente der höfischen Mode der zweiten Hälfte des 14. Jhs. an und stellen damit ebenfalls Zitate einer relativ weit zurückliegenden Vergangenheit als Ausdruck der Historizität bzw. Überzeitlichkeit der Heiligen dar.

³⁴⁷ Ein ausschlaggebender Grund für diese vielfach visualisierte gemeinsame Verehrung beider Apostelfürsten im Trierer Dom dürfte sein Patronatsfest an ihrem gemeinsamen Festtag (29. Juni) gewesen sein. In diesem Zusammenhang spricht der Text des ältesten bekannten Liber Ordinarius des Domes aus dem frühen 14. Jh. erstmals vom "festum patronorum nostrorum." Vgl. Kurzeja. Das früheste nachweisbare Bildzeugnis einer gezielten Förderung des gemeinsamen Kultes der Apostelfürsten im Trierer Dom ist das bereits erwähnte Statuettenpaar aus der Zeit Erzbischof Balduins von Luxemburg. Dabei suggerierte die sichtbare Präsentation der Reliquien in den Miniaturostensoren, die beide Skulpturen in ihrer linken Hand

üblichen Regeln der hierarchischen Anordnung widersprechende Platzierung gemeinsam mit Maria Magdalena auf den rechten Flügel in besonderer Weise nicht nur als Märtyrer, sondern insbesondere als zum wahren Glauben Bekehrter in das damit auf die Thematisierung verschiedener Aspekte von Umkehr, Vergebung und Compassio als zentrale private Anliegen des Stifters am Altar seiner Grabkapelle einbezogen.

Phillipp von Savigny selbst ließ sich an seinem Retabel äußerst selbstbewusst nicht auf dem üblichen Stifterplatz im unteren Bereich einer der vier Heiligentafeln des Hauptregisters darstellen, sondern besetzt eigenständig den heraldisch linken Auszugflügel (Abb. 117). Auf einem der Realitätsebene der Heiligen auf den Flügeln entsprechenden, mit Rasenflecken bewachsenen Bodenstreifen vor einer Quadermauer erwartet er in ewigem Gebet das im westlichen Joch der Kapelle beginnende Jüngste Gericht (Abb. 118).³⁴⁸ Die Chorkleidung mit rotem Birett und der Almucia über dem Arm kennzeichnet ihn als Mitglied des Domstiftes, während die Wappen in den oberen Bildecken und die hinter seinem Rücken scheinbar auf die Mauer geschriebene Stifterinschrift

Philipp de savynio archyno fieri fecit a° m'cccc: ° 3^a marcy

hielten, es handle sich um solche des jeweiligen Heiligen selbst. Während diese optisch nahegelegte Annahme bei der Petrustatue - in der ein Zahn des Apostels gezeigt wurde - zutrifft, enthielt der Kristallzylinder der Paulusskulptur Reliquien der Märtyrer Barbara und Stephanus. Mit dieser Suggestion, der Trierer Dom besitze auch Paulusreliquien, wurde in der Mitte des 14. Jhs. die augenscheinlich als störend empfundene Tatsache kaschiert, dass der zweite Apostelfürst weder durch die lokale Tradition noch materialiter mit der Trierer Kirche verbunden war.

³⁴⁸ Sowohl auf der Stifter- als auch auf den Heiligentafeln des Hauptregisters füllt die hinterfangende Mauer nicht wie auf der Außenseite den gesamten Bildgrund aus, sondern lässt im oberen Bereich den Ausblick auf einen blauen Himmelsstreifen frei, wodurch die Außenseite des Triptychons einen geschlosseneren, die Innenseite dagegen insgesamt einen offeneren Charakter erhält. Gleichzeitig entspricht die Höhe des Himmelsstreifens auf den Innenflügeln genau der des durchbrochenen Maßwerkstreifens, der sich im Schrein oberhalb der Arkadenreihe entlangzieht. Dieses formale Detail ist ein eindeutiger Hinweis darauf, dass die Gestaltung des geschnitzten Schreins und der gemalten Flügel in enger Abhängigkeit zueinander bzw. nach einem detaillierten Gesamtentwurf erfolgte. Zum Fresko des Jüngsten Gerichtes im Westteil der Kapelle vgl. Irsch, Dom, S. 211-212.

der exakten Bestimmung seiner Person als Stifter des Retabels und seines hohen Amtes dienen.³⁴⁹ Inhalt und Ziel seines Gebetes sind auf einem Pergamentstreifen sichtbar gemacht, der von Mund und gefalteten Händen des Stifters als äußeren Instrumenten der Andacht aufsteigt und den Betrachtenden auf diese Weise das zentrale Gebetsanliegen "ora pro me philippo de savynnio agatha virgo" vermittelt. Über den trennenden Auszug hinweg verbindet diese Anrufung den Stifter mit dem gegenüberliegenden Flügel, der die Vorbereitungen zum Martyrium der hl. Agatha zeigt (Abb. 119). Damit ließ sich Philipp von Savigny in besonders enger Beziehung zur Amtspatronin des ihm gerade übertragenen Archidiaconates zeigen, als die sie nicht nur eine besondere Fürsprecherin für sein Seelenheil darstellte, sondern gleichzeitig das Instrumentarium der commemorativen Stifterrepräsentation auf den Auszugflügeln um den letzten entscheidenden Hinweis auf das konkrete Archidiaconat und damit den genauen Rang des Stifters unter den Dignitären des Domkapitels ergänzte. Besonders auffällig ist dabei der Wechsel der Realitätsebenen zwischen beiden Flügeln: Während der betende Stifter der unreal-überzeitlichen Sphäre der Heiligen zugeordnet ist, spielt sich die Martyriumsszene als Teil irdisch-historischer Realität in einem Innenraum ab. Durch diese Unterscheidung wird er den Betrachtenden nicht in einer unmittelbaren Begegnung mit seiner fürsprechenden Amtspatronin, sondern selbst als Vorbild des zeitgenössischen Frömmigkeitsideals auf dem Höhepunkt seiner Fähigkeit zur Compassio präsentiert, auf dem er das Martyrium der Heiligen als eine Art innerer Vision erlebt. Damit illustriert das in sich geschlossene Programm der vier Flügelinnenseiten insgesamt in erster Linie die Wunschvorstellung des Stifters in Bezug auf die Zeit zwischen seinem Tod und dem Endgericht am Jüngsten Tag. Um diesen Idealzustand, der die Erlösung aus dem Fegefeuer vorwegnimmt, zu erreichen, ist er auf die Hilfe der unmittelbaren Fürsprache der Heiligen - dargestellt in der engen Beziehung zwischen ihm und der Hl. Agatha - wie auch die mittelbar vor dem Altar geleistete Fürbitte angewiesen. Die vier Heili-

³⁴⁹ Verwirrend wirkt bei dieser Datierung die gleichzeitige Verwendung römischer und arabischer Ziffern – der halben Acht als Vier – , aufgrund derer Ronig, Ausstattung, S. 247, die Jahreszahl 1444 liest, die er sowohl aus stilistischen Erwägungen als auch mit Hinweis auf die erst für 1450 überlieferte Anwärterchaft des Stifters auf einen Sitz im Trierer Domkapitel als Ergebnis einer falschen Restaurierung der von ihm angenommenen ursprünglichen Datierung 1484 oder 1488 sieht. Allerdings sind auch bei genauester Betrachtung zumindest mit bloßem Auge keinerlei Restaurierungsspuren im Bereich der Inschrift auszumachen. Die beiden fraglichen Zahlzeichen sind vollkommen intakt und entsprechen in ihrer Höhe exakt den übrigen, so dass eine etwaige spätere Änderung in der Übermalung des gesamten Bereiches bestanden haben müsste. Sehr viel logischer erscheint es, die beiden arabischen Ziffern der additiven römischen Schreibweise der gesamten Jahreszahl entsprechend zu lesen. Von zentraler Bedeutung ist dabei die eindeutige Abgrenzung der Zahlstellen durch Punktsetzung. Im Bedeutungssystem der römischen Ziffern eigentlich unnötig, dient sie in erster Linie der korrekten Lesbarkeit der platzierungsabhängigen arabischen Zahlzeichen, die durch sie eindeutig der Zehnerstelle zugeordnet sind. Demnach ist die doppelte arabische Vier in dieser gemischten Schreibweise den übrigen römischen Buchstaben entsprechend als Acht zu lesen, die durch ihre Platzierung auf der die Zahl abschließenden Zehnerstelle – auch hier dem römischen Zahlensystem ohne Null entsprechend – insgesamt die Jahreszahl 1480 ergibt. Demnach ist das Retabel durch die Stifterinschrift auf den 3. März 1480 nach Trierer Zeitrechnung datiert, der dem 3. März 1481 entspricht. Auf diese Weise reiht es sich nahtlos in die mit den beiden erhaltenen Portalinschriften – neben dem Hauptportal der kleineren Tür zum Vikarsparadies mit dem Psalmvers "Hic habitabo quoniam elegi eam 1481" – fixierte Entstehungszeit der Kapelle ein. Die Frage, weshalb zu dieser ungewöhnlichen gemischten Schreibweise gegriffen wurde, dürfte in Hinblick auf den für das offensichtlich bevorzugte Zahlensystem 'all'antica' mangelnden Platz zu beantworten sein, der zwischen dem Rücken des Stifters und

gendarstellungen der Hauptflügel erfüllen dabei vorrangig die Aufgabe, die Andacht der für das Seelenheil des Verstorbenen Betenden – dessen demonstrativ vorgeführtem Beispiel folgend - zu steigern und auf verschiedenste sich überlagernde und ergänzende Aspekte der christlichen Heilslehre zu lenken. Gleichzeitig erscheinen sie im Rahmen der Gesamtsituation des Kapellenraumes oberhalb der ursprünglich vor dem Altar liegenden zweiten Stifterdarstellung auf der Grabplatte als fürsprechende Leumundszeugen des Verstorbenen im Moment des im gegenüberliegenden westlichen Kapellenjoch gerade beginnt.³⁵⁰ Petrus und Helena fungieren in diesem Zusammenhang ähnlich wie die Hl. Agatha in besonderer Weise als Amtspatrone des Stifters, die innerhalb der Vorsorge für sein persönliches Seelenheil als Zeugen seiner guten Amtsführung fungieren. Allerdings tritt dabei im Fall der Helenadarstellung der unmittelbar auf den lokalen Kontext bezogene Aspekt der Reliquienstiftung hinter der allgemeinen Bedeutung der Heiligen zurück, die in der Auffindung und vorbildhaften Verehrung des Kreuzes als zentralem Zeichen der Passion Christi und damit der durch den Auftraggeber auf sich selbst bezogenen Erlösungshoffnung besteht.

Abschließend betrachtet, wurden mit den beiden Helenadarstellungen innerhalb der Savigny-Kapelle drei Funktionen der Heiligen visualisiert. Auf die Darstellung im Auszug bezogen, illustriert das Schlusssteinrelief in allegorischer Überhöhung den zentralen Inhalt der Helenavita und damit ihre allgemeine Bedeutung als Vollenderin der Heilsgeschichte, die dem wahren Glauben zum Sieg - hier über die Juden - verhilft, indem sie das bzw. die wirkmächtigen Zeichen der Erlösung unmittelbar zugänglich macht. In Verbindung mit der Heiligenreihe der Retabelaußenseite verweist die Geste der Reliquienpräsentation dagegen konkret auf den lokalspezifischen Aspekt der kaiserlichen Reliquienstiftung an die Trierer Kirche. Die zweite, sowohl durch ihr Format als auch durch ihre Platzierung auf der Flügelinnenseite ranghöchste Helenadarstellung der Kapelle verbindet beide Aspekte in konkretem Bezug auf ihre Funktion als persönliche Fürbitterin des Stifters: Der im Zusammenhang mit dem Sepulkralcharakter des Retabels wichtige Verweis auf Auferstehung, Tod und Compassio beruht auf der Kreuzauffindung als zentralem Ereignis ihrer Vita, während ihre enge Verbindung mit Petrus den lokalen Bezug und damit ihre besondere Funktion als Fürsprecherin und Amtspatronin des Stifters deutlich macht.

4. 4 Die Totenleuchte des Edmund von Malberg

dem Rahmen zur Verfügung stand und auch in der Zeile darüber die starke Ligatur des Wortes 'archidiaconus' bedingte.

³⁵⁰ In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob der Stifter der Realitätsebene der Heiligen oder nicht vielmehr diese der Ebene des Stifters zugeordnet sind, d. h. sich nicht innerhalb des Paradieses befinden, sondern vor dessen Mauer, um als Fürsprecher des Verstorbenen aufzutreten.

Ebenfalls in sepulkralem Zusammenhang steht die Helenadarstellung an der spätgotischen Totenleuchte in der Nordwest-Ecke des Kreuzgangs (Abb. 120).³⁵¹ Mit einem zweizonigen, von einer krabbenbesetzten Spitze mit abschließender Kreuzblume bekrönten Leuchterhaus auf einem schlanken, gedrehten Schaft ist der insgesamt etwas über vier Meter hohe Aufbau in Anlehnung an zeitgenössische Turmmonstranzen gestaltet. Oberhalb der fünfseitigen, vollständig in verglaste Arkaden zur Aufnahme des Ewigen Lichtes aufgelösten Hauptzone leiten kleine, strebepfeilerähnliche Aufsätze über den Arkadenzwickeln zur darüberliegenden, nahezu identisch aufgebauten Figurenzone über. Im Durchmesser reduziert, besteht diese aus vier flachen, jeweils mit einer Reliefskulptur gefüllten Arkadennischen. Das von zwei Engeln ungefähr in Augenhöhe der Betrachtenden gehaltene Wappen am Sockel des Leuchterhauses kennzeichnet das Objekt als Stiftung des Kanonikers Edmund von Malberg. Bereits wenige Monate nach seinem für den 28. August 1450 belegten Eintritt ins Trierer Kapitel zu dessen Dekan gewählt, hatte er dieses Amt bis zu seinem Tod am 4. September 1478 inne.³⁵² Das heute nicht mehr exakt lokalisierbare Grab ist literarisch in der nordwestlichen Kreuzgangecke überliefert, so dass sich die Totenleuchte und die unmittelbar rechts neben ihr hoch an der Wand angebrachte, mit einem entsprechenden Wappen versehene Marienskulptur unmittelbar über oder zumindest ganz in der Nähe der Grabstelle befanden und gemeinsam – wahrscheinlich mit einer separaten Inschrifttafel unterhalb der Madonnenskulptur – die Funktion eines Epitaphs übernahmen.³⁵³ Eine besondere Bedeutung kam dabei der Totenleuchte selbst zu, die zum einen das durch einen Wachszins als Teil des Seelgerätes finanzierte Ewige Licht am Grab des Stifters aufnahm, darüber hinaus jedoch gleichzeitig Ort sowohl der kommemorativen Stifterrepräsentation als auch der Darstellung seiner wichtigsten Patrone war. Zum ersten dieser beiden Funktionsbereiche gehören über das zentrale Wappen hinaus die vier kleinformatischen Wappenschilder der Eltern- und Großelterngeneration an den Arkadenkämpfern des Hauptgeschosses, die gleichzeitig in Form einer Ahnenprobe die adlige Herkunft des Stifters als Grundvoraussetzung seiner Aufnahme in den Kreis der Trierer Domkanoniker demonstriert.³⁵⁴ Das darüber in der oberen Arkadenzone angeordnete Heiligenprogramm zeigt den Betrachtenden an der Frontseite des Leuchterhauses gleichzeitig Maria und Petrus als Patrone des Domes und der unmittelbar angrenzenden gotischen Liebfrauenkirche, die in erster Linie als Stiftskirche des Domkapitels fungierte. Als liturgische Einheit unterstanden beide Kirchen in besonderer Weise dem Dekan des Kapitels, so dass Maria und Petrus in den beiden zentralen, durch ihre größere Tiefe und doppelte, jeweils von einem Kielbogen überfangene Maßwerkarkaden formal besonders hervorgehoben Figurennischen auch hier gleichzeitig die konkreten Amtspatrone des Verstorbenen

³⁵¹ Vgl. Ronig, Ausstattung, S. 249 und Irsch, Dom, S. 289, 291 und 296.

³⁵² Holbach, S.531.

³⁵³ Eine solche Inschrifttafel nimmt auch Ronig, Ausstattung, S. 249, an. Die Datierung der Totenleuchte ist nicht gesichert. Die Madonnenskulptur wird allgemein im Umkreis Nikolaus Gerhaerts angesiedelt, dessen Kunst seit 1462 mit dem Grabmal des Trierer Erzbischofs Jakob von Sierck in Trier präsent war. Mit einiger Wahrscheinlichkeit diente der wappenhaltende Engel an ihrem Sockel als – unerreichtes – Vorbild für die ähnlich gestalteten Wappenengel an der Totenleuchte. Zur Diskussion der Malberg-Madonna mit weiterer Literatur vgl. Ronig (ebd.).

darstellen. Neben ihrer Funktion als besonders ranghohe Träger der Fürbitte sind sie auf diese Weise gleichzeitig in den Kontext der ebenfalls auf die Hauptschauseite des Leuchters konzentrierten Wappenausstattung eingebunden und ergänzen damit die Stifterrepräsentation – der dem betenden Stifter zugeordneten Hl. Agatha am Savigny-Retabel vergleichbar – um den Hinweis auf sein konkretes Amt. Die beiden übrigen Nischen sind – ebenfalls in auffälliger Parallele zu dem Innenflügeln des Savigny-Retabels – mit den Hl. Paulus auf der heraldisch rechten und Helena auf der linken Seite besetzt (Abb. 121). Beide sind erst zu sehen, wenn man aus der Mittelachse der Frontseite zu einer der beiden Seiten tritt. Wie die Apostelfürsten trägt Helena ihr Attribut – ein kurzes, auf dem Oberschenkel aufsitzende Balkenkreuz – in der rechten Hand demonstrativ vor dem Körper, ohne dass dabei das Motiv der Reliquienpräsentation zum Tragen kommt. Stattdessen dient die Präsentation der übergroß dimensionierten Attribute offensichtlich in erster Linie der leichten und eindeutigen Identifizierbarkeit der kleinformigen, an einem relativ hohen Anbringungsort in die schmalen Arkadennische eingezwängt erscheinenden Heiligendarstellungen. Damit erscheint Helena auch hier gemeinsam mit Petrus und Paulus als besondere Patronin eines hochrangigen Würdenträgers des Domkapitels. Im Gegensatz zum Triptychon der Savigny-Kapelle entspricht die Anordnung der vier Heiligen an der Malberg-Totenleuchte dabei exakt den Regeln der hierarchisch geordneten Abfolge. Auf den beiden Hauptfeldern des Programms steht Maria als ranghöchste Heilige rechts von Petrus und wurde damit nicht dem im lokalen Kontext wichtigeren Patron der Bischofskirche untergeordnet. Helena nimmt – ihrem Rang entsprechend – den niedrigsten Platz ein. Daher scheint das Nebeneinander von Petrus und Helena hier in erster Linie – im Gegensatz zur bewusst konstruierten Paardarstellung der beiden Heiligen am Savigny-Retabel – Resultat der regulären Konzeption zu sein. Allerdings entspricht die sich daraus ergebende Verteilung der Heiligendarstellungen gleichzeitig in auffälliger Weise der topographischen Situation der Totenleuchte: Im westlichen Kreuzgangflügel, der den Dom mit der Liebfrauenkirche verbindet und einen liturgisch wichtigen Prozessionsweg zwischen beiden Sakralbauten darstellte, steht sie exakt hinter der Tür, die aus dem Dom in den Kreuzgang führt. Von dieser aus sind am Leuchterhaus nur Petrus und Helena zu sehen. Die Marien- und die Paulusdarstellung befinden sich dagegen an der zur Liebfrauenkirche gerichteten Seite, auf der sich gleichzeitig der westliche Kreuzgangflügel – nur wenige Schritte südlich der Malberg-Totenleuchte – zu einer dem Hl. Paulus geweihten Kapelle weitet.³⁵⁵

4.5 Zwei spätgotische Fensterzyklen als Gemeinschaftsstiftungen

Bereits 1990 ist es Ivo Rauch mit überzeugenden Argumenten gelungen, den heute im englischen Shrewsbury aufbewahrten Bestand spätgotischer Glasmalereien Trierer Provenienz in zwei Grup-

³⁵⁴ Vgl. H. Milz: Ahnenproben auf Trierer Denkmälern. In: Trierische Heimat 5, 1929, S. 102-103.

³⁵⁵ Zur Identifizierung der Pauluskapelle vgl. Kurzeja, Topografie, S. 197-204.

pen zu trennen und diese der Ausstattung zweier um 1800 zerstörter Kapellen im unmittelbaren Umfeld des Domes zuzuordnen.³⁵⁶ Als Stifter beider inschriftlich auf den Zeitraum um 1479 datierten Fensterzyklen traten nach Ausweis ihrer Darstellungen und teilweise erhaltenen Wappen ausschließlich zumeist ranghohe Mitglieder des Trierer Domkapitels auf.³⁵⁷ Auch innerhalb dieser Gemeinschaftsstiftung war jeweils eine Helenadarstellung Bestandteil des Fensterprogramms beider Kapellen. Dabei ist die Existenz eines Bildes der Heiligen innerhalb der Fenstergruppe, die durch eine der erhaltenen Inschriften mit größter Wahrscheinlichkeit der ehemaligen Stephanuskapelle unmittelbar südlich der an den Dom angrenzenden Liebfrauenkirche zugeordnet werden kann, lediglich durch die schriftlich fixierte Bitte „celi [a]d amena me duc d[omi]na mater helena“ auf einer der Stifterscheiben nachgewiesen.³⁵⁸ Da die Darstellung selbst heute als verloren gilt und sowohl die Frage nach der Identität des Stifters als auch die ursprüngliche Anzahl und Anordnung der Heiligenscheiben offen bleiben muss, sind weitere Rückschlüsse auf ihre ursprüngliche Einbindung in ein möglicherweise vorhandenes ikonografisches Gesamtkonzept kaum möglich.³⁵⁹

In weiten Teilen im Originalbestand erhalten ist dagegen die Helenadarstellung der zweiten, aus sechs erhaltenen Bahnen und fünf separaten Wappenscheiben bestehenden Fenstergruppe, die Rauch ebenfalls überzeugend versuchsweise der 1792 zerstörten Andreaskapelle an der nördlichen Außenwand des Domes im Bereich der heutigen Windstraße zuordnet (Abb. 122).³⁶⁰ Wie alle übrigen Fensterbahnen dieses Komplexes als räumliche Einheit aufgefasst, zeigt sie die Heilige innerhalb eines architektonischen Rahmens von einem Brokatvorhang hinterfangen, über dem sich

³⁵⁶ Ivo Rauch: Trierer Glasmalereien des Spätmittelalters in Shrewsbury. Trier 1999 (Kataloge und Schriften des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Trier, 5).

³⁵⁷ Die Inschrift bzw. die Wappenscheiben mit der Jahreszahl 1479 bei Rauch, S. 67-68 u. S. 83-84.

³⁵⁸ Rauch, S. 22-23. Die zwischen 1190 und 1220 erbaute, zweigeschossige Kapelle wurde 1806 abgerissen und ist heute lediglich in einer Beschreibung des späten 18. Jhs. (ebd.) sowie den teilweise rekonstruierten Grabungsbefunden im Garten des Bischofshofes fassbar. Die größtenteils ergänzte Stifterscheibe mit der Helena-Arufung bei Rauch, S. 73-74.

³⁵⁹ An weiteren eindeutig – zumeist durch die Stifterinschriften – zu identifizierenden Heiligen waren die Hl. Stephanus, Lambert, Petrus, Lukas, Barbara und Katharina dargestellt. Eine ebenfalls erhaltene anonyme Bischofsgestalt deutet Rauch, S. 64-65, versuchsweise als Hl. Theodard, den Lehrer des Hl. Lambert. Der einzige durch die vollständig erhaltene Inschrift eindeutig zu identifizierende Stifter eines der Fenster der Stephanusgruppe ist der Thesaurar Theoderich von Kellenbach, der das Katharina-Barbara-Fenster stiftete. Möglicherweise gehörten auch die im Bischöflichen Museum Trier aufbewahrten fragmentierten Scheiben mit den Wappen des Domdekans Phillipp Vogt von Hunolstein und des Propstes Philipp von Sierck zur Ausstattung der Stephanuskapelle. In diesem Fall wären die höchsten Dignitäten des Kapitels an der Stiftung der spätgotischen Fensterausstattung beteiligt gewesen. Unklar bleibt, ob die stilistisch ebenfalls der Stephanus-Gruppe zuzuordnenden Darstellungen des Hl. Hieronymus mit dem Stifter Daniel von Kellenbach und der Hl. Agatha mit dem Archidiakon ihrer Kirche in Longuyon, Eberhard von Hohenfels, aufgrund der grundsätzlich verschiedenen Kompositionsstruktur beider Fensterbahnen ebenfalls zu diesem Fensterprogramm gehörten. Vgl. Rauch, S. 68-71 u. 74-75.

³⁶⁰ Ergänzt sind neben dem äußeren Rahmenstreifen, den tragenden Teilen der Rahmenarchitektur und dem gesamten, aus Fragmenten zusammengesetzten Kopfstücken lediglich möglicherweise der Mantel der Heiligen sowie ihre rechte Hand mit der unteren Ecke des Buches und der Kielbogen. Vgl. Rauch, S. 79-80. Zur Zuordnung dieser Fenstergruppe zu einer spätgotischen Neuausstattung der bereits im späten 10. Jh. durch den Trierer Erzbischof Egbert errichteten Andreaskapelle vgl. Rauch, S. 24-27. Dabei beruhen die überzeugendsten Argumente in erster Linie auf Maßvergleichen mit bestehenden und dem systematischen Ausschluss nicht mehr existierender Kapellen und Kapitelsbauten als möglichen Anbringungsorten der erhaltenen Fensterbahnen.

der Blick in eine Kapellenarchitektur öffnet. Die üblichen Attribute Kreuz, Krone und Schleier sind um ein geöffnetes Buch in ihren Händen ergänzt. Die Platzierung des hinter der Heiligen frei im Raum stehenden Balkenkreuzes betont in diesem Fall – unterstützt durch das Fehlen der Nägel – in besonderer Weise seinen rein attributiven, ihrer Identifizierung dienenden Charakter und verzichtet damit vollkommen auf das auch im Flügelgemälde des Savigny-Retabels noch ansatzweise vorhandene Motiv der Reliquienpräsentation und die damit verbundene lokale Konnotation.³⁶¹ Stattdessen tritt das für Helenadarstellungen eher seltene Attribut des geöffneten Buches als allgemeines Zeichen von Schrifttreue und christlicher Gelehrsamkeit in den Vordergrund und korrespondiert so in besonderer Weise mit dem Bild der Heiligen als in heidnischen, jüdischen und christlichen Schriften bewandeter Gelehrter, das die im späten Mittelalter besonders verbreitete Judas-Cyriacus-Legende der Kreuzauffindung von ihr zeichnet. Mit ähnlicher Bedeutung ist das Buchattribut als Statussymbol allen drei im Originalbestand erhaltenen Kanonikern zugeordnet, die als Stifter der fünf übrigen in Shrewsbury erhaltenen Fensterbahnen dieser Gruppe jeweils zu Füßen ihres Patrons dargestellt sind.³⁶² Ach wenn die aus stilistischen Gründen eindeutig zu diesem Fensterkomplex gehörenden Wappenscheiben der Trierer Archidiakone Johann von Finstingen, Johann vom Stein, Theoderich vom Stein und Johann Beyer von Boppard sowie das Petruswappen des Kapitels durch ihre separate Wiederverwendung in Shrewsbury heute nicht mehr den einzelnen Fensterbahnen zuzuordnen sind und von einer unbekanntem Anzahl verlorener Heiligendarstellungen ausgegangen werden muss, legt insbesondere die Existenz des Kapitelswappens die Zugehörigkeit weiterer zeitgenössischer Inhaber der Trierer Dignitäten zur Stiftergruppe dieser Fensterausstattung und deren Charakter als Gemeinschaftsstiftung des Domkapitels als Institution besonders nahe.³⁶³

Um so auffälliger ist das Fehlen einer Stifterdarstellung auf dem Helenafenster, durch das es sich von allen übrigen erhaltenen Fensterbahnen der Andreas-Gruppe unterscheidet. Als mögliche Erklärung schlägt Rauch als Hypothese die Zuordnung des erhaltenen Kapitelswappens als ursprünglicher Fußscheibe vor, das die Heilige – den bisher festgestellten Tendenzen des späten 15. Jhs. entsprechend – ganz konkret neben dem bereits auf dem Wappen selbst dargestellten Dompatron Petrus als besondere Patronin des Kapitels ausgezeichnet hätte. Eine zweite in Betracht zu zie-

³⁶¹ Wenig plausibel erscheint daher der von Rauch, S. 27, gemachte Vorschlag, die Existenz einer Helenadarstellung in der Andreaskapelle konkret mit der bereits von Irsch, Dom, S. 182 u. S. 30-31 postulierten und von ihm als Tatsache übernommenen Aufbewahrung der zu den Stiftungen Helenas gezählten Andreas-Sandale in ihrem durch Erzbischof Egbert angefertigten Schrein hängend über dem Kapellenaltar in Verbindung zu bringen.

³⁶² Ohne Buchattribut erscheinen lediglich der vollständig erneuerte Stifter des heutigen Stephanus-Fensters, während die Stifterdarstellung des Kaiser-Fensters (s. u.) zumindest einen als Flickstück aus dem alten Bestand übernommenen Kopf besitzt. Vgl. Rauch, S. 82-83 und S. 80-81.

³⁶³ Als Archidiakone von Dietkirchen sind durch die erhaltenen Wappen mit Johann Beyer von Boppard, der das Amt von 1455 bis zu seinem Tod 1476 innehatte, und dessen Nachfolger Theoderich vom Stein (1476-1499) zwei der Stifter nachgewiesen, wobei es sich bei ersterem demnach um eine posthume Stiftung gehandelt haben muss. Dasselbe gilt für Johann vom Stein, einen Vetter Theoderichs, der bereits 1475 als

hende Möglichkeit ist die ursprüngliche Kombination der Helenadarstellung mit einer weiteren Fensterbahn, auf der der gemeinsame Stifter des gesamten Fensters dargestellt war. Einen Nachweis für die Existenz solcher zweibahniger Fenster innerhalb dieser Gruppe liefert das eindeutig als formale und inhaltliche Einheit konzipierte Andreas-Marien-Fenster, über dessen Kielbogenarkaden die aus beiden Bahnen gebildete romanische Westfassade des Domes als besonderer lokaler Verweis auf die Zugehörigkeit des Stifterkollegiums zum Trierer Domstift erscheint (Abb. 123).³⁶⁴ Die Annahme der ursprünglichen Zugehörigkeit der Helenadarstellung zu einem ähnlichen zweibahnigen Fenster ist um so naheliegender, als eine der drei übrigen in Shrewsbury erhaltenen Bahnen dieser Gruppe formal auffallend ähnlich gestaltet ist (Abb. 124). Für eine dem Andreas-Marien-Fenster entsprechende Zusammengehörigkeit beider Bahnen spricht in erster Linie die identische Architektur der hinter dem - nur in diesen beiden Fenstern roten - Brokatvorhang sichtbaren Räume, die sich gleichzeitig insbesondere durch die dargestellten Fensterformen von allen übrigen erhaltenen Heiligendarstellungen der Andreas-Gruppe unterscheiden.³⁶⁵ Das gleiche gilt für die blauen Nimben der Heiligen und die im heutigen Bestand lediglich auf diesen beiden Fensterbahnen dargestellten Statuetten auf den Kapitellen der Rahmenarchitektur, von denen nur die Hl. Katharina heraldisch rechts über Helena eindeutig zu identifizieren ist.³⁶⁶ Es besteht daher grundsätzlich die Möglichkeit, dass das Helenafenster statt der von Rauch vorgeschlagenen Zuordnung des Kapitelswappens ursprünglich Teil einer zweibahnigen Komposition war, deren Stifterdarstel-

Großarchidiakon der Trierer Domkirche verstorben war. Das letzte Familienwappen weist auf Johann von Finstingen als Archidiakon von St. Kastor in Karden als Stifter eines Fensters hin.

³⁶⁴ Vgl. Rauch, S. 19 u. S. 76-79. Von der Richtigkeit der Zuordnung des gesamten Komplexes zur Ausstattung der Andreaskapelle ausgehend, dürfte dieses Doppelfenster mit dem Kapellenpatron, der den ihm zugeordneten Stifter mit dem Gestus der auf seinen Hinterkopf gelegten Hand in besonderer Weise Maria und Christus empfiehlt, einen besonderen hierarchischen Stellenwert innerhalb des ursprünglichen ikonografischen Gesamtprogrammes besessen haben. Aufgrund dieser paarweisen Darstellung auf einem gemeinsamen Fenster liegt die Hypothese nahe, in ihm möglicherweise die aufgrund der Wappen nachgewiesene Stiftung des Archidiakons Theoderich vom Stein für sich und seinen bereits 1475 verstorbenen Vetter Johann zu sehen. Diese Annahme würde gleichzeitig eine befriedigende Erklärung für den Umstand liefern, dass lediglich die Wappenscheibe des Theoderich vom Stein eine Stifterinschrift trägt ("Theoderic[us] de lapide Canonic[us] tituli sci lubef[n]cy i[n] dielikirche[n]", Rauch S. 47), während das des Johann vom Stein nur die Jahreszahl 1479 als Datum der Stiftung trägt. Nicht auszuschließen ist in diesem Zusammenhang auch eine konkrete ikonografische Bedeutung des geschlossenen Buches des heraldisch rechten, durch den Apostel ganz unmittelbar der Fürsprache Mariens bei Christus zugeführten Stifters, das dem geöffneten Buch des zweiten Stifters gegenübersteht.

³⁶⁵ Das entscheidende Argument Rauchs gegen eine Zusammengehörigkeit beider Fensterbahnen in der Art des Marienfensters besteht in der angeblich getrennten Behandlung von Architekturen und Hintergründen (Rauch, S. 80), ist jedoch ausschließlich in solchen Partien wie den seitlichen Pfeilern oder dem Bereich oberhalb des Kielbogens der Kaiserdarstellung nachzuvollziehen, die er selbst als im Bestand gestört angibt. Auch die unterschiedliche Musterung des Brokatstoffes, die auf dem Andreas-Marien-Fenster ebenso nachweisbar ist, stellt kein zwingendes Argument gegen die Zusammengehörigkeit beider Fensterbahnen dar.

³⁶⁶ Bei der zweiten Märtyrerin des Helena-Fensters, deren Unterkörper ergänzt ist, ging das wahrscheinlich auf ihrer flach ausgestreckten Hand befindliche Attribut wohl mit der darüberliegenden Kielbogenscheibe verloren. Möglicherweise handelte es sich ursprünglich – der Katharina-Barbara-Scheibe der Stephanusgruppe entsprechend – um ein Turmattribut der Hl. Barbara oder, wie Rauch vorschlägt, das Augen-Attribut der Hl. Lucia. Vollständig erneuert ist die Petrusdarstellung links oberhalb des Kaisers, während sein original erhaltenes Pendant, das Rauch als Paulus deutet, zwar im Aposteltypus gestaltet ist, neben dem Buch das übliche Schwertattribut allerdings nicht mit Sicherheit erkennen lässt. Ob die an diesen

lung sich auf der zweiten Fensterhälfte befand. Dabei stellt die Tatsache, dass die dem Helena-Fenster formal entsprechende Bahn einen nimbierten Kaiser zeigt, ein weiteres zentrales Argument für ihre tatsächliche Zusammengehörigkeit dar. Mit langem weißem Bart, hoher Bügelskrone, Hermelinmantel, Schwert und Reichsapfel ohne weitere individuelle Attribute dem allgemeinen spätmittelalterlichen Kaisertypus entsprechend, ist seine von Rauch vorgeschlagene Identifizierung als Konstantin durchaus denkbar. Der gemeinsamen Darstellung des Kaiserpaares in der Reihe der lokalspezifischen Heiligen der Abtei St. Eucharius-St. Matthias auf dem dortigen Bucheinband des frühen 13. Jhs. entsprechend, wäre dies das einzige heute bekannte Beispiel einer Bezugnahme auf den in Trier ausschließlich in die Sondertradition der Abtei St. Maximin aufgenommenen Kaiser im Bereich des Domes vor dem späten 17. Jh.. Seine Aufnahme in dieses als Gemeinschaftsstiftung des Kapitels entstandene Fensterprogramm hätte eine ähnliche, sowohl auf die Authentizitätssteigernde Einordnung der Lokaltradition in die allgemeine historische Überlieferung als auch auf die Untermauerung ihres mit der kaiserlichen Neugründung des Bistums postulierten politischen Aspektes abzielende Konnotation besessen, wie sie auch bei den übrigen Trierer Darstellungen des Kaiserpaares in St. Maximin und St. Eucharius-St. Matthias festgestellt wurde. An einem mit großer Wahrscheinlichkeit überwiegend der Nutzung durch das Domkapitel vorbehaltenen Ort hätte die Helena-Konstantin-Darstellung dabei in erster Linie das Selbstverständnis der gleichzeitig als Stifter auftretenden bzw. diese stellenden Institution in erster Linie nach innen repräsentiert und damit einen dem Schlusssteinpaar des Vikarsparadieses entsprechenden Ausdruck der postulierten Eigenständigkeit und hervorragenden Stellung des Kapitels innerhalb der Trierer Kirche dargestellt.³⁶⁷ Allerdings lässt sich eine eindeutige Identifizierung des Kaisers auch in seiner möglichen Verbindung mit Helena auf einem zweibahnigen Fenster nicht mit Sicherheit aussprechen. Insbesondere aufgrund der auf dem Schriftband fixierten Bitte des Stifters "ora pro me ste caesari", die als einzige der erhaltenen Stifteranrufungen nicht den Namen des angesprochenen Patrons enthält, ist die bereits im 19. Jh. in Shrewsbury vorgenommene Deutung der Figur als Darstellung Karls d. Gr. nicht von der Hand zu weisen.³⁶⁸ Tatsächlich war der erst 1478 verstorbene Trierer Domdekan Edmund von Malberg gleichzeitig Dekan des Aachener Domstiftes und hätte daher

Stellen im ursprünglichen Bestand gestörten Fensterbahnen mit den Heiligen Lubentius und Stephanus ebenfalls solche Heiligenstatuetten aufwies, ist nicht mehr auszumachen.

³⁶⁷ Die Andreaskapelle, die gleichzeitig Grablage zweier Trierer Erzbischöfe war, wurde in erster Linie als Sitz der kapitelsinternen Johannesbruderschaft sowie als Einheit von Kapelle und Karner des östlich angrenzenden, dem Begräbnis der Kanoniker dienenden Andreaskirchhofs von den Mitgliedern des Domkapitels liturgisch genutzt. Vgl. Rauch, S. 27-27.

³⁶⁸ Diese Lesart der Inschrift nach der überzeugenden Argumentation Rauchs, S. 80, gegen die vorherige Auflösung "ora pro me Goare" und die auf einer im 19. Jh. beigefügten Inschrift auf der in Shrewsbury zugeordneten Wappenscheibe basierenden Identifizierung des Kaisers mit Karl d. Gr. Zur älteren Lesart vgl. St. Steffen: Wiederaufgefundene Glasgemälde der Trierer Kathedrale. In: Pastor bonus 24, 1921/22, S. 311-320 und Carl Schroeder: Zum Schicksal der gotischen Glasfenster des Trierer Domes. In: Der Trierer Dom, S. 376-385.

allen Grund gehabt, sich mit Helena und dem 1165 kanonisierten Kaiser als kaiserlichen Gründern der beiden Stifte darstellen zu lassen, denen er vorstand.³⁶⁹

4.6 Das spätgotische Hochaltarretabel

Auch wenn die Auftraggeberfrage nicht eindeutig zu klären ist, gehört zu diesem thematischen Komplex der spätmittelalterlichen Helenadarstellungen im direkten Einflussbereich des Domstiftes und seiner Mitglieder auch das spätgotische Hochaltarretabel des Domes, dessen geöffnete Hauptschauseite eine farbige Zeichnung im 1532 verfassten sog. 'Huldigungsbuch' des erzbischöflichen Sekretärs Peter Maier von Regensburg überliefert (Abb. 125).³⁷⁰ Als Illustration des begleitenden Textes zeigt sie die Zeremonie der feierlichen Altarsetzung im Anschluss an die Wahl des Trierer Erzbischofs Richard von Greiffenklau (1511-1531): "Demnach [nach der Verkündung des Ergebnisses der im Kapitelhaus abgehaltenen Bischofswahl von der Epistelseite des Lettners aus] syn Dechan und capittel obgenant brennende wachsen kertzen in yren henden dragende uß dem capittelhuiß gangen den der Erweltter in eyner Chorkappenn gefolgt zu dem hohen Altare zu und haben den Erwelten zu eynem rechten und waren zeichen das er eyne zukommender Ertzbischove und rechter regierender Her des Ertzbistumbs und Churfürstenthumbs Triere syn sulle daruff gesatz und lme desselben also possession gegeben mitt groissen freuden und undertenigen Eren erpie-tongen [...].³⁷¹ Trotz der offenkundigen Abweichungen der nur grob skizzierten Hintergrundarchitektur von den tatsächlichen Gegebenheiten im Ostchor des Trierer Domes kann demnach kein Zweifel am Ort der gezeigten Handlung und damit an der Identität des großformatigen, durch das Wap-pen des Erzstiftes bekrönten Triptychons mit dem des Dom-Hochaltars bestehen.³⁷² Dabei stellt die ebenfalls skizzenhafte Andeutung eines Details wie des hängenden Maßwerkbogens oberhalb

³⁶⁹ Auf die Existenz solcher posthumer Stiftungen im Bestand dieser Fenstergruppe weisen die Wappen des bereits 1475 verstorbenen Johann vom Stein und des 1476 verstorbenen Johann Beyer von Boppard hin. Gleichzeitig ist nicht auszuschließen, dass die Vorbereitungen zur Erstellung der neuen Fensterausstattung noch zu Lebzeiten Edmund von Malbergs begonnen haben.

³⁷⁰ Peter Maier von Regensburg: Huldigungen der Erzbischöfe und Kurfürsten von Trier. Landeshauptarchiv Koblenz, Abt. 701, Nr. 4, F. 118^f. Zu Peter Maier, der ab 1502 kurfürstlicher Sekretär auf Lebenszeit war und damit eines der höchsten Kanzleiämter innehatte, vgl. Paul Richter: Der kurtrierische Sekretär Peter Maier von Regensburg (1481-1542). Sein Leben und seine Schriften. In: Trierisches Archiv 8, 1905, S. 53-82. Das aus vier Büchern bestehende, chronologisch nach den Amtszeiten der Trierer Erzbischöfe aufgebaute 'Huldigungsbuch' sieht Richter, S. 61-65, als einheitlich 1532 niedergeschrieben an. Vgl. dazu auch Alois Schmitt: Der spätgotische Hochaltar des Trierer Domes. In: Trierer Zeitschrift, Jg. 18, 1949, S. 135 - 137 und Ronig, Ausstattung, S. 245/246. Über das spätere Schicksal des Retabels ist nichts bekannt.

³⁷¹ Maier, fol 118^v. Es folgen ein feierliches, von Chor und Orgel begleitetes Te deum unter Glockengeläut sowie ein zweitägiges Festmahl im kurfürstlichen Palast. Auf der dieser Beschreibung folgenden Doppelseite bildet die links angeordnete Zeichnung der Altarsetzung das Pendant zur rechts gezeigten Abbildung aller Wappen der vierzehn an der Wahl beteiligten und im Text namentlich genannten Domkapitulare, die um das zentrale Amtswappen des neu gewählten Erzbischofs herum angeordnet sind, so dass beide Illustrationen auf unterschiedliche Weise den neuen Amtsträger im Kreis des Domkapitels zeigen.

³⁷² Dabei weist das Wappen in dieser Form weder auf das Domkapitel noch auf einen einzelnen Erzbischof als Stifter hin. Mit einiger Wahrscheinlichkeit traten allerdings Vertreter beider Parteien als Durchführende des erzstiftischen Auftrags auf

der zentralen Kreuzigungsgruppe am Retabel selbst einen entscheidenden Hinweis sowohl auf die genaue Kenntnis des Zeichners hinsichtlich seines Aufbaus als auch auf seine zentrale Intention dar, durch die reduzierte Wiedergabe der Rahmenarchitektur insbesondere die Lesbarkeit des ikonografischen Programms auch auf der Abbildung zu gewährleisten.³⁷³ Dementsprechend sind die vier Heiligen auf den Innenflügeln durch die unmissverständliche Darstellung ihrer Attribute eindeutig zu identifizieren. Aufgrund der vertikalen Grundform der hoch aufragenden Flügel jeweils paarweise übereinander angeordnet, standen sich im oberen Register die Heiligen Petrus und Matthias gegenüber, denen Paulus und Helena in der unteren Reihe nachgeordnet waren (Abb. 126). Damit zeigte auch das Hochaltarretabel des Domes auf seiner Hauptschauseite die Dreiergruppe Petrus-Paulus-Helena, deren gemeinsame Darstellung bereits an der Malberg-Totenleuchte sowie am Retabel und möglicherweise auch im Portalfenster der Savigny-Kapelle festgestellt werden konnte. Mit der Aufnahme des Apostels Matthias auf die vierte, variabel-kontextbezogen besetzbare Stelle, die im privat-sepulkralen Rahmen der Totenleuchte und des Savigny-Retabels von Maria bzw. Maria Magdalena eingenommen wird, erhielt das Flügelprogramm seiner Funktion im liturgischen Zentrum der Metropolitankirche des Erzbistums entsprechend eine allgemein-repräsentativere Ausrichtung. Während an der Einzeldarstellung Helenas selbst, die mit einem großen, in beiden Händen vor dem Körper gehaltenen Balkenkreuz auf die zentrale Kreuzigungsgruppe ausgerichtet war, auch hier keine direkte Visualisierung ihrer besonderen lokalen Bedeutung stattfand, verwies die über ihr platzierte Matthias-Darstellung konkret auf den Aspekt der kaiserlichen Reliquienstiftung. Diese gemeinsame Anordnung der Kaiserin und des Apostels auf einem Flügel stellte beide in eine gegenseitig authentizitätssteigernde Wechselbeziehung zueinander: Während die Überführung des Matthiasgrabes durch Helena - und damit nicht nur sein rechtmäßiger Besitz, sondern auch seine Echtheit – mit dem Trierer Silvesterprivileg kraft einer Papsturkunde bezeugt war, belegte die materiell-greifbare Existenz der Reliquie, auf die das Matthiasbild verwies, auch hier die historische Wahrheit der lokalen Helenatradition. Dem entsprach auf dem gegenüberliegenden Flügel die gemeinsame Präsentation von Petrus und Paulus, die in besonderer Weise die bereits oben geäußerte Vermutung bestätigt, die gemeinsame Vereh-

³⁷³ Für eine vollplastische Gestaltung der Schreinfiguren spricht neben dem entsprechenden, in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. weit verbreiteten Altartypus insbesondere das Bemühen des Zeichners um die perspektivische Wiedergabe der Schreintiefe, die besonders bei der Darstellung der Horizontalunterteilung zwischen Hauptfeld und Lünette zu beobachten ist. Dem einheitlich horizontal schraffierten Hintergrund der Kreuzigung entspricht der der Heiligendarstellungen auf den Flügeln. Diese Beobachtung veranlasste sowohl Schmitt, S. 136 als auch Ronig, Ausstattung, S. 246 dazu, von ihrer Ausführung als Reliefs auszugehen. Ebenso denkbar - wenn nicht sogar wahrscheinlicher - sind allerdings gemalte Flügelbilder. Den Schmerzensmann deuten beide (ebd.) als auferstehenden Christus. Die nur skizzenhaft angedeutete Predella zeigt insgesamt vier Halbfiguren unter Kielbogenarkaden, von denen am Original von rechts nach links Petrus, Andreas und Johannes Ev. anhand ihrer Attribute eindeutig zu identifizieren sind. Demnach besaß das Hochaltarretabel des Trierer Domes mit einiger Wahrscheinlichkeit eine für zeitgenössische Triptychen dieser Art verbreitete Apostelpredella, für die die deutliche perspektivische Anlage der verschatteten Petrus-Nische eine stark plastisch ausgebildete, geschnitzte Ausführung nahelegt. Als Autor der Zeichnung sieht Richter, S. 61-65, ebenfalls Peter Maier an, der zumindest an der auf die Wahl folgenden Amtseinführung Richards von Greiffenklau nachweislich teilgenommen hat (ebd., S. 56.) und das zeitgenössische Hochaltarretabel des Domes demnach – mit größter Wahrscheinlichkeit nicht nur durch diesen Aufenthalt in Trier – aus eigener Anschauung kannte.

rung beider Apostelfürsten in der liturgischen wie visuellen Tradition der Trierer Bischofskirche in erster Linie als Ausdruck des Bestrebens zu werten, dem auf Petrus gegründeten apostolischen Anspruch zusätzliches Gewicht zu verleihen. Um so deutlicher zeigt die dem Rang des Heiligen widersprechende Anordnung der Paulusdarstellung nicht in einem Register neben, sondern unterhalb des Bistumsgründers, Dom- und Altarpatrons Petrus die an der Trierer Lokaltradition orientierte thematische Konzeption dieses vierteiligen Flügelprogramms: Auf jeder der beiden Flügelinnenseiten des spätgotischen Hochaltarretabels war damit eine der beiden aufeinander bezogenen Gründungstraditionen der Trierer Kirche thematisiert. Auf dem heraldisch rechten, ranghöheren die auf Petrus beruhende apostolische Erstgründung, links die auf Helena zurückgeführte, den apostolischen Anspruch bestätigende kaiserliche Neugründung im 4. Jahrhundert. Dabei standen sich im oberen Register allerdings nicht die beiden eigentlichen Traditionsträger Petrus und Helena gegenüber und setzten so die Tendenz fort, die deutlich am Savigny-Retabel und dem Schlusssteinpaar des Vikarsparadieses beobachtet werden konnte. Stattdessen verwiesen die Darstellungen von Petrus und Matthias in erster Linie auf die beiden zentralen Belegreliquien der doppelten Trierer Gründungstradition und des daraus abgeleiteten apostolischen Anspruchs der Ortskirche und ihrer Amtsträger. Damit entsprach die inhaltliche Konzeption der Hochaltar-Flügel in auffälliger Weise den sehr viel älteren Dispositionen der romanischen Choranlagen in St. Eucharius-St. Matthias und im Dom selbst: Ähnlich wie diese stellte sie eine in diesem Fall konkret visuelle Umsetzung des erweiterten Silvesterprivilegs als zentraler literarischer Grundlage der Trierer Doppeltradition im Zentrum der Bischofskirche dar. Dem über den Gräbern der Gründerbischöfe angeordneten Matthiasgrab in St. Eucharius-St. Matthias vergleichbar, diente gerade die Matthiasdarstellung im Kontext des spätgotischen Hochaltarretabels als repräsentatives pars pro toto der kaiserlichen Reliquienstiftungen Helenas, mit dem in besonderer Weise der den apostolischen Anspruch der Trierer Kirche aufgreifende und unterstützende Aspekt der lokalen Helenatradition hervorgehoben werden konnte. Dabei ist diese inhaltliche Parallele um so evidenter, als in der Mensa des Dom-Hochaltars selbst von seiner 1196 erfolgten Weihe bis zur großen Reliquienerhebung von 1512 (s. u.) die ebenfalls als Schenkung Helenas propagierte Tunika Christi gemeinsam mit dem bereits 1037 aus St. Eucharius in den Dom transferierten Grab des dritten Trierer Gründerbischofs und Petruschülers Maternus aufbewahrt wurde. Damit war je eine der weiteren entscheidenden Belegreliquien der apostolischen und kaiserlichen Gründungstradition der Trierer Kirche dauerhaft im liturgischen Zentrum des Domes präsent. Die besondere gemeinsame Verehrung und damit das aktuelle Bewusstsein der Existenz dieser unsichtbar vorhandenen Reliquien im 15. Jh. belegt ein Trierer Pilgerzeichen, das als Abguss auf einer 1458 in Köln gegossenen Glocke in Wuppertal-Sonnborn überliefert ist (Abb. 127).³⁷⁴ Es zeigt im Zentrum Helena als Halbfigur oberhalb des ausgebreiteten Christusgewandes, das von einem nimbierten Bischof und einer Darstellung des Hl. Matthias flankiert wird. Dabei orientiert sich die Darstellung der Kaiserin mit dem Prä-

³⁷⁴ Jörg Poettgen: Vorreformatorische Wallfahrtsdevotionalien aus dem Matthiaskloster zu Trier. Mittelalterliche Pilgerzeichen auf Glocken. In: Kurtrierisches Jahrbuch 1994, S. 47-77, hier S. 65, nr. 23.

sentationsgestus der drei Nägel und dem kleinformatischen Kreuz in den ausgebreiteten Armen ganz eindeutig an der Form des im Dom aufbewahrten Helena-Reliquiars. Auf diese Weise wurde die Heilige den Pilgernden nicht nur gemeinsam mit den wichtigsten der ihrer Schenkung zugewiesenen Trierer Heiltümern – dem Matthiasgrab bzw. Matthiashaupt, der Tunika und dem Kreuzigungsnagel – als Stifterin präsentiert, sondern gleichzeitig der die Authentizität dieser lokalen Tradition steigernde Besitz ihrer eigenen Schädelreliquie wirksam beworben. Auffällig ist das Fehlen des Dompatrios Petrus und des damit verbundenen Verweises auf die Petrusstab-Reliquie als materiellem Nachweis der apostolischen Gründung des Bistums. Bedeutender für den allgemeinen Pilgerbetrieb scheint der nimbierte Bischof gewesen zu sein, der ein deutlich erkennbares Kirchenmodell in der linken Hand trägt. In ähnlicher Weise zeigt ein Trierer Pilgerzeichen auf einer bereits 1436 in Köln gegossenen Glocke einen an seiner Krümme zu identifizierenden Bischof mit Kirchenmodell zwischen Helena und Matthias, der durch die von Poettgen im Original untersuchte Inschrift der Standleiste eindeutig als Maternus bezeichnet ist.³⁷⁵ Demnach scheint es sich auch auf dem Pilgerzeichen der Glocke von 1458 um den dritten Trierer Gründerbischof zu handeln, dessen Grab im Hochaltar des Domes damit neben den Passionsreliquien und den Häuptionen von Matthias und Helena eindeutig zu den bedeutendsten Heiltümern zählte, die die Pilgernden in der Trierer Bischofskirche aufsuchten. Gleichzeitig standen sich mit Maternus – der mit der Trierer Petrus-Tradition in besonderer Weise durch seine postulierte Totenerweckung mit Hilfe des Petrusstabes verbunden war – und Matthias wiederum zwei durch ihre bedeutenden Reliquien bzw. ihre gesamten Gräber real präsente Vertreter der apostolisch-kaiserlichen Doppeltradition der Trierer Kirche gegenüber. Zwischen ihnen erscheint Helena unter allen heute bekannten Trierer Darstellungen erstmals in direktem Zusammenhang mit der Tunika Christi, die durch die an der Form der Reliquienbüste orientierte Präsentation von Kreuz und Nägeln ebenfalls in den weiteren historischen Kontext der allgemein anerkannten Kreuzauffindungsberichte eingeordnet wird.³⁷⁶ Vor diesem Hintergrund ergänzte die zentrale Schmerzensmandarstellung in der Schreinlünette des Hochaltarretabels die flankierenden Bilder der Apostel Petrus und Matthias zu einer Dreiergruppe, mit der den Gläubigen in der oberen, mit einiger Wahrscheinlichkeit über den romanischen Lettner des Domes in den Kirchenraum hineinwirkenden Zone des geöffneten Triptychons kultwerbend die materielle Gegenwart der wichtigsten vor Ort präsenten Heiltümer des Domes in Erinnerung geru-

³⁷⁵ Poettgen, S. 63, Nr. 21, auf einer Glocke in Holzweiler/Kreis Erkelenz.

³⁷⁶ Ein ähnliches Zeichen ist in mehreren Abgüssen auf Glocken der Jahre 1459, 1467 und 1474 überliefert. Vgl. Poettgen, S. 65, Nr. 24-26. Auf ihm scheint der nimbierte Bischof statt eines Kirchenmodells einen großformatigen Schrein in der linken Hand zu halten. Da die Pilgerzeichen jedoch offensichtlich die jeweils bedeutendsten Reliquien und Heiligengräber einer Kirche zeigten, scheint es trotzdem unwahrscheinlich, in ihm eine den Beispielen des 13. Jhs. entsprechende direkte Darstellung der Reliquienübertragung durch Agritius zu sehen. Gleichzeitig scheint die Helenadarstellung statt der Nägel ein Buch in der linken Hand zu halten und sich dadurch weniger direkt auf das Reliquiar der Heiligen zu beziehen. Insgesamt wird jedoch deutlich, dass beide Motivvarianten sich durch die Zusammenstellung der dargestellten, auf die jeweiligen Reliquien verweisenden Heiligen, sehr viel eher auf den Dom als auf St. Eucharius-St. Matthias beziehen lassen, wie Poettgen es aufgrund der Matthias-Maternusdarstellung tut. Dasselbe gilt für den erwähnten Abguss auf der Glocke von 1436, die gerade nicht den hl. Matthias, sondern Maternus im Zentrum der Dreiergruppe zeigt und damit sehr viel eher auf das Grab des Gründerbischofs im Dom verweist.

fen wurde. Dabei stellte die Tatsache, dass bis auf den Petrusstab alle diese Reliquien – der Kreuzigungsnagel und die Tunika Christi, auf die das Bild des leidenden Christus verwies, sowie das durch den Schädel des Heiligen im Dom vertretene Matthiasgrab – als Stiftungen Helenas galten, gleichzeitig noch einmal eine besondere Akzentuierung der Reliquienschenkung als wichtigstem Aspekt der Trierer Helenatradition dar.³⁷⁷ In diesem Zusammenhang ist auch die zumindest für das frühe 16. Jh. belegte, allem Anschein nach dauerhafte Aufbewahrung der Schädelreliquie des Hl. Cornelius “in einem sylberin kasten oder lade [...] welcher kast oder lade hat gestanden uff dem froenaltaer Sant Peters im Choer” zu sehen, die auf besonders suggestive Art die postulierte Übermittlung einer mit dieser und den übrigen Reliquien gefüllten Lade durch die Kaiserin in ihre Heimatstadt Trier thematisierte.³⁷⁸ Die enge Verbindung aller damit in visueller und/oder materieller Form im unmittelbaren Bereich des Hochaltares präsenten Heiligen mit der Trierer Kirche demonstriert eindeutig der Titelholzschnitt des 1515 im Auftrag des Trierer Verlegers Matthias Hahn in Lyon gedruckte Trierische Breviers, das bis 1600 in Nutzung blieb (Abb. 128).³⁷⁹ Er zeigt – un-

³⁷⁷ In diesem Zusammenhang wird suggestiv auch das seit dem 13. Jh. im Dom selbst aufbewahrte Matthiashaupt (s. o.) trotz seiner unterschiedlichen Provenienz als zentraler Teil des Apostelleibes in die Reliquienstiftungen Helenas einbezogen. Zeitgenössische Belege dafür liefern die Trierer Heiltumsschriften des frühen 16. Jhs. mit den Beschreibungen der Reliquienzeigungen im Trierer Dom: “Zum vierten mael zeugt man das haupt des heiligen Apostels sant Mathijs welches lychnam die heilig keyserinnen santt Helena uß Judea zu Rome bracht het und schickt darnach mit dem heyligen patriarchen Agricio mit unßers herren rock und anderem heiltumb gen Trier [...] und wart dyser heylig leichnam sant Mathijs gelagt inn ein Cloester sant Benedictus ordens und wirrt ytzunt genennt sant Mathijs Cloester, da ist der leychnam noch und daz haupt im thoem.” Zit. n. Johann Enen: *Medulla Gestorum Trevirensium*. [...] 1512, gedr. b. Kaspar Hochfeder, Metz 1514, Bl. 30.

³⁷⁸ Vgl. Enen, 1512/14, Bl. 35r: “In dem jare unßeres herren MCCCCCund XII des XXII tags des Aprilis ist in dem obersten ende des Capitellsthoembstifftes zu Trier in beywesens des hochwirdigsten in got vatter und herren herren Richard Ertzbischof zu Triere mit sampt den erwirdigen und edlen herren des capitels von Trier in eynem sylberin kasten oder laden uffgethon worden welcher kast oder laden hat gestanden uff dem froenaltar sant Peters im Choer sund diße hernach geschriben heyltumb vonden worden und widerumb darin gelagt außgenommen sant Cornelius haubtt das dar in gefunden ist und herauß behalten [...]”. Für die aus dem Schrein entnommene Corneliusreliquie hatte bereits der 1510 verstorbene Dompropst Johann von Hohenfels ein Legat zur Anfertigung einer Reliquienbüste hinterlassen (Bistumsarchiv Trier, 91/262), die 1515 durch den Trierer Goldschmied Wymer ausgeführt wurde. Vgl. Irsch, *Dom*, S. 366. Darüber hinaus enthielt der “sylberin kasten” bei seiner Öffnung dem Augenzeugenbericht Johann Enens zufolge eine – ebenfalls suggestiv auf die Stifterrolle Helenas verweisende – Kreuzreliquie sowie Partikel von achtundzwanzig weiteren Heiligen (Enen 1512/1514, Bl. 35 r.). Insbesondere die lateinische Fassung dieses Textes in der *Medulla*-Ausgabe von 1517, Bl. 45v, nach der “Anno dominice vincarnationis eodem [1512] vigesima secunda mensis aprilis [...] aperta fuit capsula argentea in domo capitulari sumpta ex superiori parte altaris sancti petri Petri [...]”, veranlasste sowohl Schmitt als auch Ronig, *Ausstattung*, S. 245-246, zu der Annahme, der Dom-Hochaltar müsse zu diesem Zeitpunkt ein Reliquienretabel mit integriertem Schrein besessen haben, weshalb die Glaubwürdigkeit der Zeichnung bei Maier grundsätzlich anzuzweifeln sei. Dabei ist die Angabe, der Schrein habe in “parte superiore” des Altars gestanden, jedoch in erster Linie im Gegensatz zu der auf den vorhergehenden Seiten Beschreibung der Erhebung der übrigen Reliquien aus dessen Mensa zu sehen, so dass sich diese Angabe keineswegs auf den oberen Teil des Retabels beziehen muss. Diese Lesart wird konkret in der oben zitierten Erstfassung der *Medulla* von 1512 bestätigt, nach der der silberne Kasten “uff” dem Hochaltar gestanden hat, so dass seine Aufstellung sowohl unmittelbar auf der zu Durchführung der bei Maier gezeigten Altarsetzung völlig leergeräumten Mensa als auch in der durch den Erzbischof verdeckten Mitte der Predella denkbar ist. In diesem Zusammenhang beinhaltet die in der lateinischen Ausgabe verwendete Diminutivform “arcula” einen entscheidenden Hinweis auf die geringe Größe des genannten Schreines, der nach der Entnahme der Corneliusreliquie erneut verschlossen und demnach anscheinend auf dem Altar belassen wurde (“et denue clausa est arcula”, Enen-Scheckmann 1517, F. 45.).

³⁷⁹ Vgl. Hennen, S. 16-20, der den Holzschnitt Hans Springinklee zuschreibt. Dieselben Heiligen sind in ähnlicher Form auf den Trierer Missalia von 1516 und 1547 dargestellt (ebd.).

terhalb der Wappen des Erzstiftes und des amtierenden Erzbischofs Richard von Greifenklau – in zwei Reihen hintereinander vorne Petrus, flankiert von Matthias und Maternus, dahinter einen mit einiger Wahrscheinlichkeit als Cornelius zu identifizierenden Papst und Helena. Von besonderem Interesse ist dabei die dezidierte Darstellung der Schlüsselübergabe durch Petrus an Maternus, der durch das Attribut der beiden Mitren zu seinen Füßen eindeutig bezeichnet ist und die Präsentation des Schlüssels mit dem Segensgestus seiner rechten Hand beantwortet. Zwischen beiden ist Helena mit Kreuz und Krone als Attributen unmittelbar auf Petrus ausgerichtet und so eng in die Szene der apostolischen Bistumsgründung eingebunden. Weitaus expliziter als die bisher betrachteten Helenadarstellungen im Bereich des Trierer Domes diente das Flügelprogramm des spätgotischen Hochaltarretabels damit seinem offiziell-repräsentativen Kontext entsprechend der Präsentation der doppelten Gründungstradition der Trierer Kirche unter direkter visueller Umsetzung der Aussage des Silvesterprivilegs. Über ihre religiöse Funktion als in besonderer Weise mit dem Ort verbundene Patrone hinaus waren die vier Heiligen auf den Flügeln dabei nicht nur Bestandteile, sondern in erster Linie selbst Träger der Demonstration des Selbstverständnisses der Trierer Kirche und der Legitimation ihrer Erzbischöfe am Hochaltar ihres Metropolitansitzes, dessen über die liturgische Bedeutung hinausgehende Funktion als ideelles politisches Machtzentrum gleichzeitig durch das an der Spitze der Schreinbekrönung angebrachte große Wappen des Erzstiftes zumindest auf der Zeichnung mit Nachdruck demonstriert wurde.³⁸⁰

4.7 Zusammenfassung

Auch wenn nahezu die gesamte hoch- und spätmittelalterliche Bildausstattung des Trierer Domes und mit ihr möglicherweise eine unbestimmte Anzahl weiterer Helenadarstellungen dieses Zeitraumes aufgrund der sukzessiven Ersetzung sämtlicher Altarretabel ab dem zweiten Viertel des 16.

³⁸⁰ Eine genauere Datierung des durch die Zeichnung überlieferten Triptychons ist bis heute nicht gelungen. Irsch, *Dom*, S. 239, dem sie allerdings noch unbekannt war, ging aufgrund einer 1464 im Ausgabenbuch des Domdechanten Johann von der Leyen eingetragenen Spende an die "vicarii, officiantes ad altare novum Domini gratiosissimi nostri" von seiner Entstehung kurz vor diesem Datum aus. Dabei erscheint es mehr als fraglich, ob diese Stelle sich aufgrund der Bezeichnung des genannten Altares "Domini gratiosissimi nostri" überhaupt auf den Hochaltar, der seinem Patrozinium gemäß als Altar 'sancti Petri' zu bezeichnen gewesen wäre, beziehen lässt. Am ehesten stilistisch fassbar ist die Form des gestreckten Kreuzifix, die eine Orientierung am Typus des Baden-Badener Kreuzifixus Nikolaus Gerhaerts von 1467 verrät. Besonders auffällig ist die auch auf den oberen Flügelabschluss übertragene Kielbogenform der Schreinarbeit, für die Paatz mit Verweis auf mögliche Vorbilder in den südlichen Niederlanden als eines der ersten deutschen Beispiele den wahrscheinlich im ersten Jahrzehnt des 16. Jhs. entstandenen Creglinger Marienaltar Tilman Riemenschneiders nennt. Vgl. Walter Paatz: *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik*. Heidelberg 1963, S. 88; ebenso Michael Baxandall: *Die Kunst der Bildschnitzer: Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen*. München 1985, S. 338. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass das überlieferte Retabel erst kurz vor der gezeigten Altarsetzung von 1511 in der Regierungszeit der Erzbischöfe Johann (reg. 1456-1503) oder Jakob von Baden (reg. 1503-1511) entstanden ist. Einen festen terminus ante quem liefert erst die Entstehung des Huldigungsbuches 1532. Ebenso unklar ist der Zeitpunkt der Ersetzung des spätgotischen Triptychons, die möglicherweise noch im 16. Jh. erfolgte. So zeigt das Titelblatt der "Annales" von Brouwer-Masen die Ansicht des Dom-Ostchores mit einem breit gelagerten, rechteckigen Triptychon, in dessen Zentrum eine nicht näher identifizierbare Gestalt vor einer zweiten Knieleiste kniet. Vgl. Ronig, *Ausstattung*, S. 246.

Jhs. und der im späten 17. Jh. einsetzenden Barockisierung verloren gegangen ist, ergibt sich aus der Reihe der hier vorgestellten Objekte doch ein aussagekräftiger Gesamteindruck insbesondere für den Zeitraum des späten 15. Jahrhunderts. So scheint – nachweisbar mit dem Retabel der Savigny-Kapelle, der Malberg-Totenleuchte und dem möglicherweise noch etwas später entstandenen Hochaltartriptychon – ein festes Schema existiert zu haben, das Helena gemeinsam mit Petrus und Paulus als Dreiergruppe der lokalen Traditionsträger zeigte. Die jeweils freie vierte Stelle wurde kontext- und stifterbezogen besetzt – mit Maria bzw. Maria Magdalena im individuellen Sepulkralzusammenhang der Totenleuchte und der Savigny-Kapelle, mit Matthias als weiterem Verweis auf die Bedeutung der lokalen Helenatradition am öffentlichkeitswirksamen Hochaltar. Alleine durch Auswahl und Anordnung der vier dargestellten Heiligen illustrierte das Flügelprogramm des Hochaltarretabels so beide Stränge der apostolisch-kaiserlichen Doppeltradition in ihrer konsekutiven Verbindung untereinander, ohne – soweit dies zu erkennen ist – in den Einzeldarstellungen von der jeweiligen Allgemeinikonografie abzuweichen. Den Ansatz einer lokalen Sonderikonografie zur Visualisierung des zentralen Aspektes der Reliquienschenkung Helenas stellt lediglich das Motiv der dezidierten Reliquienpräsentation an der 1380 entstandenen Skulptur für den Schädel der Heiligen dar, der seinerseits als kaiserliche Stiftung nach Trier gelangt war. Auf dem Schlusssteinpaar des Vikarsparadieses wird es zu einem an Petrus als Patron des Stiftskapitels gerichteten Übergabegestus gesteigert, wobei die Aufnahme des Themas in der ihm später gegenübergestellten Heiligenreihe an der Außenseite des Savigny-Retabels seine lokalspezifische Bedeutung bestätigt. Auf die beiden übrigen Aspekte der Lokaltradition – die Palastschenkung und die postulierte Herkunft der Kaiserin aus der Stadt – verwies dagegen unter den heute bekannten Darstellungen aus dem Umfeld des spätmittelalterlichen Domstiftes lediglich das Stadtmauermotiv der Reliquienskulptur des 14. Jahrhunderts. Dabei scheint es vor dem zeitgenössischen Hintergrund durchaus naheliegend, in ihm gleichzeitig eine Reaktion auf die aktuelle innenpolitische Situation des Konfliktes zwischen Erzbischof und Bürgerschaft um die Herrschaftsrechte über die Stadt zu sehen. Ausschließlich von Mitgliedern des Domkapitels gestiftet - lediglich für das Hochaltarretabel bleibt die genaue Auftragslage unklar - , fungiert Helena an den besprochenen Objekten neben Petrus und Paulus gleichzeitig in besonderer Weise als Amtspatronin des jeweiligen Stifters, wobei sowohl an der Malberg-Totenleuchte als auch am Savigny-Retabel eine deutliche, lediglich im Schlusssteinpaar des Vikarsparadieses tatsächlich umgesetzte Tendenz zur Auffassung von Petrus und Helena als Paar der eigentlichen lokalen Traditions- und Legitimationsträger ablesbar ist. Nach dem Beginn des 16. Jhs. sind auch unter den zahlreich erhaltenen Epitaphien und Epitaphaltären im Bereich des Domkreuzgangs und der angrenzenden Liebfrauenkirche sowie an der 1570 gemeinschaftlich durch das Kapitel gestifteten Domkanzel auffälligerweise keine weiteren im Auftrag von Stiftsmitgliedern entstandenen Helenadarstellungen bekannt, ohne dass vorerst ein Grund für dieses Phänomen erkennbar wäre.

5. Spätgotische Helenadarstellungen im bürgerlichen Bereich

Von besonderem Interesse für die politische Dimension der Trierer Helenatradition ist das Fassadenprogramm des unter Bezugnahme auf die regionalsprachliche Bezeichnung seiner Erdgeschosspfeiler bereits 1437 als "stype" bezeichneten städtisch-bürgerlichen Festhauses am Hauptmarkt (Abb. 129). Quelle dieser ersten bekannten Nennungen des Gebäudes sind die Rechnungsbücher des Trierer Jakobsspitals, dessen Trägerin, die patrizisch geprägte städtische Jakobsbruderschaft, das städtebaulich interessante Eckgrundstück auf der dem Dom gegenüberliegenden Westseite des Platzes nach längeren Verhandlungen 1425 erworben hatte.³⁸¹ Bereits Michael Matheus hat darauf hingewiesen, dass der durch diese beiden Daten grob einzugrenzende Entstehungszeitraum der Steipe in auffälliger Weise mit einer entscheidenden Phase der seit dem 12. Jh. vorangetriebenen Bestrebungen um eine kontinuierliche Mehrung bürgerlicher Freiheiten mit dem Ziel der Reichsunmittelbarkeit zusammenfiel, in der die Wirren der Manderscheider Fehde 1432 zunächst zur Ersetzung des erzbischöflichen Schöffenmeisters durch zwei städtische Bürgermeister und schließlich 1434 zur vollständigen Neuordnung des Rates führte. Eingerichtet wurde ein 28 Sitze umfassendes Gremium, in dem vierzehn durch die Vertreter der Zünfte und der Bürgerschaft gewählte Ratsherren derselben Anzahl von Schöffen gegenüberstanden. Der damit gebildete neue Rat löste erstmals dauerhaft das reine Schöffenkolleg unter Führung des Schöffenmeisters ab, das im 12. Jh. als Instrument zur Wahrung städtischer Interessen gegenüber den Erzbischöfen eingerichtet worden war, sich jedoch seit der Mitte des 13. Jhs. als Organ der führenden Mitglieder der städtischen Oberschicht eng an diesen angeschlossen hatte. Nachdem die Rechte des ersten, 1303 ins Leben gerufenen städtischen Rates, der neben den Schöffen auch Vertreter der Zünfte und der Gemeinde umfasste, bereits 1309 durch Erzbischof Balduin von Luxemburg zugunsten der bischofsnahen Schöffen wieder weitgehend eingeschränkt worden waren, ist eine partielle Mitwirkung städtischer Ratsvertreter in Regierungsfragen ab 1344 belegt. Erst in den schweren Auseinandersetzungen der Stadt mit Balduin von Luxemburg 1350-54 und Kuno von Falkenstein 1362-65 bildete sich eine geschlossene Front der Zünfte und Gemeindevertreter sowie der rechtlich an

³⁸¹ Der Erwerb des Grundstücks im Chartular der Jakobsbruderschaft, Stadtbibliothek Trier, Ms. 2344/2286, f. 100 v. Die ersten Erwähnungen von Ausgaben "uff der styphen" im sog. 'Capsula-Archiv' des Jakobsspitals, Trier, Stadtbibliothek, S. 128. Zur gesamten Bau- und Nutzungsgeschichte der Steipe v. a. Die weltlichen Kunstdenkmäler der Stadt Trier. Bearb. Hermann Bunjes u. Rudolf Brandts, unveröff. Manuskript Stadtbibliothek Trier, um 1940, S. 200 (211)-214(225) mit Quellensammlung und weiterer Literatur. Ebenso Hermann Spoo: Beiträge zur Geschichte der Steipe zu Trier. In: Trierische Chronik. Zeitschrift der Gesellschaft für Trierische Geschichte und Denkmalspflege. Jg. 17, 1921, S. 25-27, S. 43-44, S. 62-63, S. 76-80, hier S. 25; Franz Rudolph und Rudolph Kentenich: Quellen zur Rechts- und Wirtschaftsgeschichte der Rheinischen Städte. Kurtrierische Städte 1, Trier, Bonn, 1915; Hermann Spoo: Topographie des Steipenecks. Aus der Baugeschichte. In: Unsere Steipe. Unvergängliches Erbe Triers. Hg. Verein Trierisch, Trier 1954, S. 22-27

den Erzbischof gebundenen Schöffen gegen dessen weltlichen Herrschaftsrechte über die Stadt.³⁸² Eine entscheidende politische Kraft stellte dabei die ab Mitte der dreißiger Jahre in Trägerschaft des neuen Rates geführte Jakobsbruderschaft dar, in der sich bereits 1364 auf dem Höhepunkt des Konfliktes der Stadt mit Erzbischof Kuno von Falkenstein die zuvor getrennt bestehenden Bruderschaften der Schöffen und der Bürger zu einer – über ihre religiöse Motivation hinaus - patrizisch geprägten Interessenvertretung der nicht-zünftisch organisierten städtischen Führungsschicht zusammengeschlossen hatten.³⁸³ Mit beiden Institutionen – dem neu gebildeten städtischen Rat und der Jakobsbruderschaft – war die Steipe von Anfang an eng verbunden: Auf dem 1425 durch die Bruderschaft erworbenen, prestigeträchtigen Grundstück am Hauptmarkt aus den Einkünften des bruderschaftseigenen Jakobsspitals errichtet, diente sie – ebenfalls nach Angaben der Rechnungsbücher des mittlerweile städtisch geführten Spitals – spätestens ab 1444 der Trinkstubengesellschaft der Ratsmitglieder als Ort ihrer regelmäßigen Zusammenkünfte.³⁸⁴ Durch die Übertragung einer Reihe weiterer städtisch-repräsentativer Funktionen, zu denen die Abhaltung festlicher Empfänge, Sitzungen und Essen des Rates in den Räumen der Steipe gehörte, erhielt das Gebäude im weiteren Verlauf des 15. Jhs. einen offiziellen Charakter, der dem des eigentlichen Rathauses am unweit südlich gelegenen Kornmarkt nahe kam.³⁸⁵ Dementsprechend wird die Steipe bereits 1460 anlässlich des Einzuges Erzbischof Johanns von Baden als „dat niuwe Huss der Stede“ bezeichnet, während der Bau am Kornmarkt 1495 in den Stadtrechnungen als „altes Rathaus“ erscheint.³⁸⁶ Dabei diente der schon für den Ursprungsbau der dreißiger Jahre des 15. Jhs. belegte „Gadem unter der Steipen“ bzw. „Steipengaden“ als Versammlungsort der Bürgerwache und Sitz des spätestens ab 1540 dort tagenden bürgerlichen Marktgerichtes.³⁸⁷ Alle drei Faktoren – die Form der Nutzung, die städtebauliche Lage und der Betrieb des Hauses durch die eng mit dem Rat verbundene Jakobsbruderschaft aus den Einkünften ihres Spitals – sind deutliche Zeichen des besonderen Stellenwertes, den die Steipe noch vor dem eigentlichen Rathaus als Ort und Ob-

³⁸² Vgl. Matheus, v. a. S. 84-87 u. 115; die Beziehung zur Steipe S. 130; dazu Laufner, Stadtherrschaft, S. 151-174, und Anton, v. a. S. 295-311. Zur Manderscheider Fehde ebd., S. 306-311.

³⁸³ Zu Geschichte und Bedeutung der Jakobsbruderschaft, die dementsprechend ab 1434 die beiden Wahlmänner der nicht-zünftischen Bürgerschaft zur Wahl des neuen Rates stellte, vgl. Matheus, S. 87 und S. 120 sowie Anton, Mittelalter, S. 334-338. Mit nur 76 steuerpflichtigen Mitgliedern zahlte der der 1364 neu gebildeten Jakobsbruderschaft angehörende Personenkreis 38,7 % des gesamten städtischen Steueraufkommens. Das entsprach einem durchschnittlichen Steuersatz von 50 Pfund Trierer Pfennigen pro Person gegenüber 2,5 Pfund für alle übrigen 2294 Abgabepflichtigen der Stadt (Anton, Mittelalter, S. 336).

³⁸⁴ Erstmals werden die Mitglieder der Trinkstubengesellschaft im Ausgabenbuch des Rechnungsjahres 1443/44 als „gesellen uff der stypen“ bezeichnet. Vgl. Spoo, 1921, S. 25. Zur zeitgleichen Übernahme des Jakobsspitals in städtische Hand Spoo, 1974, S. 50. Vgl. dazu auch Matheus, S. 130.

³⁸⁵ Zu diesen und weiteren Funktionen der Steipe vgl. Manuskript Weltliche Kunstdenkmäler Trier, S. 204 (215)-206 (217); Hermann Spoo: Die Steipe als Rathaus. In: Unsere Steipe. Unvergängliches Erbe Triers. Hg. Verein Trierisch, Trier 1954, S. 14-19; Spoo 1972, S. 52- 57; Peter Linde: Die Porta Nigra und das Capitolium der Trevisis. Trier 1852, S. 51-63.

³⁸⁶ Vgl. Manuskript Weltliche Kunstdenkmäler Trier, S. 204 und Spoo 1972, S. 50. Noch im Urteil Kaiser Rudolfs II., das 1580 den Prozess um die städtische Reichsunmittelbarkeit abschließt (s. u.), erscheinen das Rathaus als „Curia“ und die Steipe als „domus senatoria“. Vgl. Spoo 1972, S. 45.

³⁸⁷ Vgl. Spoo 1921, S. 25. Der übrige, offensichtlich geschlossene Bereich des Erdgeschosses war zumindest in den fünfziger und sechziger Jahren des 15. Jhs. als Ladenraum vermietet. Vgl. Manuskript Weltliche Kunstdenkmäler Trier, S. 206 (217).

jekt der Repräsentation bürgerlichen Selbstverständnisses am zentralen Platz der spätmittelalterlichen Stadt besaß.

Inwiefern diese Bedeutung des Gebäudes am Ursprungsbau sichtbar zum Ausdruck kam, ist aufgrund des weitgehenden Fehlens von Informationen hinsichtlich seines Zustandes vor 1470 nicht mehr auszumachen. Auf erste größere Umgestaltungsmaßnahmen weisen bereits Ausgaben für Bauarbeiten unter anderem am „Gadem an der Stypen“ in den Jahren zwischen 1470/71 und 1475/76 hin.³⁸⁸ Seine heutige, nach vollständiger Kriegszerstörung bis 1970 auf der Grundlage einer 1931 abgeschlossenen detaillierten Bauaufnahme des städtischen Baurates Friedrich Kutzbach rekonstruierte Form mit vier Geschossen über nahezu quadratischem Grundriss, einem abschließenden Zinnenkranz mit vier runden Eckposten und dem hoch aufragenden Dach erhielt das Gebäude allerdings erst als Resultat einer großangelegten Baumaßnahme, die in den Spitalsrechnungen der Jahre 1482 bis 1484 mit der dreißig Seiten umfassenden Auflistung der „Ussgaben vom buwe der Stypen“ ausführlich belegt ist.³⁸⁹ Die damit neu entstandene, mit der betont wehrhaft-turmartigen Erscheinung in ihrer repräsentativen Wirkung entscheidend gesteigerte Hauptfassade zum Marktplatz hin wurde im Herbst 1483 mit einem Skulpturenprogramm aus vier „beylden“ unter Baldachinen in den Arkadenzwickeln des Erdgeschosses und zwei die Fensterreihe des ersten Stockwerkes flankierenden „Ressen“ (Riesen) ausgestattet, die ein nicht näher benannter „Steffen bildeheuer“ im Laufe desselben Jahres geschaffen hatte.³⁹⁰ Trotz des von Kutzbach und Del-

³⁸⁸ Gleichzeitig sind Arbeiten im Gang unter dem Gaden, an den Fenstergewänden und Ausbesserungen an den Wänden belegt, für die insgesamt 100 Gulden gezahlt werden. Vgl. Manuskript Weltliche Kunstdenkmäler Trier, S. 207, und Spoo 1921, S. 25-27. Möglicherweise wurden – nicht zuletzt aufgrund der Höhe dieser Summe – in diesem Zusammenhang die heutigen Kielbogenarkaden installiert, deren Profile im Kämpferbereich zur offensichtlich späteren Anbringung der Figurenkonsolen an dieser Stelle teilweise abgearbeitet werden mussten. Vgl. Spoo 1921, S. 26-27.

³⁸⁹ Stadtarchiv Trier, DVH A1, 1481-84. Der gesamte Bauverlauf bei Spoo 1921 und Manuskript Weltliche Kunstdenkmäler Trier, S. 207. Aus den Quellen ist eindeutig zu erschließen, dass es sich bei diesen Maßnahmen nicht um einen vollständigen Neubau, sondern um einen zumindest teilweisen Abriss der vorhandenen oberen Etage und die Aufstockung um mindestens ein Stockwerk gehandelt haben muss.

³⁹⁰ Die Entstehung der Steipensculpturen im Laufe des Jahres 1483 ist ebenfalls in den Rechnungsbüchern des städtischen Jakobsspitals dokumentiert. Rechnungsjahr 1482/83 (in chronologischer Reihenfolge): „Item hain ich Johan blomen son geben van den steynen zu Ranckeldail zu keuffen zo den bildern an der stypen, und syne zeronge 16 fl. 20 alb.“ „Item ich hain den selben blomen son geben uff synen loin, die tabernakel ain die stypen ober die bilder zu machen 23 fl. 14 alb.“ „Item ich hain blomen geben vor dye styne, dar uß zewy bilder ain die St. gehauwen sint 2 fl.“ „Steffen bildeheuer“ erhält 16 Gulden „vor die vier beylden, die an die Stype komen sollent“ und 20 Gulden „vor die zwein Ressen [Riesen], die an die Stype komen sint“. „Item [...] Gillis [...] und noch eyne fremden knecht, die vier bilder uß des Jongen blomen huyß in meister Heinrichs melerß huyß in sent Simeonsgaß zu foren 4 alb.“ „item ich han geben meister heinrich meler uff sinen loin der vier bilder an der stipe zu malen 10 Gld.“ Im Rechnungsjahr 1483/84: „Item Blomen sone han ich geben, als er die dry tabernakel an der Stypen uff satzte 9 Gulden 10 alb., die eme noch von syme verdinckz, nemblich 23 G., unbetzailt und biß off daz uffsetzen verhalten waren, und die Steyne zu senken, dar uff die bilder stient, han ich geben demselben 5 alb. 2 st.“ „Item Niclais slusser vur die Isen an die bilder und den braitspieß an der st. zu machen 2 Gld.“ „Item als die bilder an der st. uffgesetzt worden, han ich geben vur tzween Isenstangen ... 13 alb.“ „Item meister Heinrichs mellers hußfrawen han ich geben, die bilder zo machen, 7 Gld. 8 alb.“ Zit. n. Spoo 1921, S. 76-77. Die Anbringung der beiden Geharnischten ist nach Spoo, ebd., für die Woche vor dem 29. September 1483 belegt. Unklar bleibt das Verhältnis zwischen dem mit der Beschaffung des Steinmaterials und dem Setzen der Konsolen und Baldachine an der Steipe genannten „Johan blomen son“, aus dessen Werkstatt an der nahegelegenen Ecke Brot- und Palaststraße (so Manuskript Weltliche Kunstdenkmäler Trier, S. 208) auch die Skulpturen selbst zum Fassen

hougne im Dezember 1931 zeichnerisch protokollierten fragmentarischen Zustandes mit teilweise fehlenden bzw. offensichtlich falsch ergänzten Attributen sind die vier erhaltenen Erdgeschossskulpturen mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit als die Heiligen Jakobus, Helena, Petrus und Paulus zu identifizieren (Abb. 130).³⁹¹ Bisher unberücksichtigt blieb bei allen Verweisen auf die insgesamt deutlich politische Ausrichtung des Fassadenprogramms und die besondere lokale Bedeutung jeder einzelnen der vier Heiligendarstellung der enge Zusammenhang zwischen der Heiligenreihe der Steipe und den zeitgenössischen Darstellungen der Dreiergruppe Petrus-Paulus-Helena im Dom, die für denselben Zeitraum in zumindest drei Beispielen – den Retabeln des Hochaltars und der Savigny-Kapelle sowie der Malberg-Totenleuchte – nachweisbar ist.³⁹² Den Schlüssel für die konkrete Lesart der damit erfolgten Inanspruchnahme der Trägerfiguren der apostolisch-kaiserlichen Gründungstradition der Trierer Kirche durch die bürgerliche Stadtgemeinde lieferte aller Wahrscheinlichkeit nach die über ihnen an der Fassade angebrachte Inschrift, deren „bostaben“ man im Rechnungsjahr 1482/83 anlässlich des Steipenumbaus bereits „verbessern“ musste.³⁹³ Auch wenn bis heute ein konkreter Nachweis fehlt, dürfte es sich dabei schon zu diesem Zeitpunkt um den Text gehandelt haben, dessen genauer Wortlaut erst 1563 in konkretem Bezug auf die Steipe überliefert ist:

*Stipa est curialis domus civitatis Trevirensis in cuneo fori versus occidentem, vulgo die Steib, cui inscriptus versus: Ante Romam Treviris stetit annis mille Trecentis.*³⁹⁴

abtransportiert werden, und „Steffen bildheuer“, dessen Name ausschließlich im Zusammenhang mit deren Anfertigung auftaucht. Der mit der Fassung zumindest der vier Erdgeschossfiguren beauftragte „Heinrich meler“ in der unweit der Steipe beginnenden Simeonstraße dürfte mit dem Maler gleichen Namens identisch sein, der in den Jahren 1481-1483 mehrere Zahlungen für Wandmalereien im Inneren des Gebäudes erhielt, von denen eines ein „martell“, d. h. möglicherweise das Martyrium der Trierer Ratsherren unter ihrem Anführer Palmatius im späten 3. Jh. darstellte. Vgl. Hermann Spoo: xxxxx. In: Trierische Heimat, 5, 1928, S. 39. Heute) befinden sich die Originale aller sechs am ursprünglichen Standort durch Kopien ersetzten Skulpturen im Städtischen Museum Simeonstift Trier.

³⁹¹ Ein Großbild-Negativ des allem Anschein nach verlorenen Originals in Stadtarchiv Trier, Nachlass Kutzbach, Bd. 35, Negativsammlung, o. N. Nach Kutzbachs Angaben auf der Zeichnung besaß 1931 lediglich die Jakobus-Skulptur ein eindeutiges Attribut, während der Schlüssel der durch die typische Physiognomie identifizierbaren Petrusfigur fehlte. Helena hielt in der schlecht ergänzten linken Hand ein ebenfalls ergänztes Schwert. Möglicherweise handelte es sich dabei um Bestandteile der für 1699 belegten Ausbesserung der Skulpturen, Vgl. Manuskript Weltliche Kunstdenkmäler Trier, S. 209. Die ursprünglich angedübelt linke Hand war nicht mehr vorhanden. Der vierten Skulptur fehlten beide Hände. Da die von Kutzbach beobachtete Spur „von steinernem Schwert oder Stab“ auf der rechten Körperseite eindeutig als unteres Ende eines in der rechten Hand gehaltenen Schwertes zu erkennen ist, kann auch die Bestimmung dieser Figur als Paulus einigen Anspruch auf Richtigkeit erheben. Bunjes (ebd., S. 212) spricht dagegen ohne Angabe von Gründen von einer Darstellung des Apostels Philippus. Darüber hinaus waren allen vier Skulpturen die Nasen abgeschlagen.

³⁹² Vgl. v. a. Heinrich Spoo: Der geistige Gehalt der Steipe. In: Unsere Steipe. Unvergängliches Erbe Triers. Hg. Verein Trierisch, Trier 1954, S. 35-42.

³⁹³ „Item ich han geben Bernhart, zu stegen an der Stypen, als man die bostaben verbessern solde, 16 st.“ Zit. n. Manuskript Weltliche Kunstdenkmäler Trier, S. 209. Die Tatsache, dass zum Zweck dieser Erneuerung der demnach bereits längere Zeit vorhandenen Inschrift „stegen“ notwendig waren, weist auf einen entsprechend hohen Anbringungsort hin.

³⁹⁴ Nach Spoo 1972, S. 45, ohne genauere Quellenangabe in einem „Akt der Universität“. Dass der Wortlaut dieser Inschrift zumindest zum Zeitpunkt des ersten Steipenumbaus der siebziger Jahre des 15. Jhs. in ganz ähnlicher Form bereits bestanden hat, zeigt das 1474 von Werner Rolevinck verfasste und im selben Jahr in Köln gedruckte „Fasciculus temporum“, das auf f. VII^v eine mit dem Kommentar „Ante romam treveris fuit

Der genaue Ort der Anbringung dieser Inschrift ist – um den Zusatz “Renovatum MDCCLXXXVII” ergänzt – auf der ältesten bekannten Gesamtansicht der Steipe aus dem späten 18. Jh. überliefert (Abb. 131 u. 132).³⁹⁵ Oberhalb der Fensterreihe des ersten Stockwerkes von den beiden geharnischten, durch das Petruswappen der Stadt an ihren Hellebarden deutlich als Wächter der städtischen Freiheiten gekennzeichneten ‘Riesen’ gerahmt, präsentierte sie mit der politischen Kernaussage der seit dem 10. Jh. verbreiteten Legende der Gründung Triers durch den assyrischen Königssohn Trebeta im Zentrum der insgesamt wehrhaft gestalteten Steipenfassade das entscheidende Argument der eingeforderten bürgerlichen Freiheiten: Älter zu sein als Rom und damit die gegenüber den Erzbischöfen ältere, den eigenen Herrschaftsanspruch legitimierende Tradition zu besitzen.³⁹⁶ Tatsächlich hatte die Bürgerschaft bereits 1364 im Konflikt mit Erzbischof Kuno ihren Anspruch „daz wir eyne frye stat han und die friheit van dem heligeme riche bestediget“ vor Kaiser Karl IV. mit dem Hinweis untermauert, zwölfhundert Jahre vor Rom gegründet worden zu sein.³⁹⁷ Dabei stellte auch diese Instrumentalisierung der Trebeta-Legende durch die Auftraggeber der Steipenumgestaltung, die aufgrund der Finanzierung der Arbeiten durch die Einkünfte des zu diesem Zeitpunkt bereits städtisch geführten Jakobspitals in den Reihen der Ratsherren und der Jakobsbruderschaft zu suchen sind, eine Neuinterpretation dar, die der ursprünglichen Intention des fiktiven Textes zuwiderläuft. Ähnlich der Helenatradition um die Mitte des 11. Jhs. zur Untermauerung des Primatsanspruches der Trierer Kirche mit der Überlieferung der apostolischen Gründung des Bistums verbunden und in dieser Form in die *Gesta Treverorum* aufgenommen, bildet noch für den Autor der um 1300 entstandenen Lebensbeschreibung des Trierer Erzbischofs Boemund (1286-1299) die unter der Überschrift “Primo de nobilitate Trevirorum” ausgeführte Trebeta-Gründung der Stadt zur Zeit Abrahams gemeinsam mit der angefügten apostolischen Tradition in erster Linie die Antwort auf die Frage “Quare archiepiscopus Trevirensis dicitur primas”.³⁹⁸ Gleichzeitig lieferte die Trebeta-Tradition bereits in der Fassung der *Hystoria Treverorum* seit der zweiten Hälfte des 11. Jhs. den Nachweis einer politischen Eigenständigkeit der Treverer in vorrömischer

annis mille trecentis” versehene Grafik besitzt. Dazu und zur besonderen reichsweiten Aktualität der Trierer Trebeta-Tradition im 15. Jh. Ilse Haari-Oberg: Die Wirkungsgeschichte der Trierer Gründungssage vom 10. bis 15. Jh.. Bern u. a. 1994, hier S. 127-128.

³⁹⁵ Ebenso im Artikel “Trier” in: Hübners Staats- und Zeitungslexikon. 1704: “[...] und sie [Trier] wird vor die älteste Stadt in Europa gehalten, welches unter andern aus dem Verse erhellet, so an dem Rathause steht: Ante Romam Treviris stetit annis mille trecentis.“ Zit. n. Emil Zenz: Stimmen über Trier. Eine Stadtgeschichte in Texten aus zwei Jahrtausenden. Trier 1968, S. S. 50.

³⁹⁶ Zur Entstehung der Trebeta-Legende und ihren Trierer Quellen vgl. Haari-Oberg, S. 17-34.

³⁹⁷ Zit. n. Matheus, S. 144-145.

³⁹⁸ Haari-Oberg, ebd., S. 17-33, das Zitat S. 31. Bildlicher Ausdruck dieser ursprünglichen Intention der Trierer Trebeta-Tradition war ein 1580 in der ersten lateinischen Ausgabe der Kosmografie Sebastian Münsters als bereits sehr alt beschriebener Bildteppich im Chor des Domes, der die durch entsprechende Verse erläuterte Gründungslegende der Stadt darstellte. Vgl. Gottfried Kentenich: Die Trierer Gründungssage in Wort und Bild. In: Trierer Heimatbuch. Festschrift zur Rheinischen Jahrtausendfeier 1925. O. O., S. 193-211, hier S. 208. In besonders expliziter Weise setzte auch Nikolaus von Kues in seiner 1434 vor dem Basler Konzil gehaltenen Stellungnahme zur Manderscheider Fehde die Gründung der Stadt durch Trebeta als eines der zentralen Argumente seiner Verteidigung der Eigenständigkeit der Trierer Kirche in

Zeit, die sie als Sieger über tributpflichtige Völker und Städte mit wichtigen Rechten wie dem der Steuereinnahme genossen.³⁹⁹ Auf diesen in der offiziellen, kirchlich sanktionierten Trierer Geschichtsschreibung belegten Status ihrer Stadt als „dominam et matrem gentium totius regni“⁴⁰⁰ konnten die Bürger im 15. Jh. mit dem Zitat an der Steipe verweisen und so die ursprünglich in den Dienst der bischöflichen Primatsbestrebungen gestellte Trebeta-Tradition für sich vereinnahmen.⁴⁰¹

In gleicher Weise wurde mit der Übernahme der Heiligengruppe Petrus-Paulus-Helena an die Steipenfassade die auf die Trebeta-Gründung der Stadt bezogene Umdeutung auch der apostolisch-kaiserlichen Tradition der Trierer Kirche visualisiert. So erscheint die apostolische Gründung des Bistums durch Petrus, den die Bürgerschaft 1432 als Stadtpatron in das städtische Wappen Triers übernommen und damit für sich vereinnahmt hatte, in diesem Kontext in erster Linie als Bestätigung des besonderen Ranges der von Trebeta gegründeten Stadt der Treverer und damit des Rechtsanspruches ihrer Bürger durch den ersten Papst als Vertreter der höchsten kirchlichen Institution.⁴⁰² Die im Bereich des Domes unabhängig von der eigentlichen Lokaltradition zur Unterstützung der apostolischen Gründungsanspruchs etablierte gemeinsame Darstellung von Petrus und Paulus erhielt dabei im Programm der Steipensculpturen eine zusätzliche, die Eigenständigkeit der Stadtgemeinde unterstreichende Konnotation, die sich auf die Funktion des zweiten Apostelfürsten als Patron der 1473 überwiegend in städtischer Regie gegründeten Trierer Universität in der nahegelegenen Dietrichstraße bezog (s. u.). Entscheidend neu definiert wurde im Kontext der Steipenfassade jedoch in erster Linie die Rolle Helenas. Mit ihr konnte die Stadtgemeinde des späten 15. Jhs. in erster Linie auf ihre prominenteste Bürgerin verweisen, die über ihre herausragende Bedeutung als Kaiserin und Heilige hinaus bereits in der ältesten Überlieferung der Altman-Vita als Tochter aus reichster und vornehmster Trierer Familie und damit Besitzerin nahezu des gesamten Stadtgebietes erschien.⁴⁰³ Ohne die Tradition der Schenkung von „domus“ und „cubile“ an die Ortskirche anzugreifen, beinhaltete die Präsentation Helenas in diesem Kontext damit gleichzeitig den Verweis auf das Selbstverständnis der Trierer Bürgerschaft als legitimer Erben des Anspruches auf den übrigen Teil dieses Besitzes, über dessen Verbleib weder im Altman-Text noch in den

Fragen der Bistumsbesetzung und des sowohl kirchlichen als auch weltlichen Primates des Trierer Erzbischofs als „primus inter electores imperii“. Vgl. Haari-Oberg, S. 116-118.

³⁹⁹ Ebd., S. 32-33.

⁴⁰⁰ So in den „Gesta Boemundi“. Zit. n. Haari-Oberg, S. 30.

⁴⁰¹ Dieselbe Intention manifestiert sich in den beiden 1559 im Auftrag der Trierer Krämerzunft und 1684 im Auftrag des Stadtrates entstandenen Trebeta-Bildern, von denen letzteres sich heute im Besitz des Städtischen Museums Trier befindet. Möglicherweise diente beiden bereits eine ältere, heute verlorene Darstellung desselben Themas als Vorbild, wobei nicht auszuschließen ist, dass es sich dabei um den Wandteppich des Domes gehandelt hat. Vgl. Kentenich, Gründungssage, S. 210. Zu dieser Vereinnahmung der Trebetasage durch die nach Unabhängigkeit strebende Stadtgemeinde vgl. auch Alfred Haverkamp: *Storia sociale della città di Treviri nel basso Medioevo*. In: *La città in Italia e in Germania nel Medioevo: cultura, istituzioni, vita religiosa*. Hg. Reiner Elze und Gina Fasoli, Bologna 1981 (Pubblicazioni dell' Istituto storico italo-germanico in Trento), S. 253-325.

⁴⁰² Zur Entwicklung des Trierer Stadtwappens, das bis zum frühen 15. Jh. aller Wahrscheinlichkeit nach dem des Erstiftes mit einem roten Kreuz auf weißem bzw. silbernem Grund entsprach, vgl. Hans Horstmann: *Beiträge zur Geschichte des Trierer Stadtwappens*. In: *Trierisches Jahrbuch 1953*

⁴⁰³ “[...] pene tota ingentis magnitudinis civitas computaretur in agrum sui praedii.” Zit. n. Sauerland, S. 67.

erweiterten späteren Fassungen der Vita konkrete Aussagen getroffen wurden. Auch die Reliquienschenkung der Kaiserin, die sich ebenfalls bereits in der frühesten bekannten Textfassung des 9. Jhs. explizit an „patriae suae“ richtete, wurde in diesem Sinne in erster Linie zu einer Auszeichnung der Bedeutung Triers als Heimat Helenas und die Reliquien selbst implizit als Allgemeinbesitz der Trierer Bürgerschaft definiert. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang noch einmal der 1931 von Kutzbach dokumentierte Befund, nach dem der Helena-Skulptur nicht nur beide originale Hände fehlten, sondern darüber hinaus ein Dübelloch in Kniehöhe die ursprüngliche Anbringung eines in der linken Hand schräg vor dem Körper gehaltenen Kreuzstabes an dieser Stelle nahelegte (Abb. 133). Bestätigt wird diese Beobachtung durch die entsprechende Darstellung der Figur auf einer bereits um 1830 durch den Trierer Maler Johann Anton Ramboux angefertigten Rekonstruktionszeichnung der beiden unteren Steipengeschosse, die in der linken Hand der Heiligen ein dünnes, allem Anschein nach lediglich bis in die wahrscheinliche Höhe des von Kutzbach beobachteten Dübellochs herabreichendes Stabkreuz zeigt (Abb. 134 u. 135).⁴⁰⁴ Das 1931 vorhandene Schwert ist nicht abgebildet und daher möglicherweise erst im Verlauf des 19. Jhs. ergänzt worden. Einen Hinweis auf das ursprüngliche Vorhandensein eines seine Stelle einnehmenden weiteren Attributes in der rechten Hand der Heiligen stellt in erster Linie die Haltung des vom Körper weggeführten Armes dar, die der Präsentationsgeste des Schlüsselattributes an der Petruskulptur entspricht (Abb. 136 u. 137). Möglicherweise zeigte die Helena-Skulptur der Steipenfassade demnach im ursprünglichen Zustand eine dem Schlussstein der Savigny-Kapelle ähnliche Variation des Motivs der Reliquienpräsentation, die durch die Anordnung der Kreuzigungsnägel in der rechten, den Betrachtenden unterhalb des Gebäudes entgegengehaltenen Hand in besonderer Weise auf die lokale Tradition des durch die Kaiserin nach Trier gelangten Nagels verwies. Auch eine konkretere Visualisierung der Reliquienschenkung als zentralem Aspekt der Trierer Helenatradition durch die Darstellung eines einzelnen Nagels oder die Aufnahme des für das 13. Jh. belegten Reliquienkastens als Attribut ist nicht grundsätzlich auszuschließen, wäre allerdings in diesem Zeitraum ohne Parallele.⁴⁰⁵ Um so auffälliger erscheint gerade im politischen Kontext der Steipenfassade das Fehlen einer Matthias-Darstellung als naheliegender zusätzlichem Verweis auf die besondere Auszeichnung der Stadt Helenas durch das einzige Apostelgrab

⁴⁰⁴ Am Original, das mehrfach überarbeitet scheint und dessen Oberfläche in weiten Bereichen stark angegriffen wirkt, ist dieses Dübelloch heute nicht mehr festzustellen. Eine genaue stilistische Einordnung und Untersuchung möglicher Überarbeitungen - etwa des Kopfes der Helenafigur im 17. Jh. - steht für den gesamten Skulpturenkomplex der Steipe bis heute aus.

⁴⁰⁵ Ihren heutigen Zustand, in dem das neu eingesetzte Stabkreuz in der ergänzten rechten Hand aufgrund des ausgeprägten, durch die Freilegung der eingeknickten rechten Hüfte besonders betonten Kontraposts als Stütze wirkt, scheint die Skulptur erst durch eine nicht dokumentierte Restaurierung aller vier Steipenheiligen nach dem zweiten Weltkrieg erhalten zu haben, bei der die Beobachtungen Kutzbachs keine Berücksichtigung fanden und das auf die ursprüngliche Situation des Kreuzes in der linken Hand verweisende Dübelloch verschwand. Auf einer während der Abformung der heutigen Kopien entstandenen Fotografie des Werkstatttraumes ist das Original der Helena-Skulptur mit zwei fehlenden Händen zu sehen. Die Abbildung aller vier Skulpturen in der Steipe-Publikation von 1954 zeigt dagegen bereits den heutigen Zustand. Vgl. Unsere Steipe, S. 36-37. Auch eine diesbezügliche Nachfrage im Amt für Städtische Denkmalpflege Trierer brachte aufgrund der fehlenden Dokumentation der entsprechenden Maßnahmen keine weiteren Ergebnisse.

nördlich der Alpen. Tatsächlich zeigt die älteste Gesamtansicht der Steipe, die gleichzeitig den Anbringungsort der Stadtgründungsschrift überliefert, neben den vier Erdgeschossskulpturen der Hauptfassade zwei weitere an der Südseite des Gebäudes.⁴⁰⁶ Es liegt daher die Vermutung nahe, dass der erhaltene Bestand nicht vollständig ist und ursprünglich – die nicht gezeigte Nordseite mit eingeschlossen – insgesamt bis zu acht Skulpturen im Erdgeschossbereich vorhanden waren. Möglicherweise sind auf diesen Umstand die auffälligen formalen Unterschiede zwischen der Figur des Jakobus und den drei übrigen Skulpturen zurückzuführen, die in erster Linie das nicht zwingend inhaltlich motivierte Fehlen der vom Körper weggeführten rechten Hand und des den Unterkörper verdeckenden Mantelmotivs betreffen (Abb. 138). Der dadurch insgesamt schmaler erscheinenden Silhouette entspricht der schmale Kopf, der sich ebenfalls von den breit angelegten Kopftypen der übrigen Skulpturen unterscheidet. Es scheint daher nicht ausgeschlossen, dass die Jakobusskulptur ursprünglich mit einem entsprechenden, möglicherweise auf den Rat als - neben der Jakobsbruderschaft - zweite eng mit Bau, Nutzung und Umgestaltung der Steipe verbundene Institution bezogenen Pendant an der Südseite des Gebäudes angebracht war, die nicht nur aufgrund ihrer Ausrichtung auf die platzartige Erweiterung des eigentlichen Hauptmarktes im Einmündungsbereich zweier der wichtigsten Straßenzüge der mittelalterlichen Stadt ausgesprochenen Fassadencharakter besaß, sondern gleichzeitig den optischen Abschluss der zentralen Achse der Brücken- und Fleischstraße bildete, an der sowohl das Rathaus als auch das Jakobsspital lagen (Abb. 139).⁴⁰⁷ Grundsätzlich besteht damit die Möglichkeit, dass die ursprüngliche Heiligenreihe im Erdgeschoss der Steipenfassade eine zusätzliche Darstellung des die Bedeutung Triers ebenfalls entscheidend aufwertenden Apostels Matthias umfasste.⁴⁰⁸ Auf diese Weise wäre neben der Petrus-Paulus-Helena-Gruppe das vollständige auch am spätgotischen Hochaltartabel des Domes dargestellte Heiligenprogramm mit allen vier zentralen Trägerfiguren der apostolisch-kaiserlichen

⁴⁰⁶ Die hier auf der Südseite gezeigte einzelne Arkade entspricht den Befunden Kutzbachs. Danach schloss sich nach Westen zusätzlich die von zwei Fenstern flankierte Tür des in den Quellen belegten Ladenraumes im Erdgeschoss der Steipe an, auf deren Darstellung der Zeichner des späten 18. Jhs. aufgrund sich aus der Verkürzung ergebender Probleme verzichtet zu haben scheint. Bei der Rekonstruktion der Steipe wurde an ihrer Stelle die um 1814 installierten dreiteiligen Arkadengruppe wiederhergestellt. Vg. Queck, S. 58, und Eberhard Zahn: „Tunlichst in ursprünglicher Gestalt“. Bericht über wissenschaftlich fundierte Rekonstruktion. In: Ebd., S. 124.

⁴⁰⁷ Ein naheliegendes Pendant zum Patron der Bürgerbruderschaft wäre eine Darstellung des Hl. Palmatus gewesen, dessen Martyrium als Anführer des christlichen Trierer Stadtrates im späten 3. Jh. mit einiger Wahrscheinlichkeit im Inneren der Steipe dargestellt war (s. o.). Tatsächlich enthält das Rechnungsbuch des Jakobsspitals des Rechnungsjahres 1482/83 neben dem Eintrag „Item hain ich Johan blomen son geben van den steynen zu Ranckeldail zu keuffen zo den bildern an der stypen, und syne zeronge 16 fl. 20 alb.“ separat eine Zahlung von zwei Gulden an denselben Empfänger „vor dye styne, dar uß zewy bilder ain die St. gehawen sint“. Allerdings bleibt aufgrund des gegenüber der erstgenannten Summe relativ geringen Betrages fraglich, ob sich diese Stelle auf zwei weitere Skulpturen gleicher Größe beziehen lässt (s. o.). Theoretisch denkbar wäre auch die Entstehung der Jakobusfigur und eines oder möglicherweise auch dreier verlorener Pendants bereits in der Mitte der siebziger Jahre anlässlich des ersten Steipenumbaus und damit die Existenz eines älteren, schon zu diesem Zeitpunkt unterhalb der 1483 bereits erneuerungsbedürftigen Stadtgründungsschrift angebrachten Skulpturenprogramms.

⁴⁰⁸ Weitere auffällige Details wie die Tatsache, dass die Standflächen insbesondere der Helena- und der Petruskulptur weit über die sie heute tragenden Konsolen hinausragen, lassen eine eingehendere Beschäftigung vor allem mit der bereits im 17. Jh. einsetzenden Restaurierungsgeschichte des vielfach veränderten Gebäudes als dringend notwendig erscheinen.

Gründungstradition der Trierer Kirche an die bürgerlich-städtische Steifenfassade übertragen worden. Auch ohne die mögliche Matthiasdarstellung ist die an die breite Stadtöffentlichkeit gerichtete Präsentation Helenas und der Apostelfürsten unterhalb der Trebeta-Inschrift jedoch ein deutliche Zeichen für die gezielte Übernahme und Neudefinition der lokalen Helenatradition im Dienst des städtischen Strebens nach einer formellen Anerkennung der faktisch bestehenden Reichsunmittelbarkeit.⁴⁰⁹ Dabei steht der damit demonstrierte Anspruch in auffälligem Gegensatz zur tatsächlichen historischen Situation, nach der die Stadt einerseits zwar seit 1399 regelmäßig Reichstagsladungen erhalten und – so Matheus – gerade gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jhs. faktisch die Stellung einer Landstadt eingenommen hatte, sich andererseits jedoch aufgrund der hohen damit verbundenen Kosten und Verpflichtungen gezwungen sah, Erzbischof Johann von Baden, der in diesem Zusammenhang ausdrücklich als Landesfürst und Schirmherr der Bürgerschaft bezeichnet wird, u. a. auf den Reichstagen von 1474 und 1481 Vertretung zu bitten.⁴¹⁰ In diesem Zusammenhang weist Matheus auf die insgesamt friedliche innenpolitische Lage in der Regierungszeit diese Kurfürsten nach der Klärung größerer Konflikte 1466 und 1469 hin, die er in erster Linie auf dessen durch anderweitige finanzielle Verpflichtungen bedingte relative Kompromissbereitschaft der Bürgerschaft gegenüber zurückführt.⁴¹¹

Ein zweite ausgesprochenes Prestigeobjekt der spätmittelalterlichen Bürgerschaft war die am 16. März 1473 nach dem Erwerb der päpstlichen Gründungsbulle von Erzbischof Johann von Baden in städtischer Eigenregie erfolgte Gründung der ersten Trierer Universität.⁴¹² Ebenfalls dem bürgerli-

⁴⁰⁹ Ob dabei die heute sowohl an der neu errichteten Fassade als auch in der musealen Präsentation der Originale der erstmals durch Ramboux im frühen 19. Jh. wiedergegebenen Aufstellung folgende Anordnung der Skulpturen untereinander, die Helena auffälligerweise noch vor Petrus den ranghöchsten Platz heraldisch rechts der Mittelachse einräumt, dem ursprünglichen Zustand entspricht, kann aufgrund der vielen späteren Veränderungen der Steifenfassade nicht mit Sicherheit angenommen werden.

⁴¹⁰ Vgl. Matheus, S. 138-139. An gleicher Stelle weist der Autor auf die Unklarheit auch der Zeitgenossen hinsichtlich des tatsächlichen Rechtsstatus der Stadt hin, die in einigen Reichsanschlägen verzeichnet ist, während sie in anderen fehlt.

⁴¹¹ Vgl. Matheus, S. 124-125. So war Johann von Baden mehrfach gezwungen, Kredite bei der Stadt aufzunehmen (ebd.). Die allerdings trotz der festzustellenden Interessenverflechtungen und einer teilweise engen Bündnispolitik zwischen beiden Parteien, etwa der Erneuerung des Schirmvertrags 1478, weiter bestehende latente Konkurrenzsituation hinsichtlich des unklaren Rechtsstatus der Stadt umreißt Matheus, S. 134-135, mit der Feststellung, dass keine ständige Front zwischen Stadt und Erzbischof bestand. Dazu auch Michael Matheus: Zur Gründung der 'alten' Trierer Universität. In: Trierer Beiträge. Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier. Trier 1980, S. 1-9. Nach der bereits auf größere Opposition innerhalb des Domkapitels gestoßenen Wahl Johanns von Baden 1456 zog sich die kostenintensive päpstliche Bestätigung bis zur 1458 erfolgten Verleihung der Regalien durch den Kaiser hin. Die danach einsetzenden Verhandlungen mit der Stadt Trier führten erst 1460 zu einem Vergleich, der in erster Linie die erzbischöfliche Anerkennung der beiden von dieser eingesetzte Bürgermeister betraf, und dem anschließenden feierlichen Einzug. Nachdem Johann von Baden 1461 zusätzlich in die Mainzer Stiftsfehde verwickelt worden war, musste er 1462 einen Kredit von 1500 Gulden bei der Stadt aufnehmen (ebd., S. 2). Zu Johann von Baden s. a. Dieter Kerber: Herrschaftsmittelpunkte im Erzstift Trier: Hof und Residenz im späten Mittelalter. Sigmaringen 1995, und Johann C. Lager: Der Einzug des Kurfürsten und Erzbischofs Johannes II. von Baden in Trier. In: Trierische Chronik, 3/4, S. 53-62.

⁴¹² Einen Tag zuvor hatte die Stadt nach zehnjährigen, immer wieder durch Konflikte zwischen beiden Parteien belasteten Verhandlung für 2000 Gulden die bereits 1455 von Papst Nikolaus V. an den Trierer Erzbischof Jakob von Sierck verliehenen Institutionsbullen, die der Trierer Neugründung Status und Rechte der Universität von Köln zusicherten, für 2000 Gulden von Erzbischof Johann von Baden erworben und war

chen Auftraggeberbereich zuzuordnen ist damit die Helenadarstellung auf dem wahrscheinlich gemeinsam mit dem inschriftlich 1474 datierten großen Universitätssiegel entstandenen kleinen Siegel ihrer Philosophischen Fakultät (Abb. 140). Es zeigt die von zwei knienden Assistenzfiguren flankierte Heilige in der Mitte hüfthoch mit Krone, Schleier, Gebende, Kreuz und drei Nägeln auf einem abstrakt-vegetabilen Sockel und entspricht damit weitestgehend der Darstellungsform der rund hundert Jahre älteren Reliquiensulptur des Domes. Wie auf dem wahrscheinlich ebenfalls nahezu zeitgleich entstandenen Schlussstein des Vikarsparadieses richtet sich die ausgesprochene Präsentationsgeste der leicht erhoben gehaltenen Reliquienattribute auch hier nicht frontal an die Betrachtenden, sondern an die auf der höherrangigen heraldisch rechten Seite kniende der beiden flankierenden Figuren. Stifterähnlich mit zum Gebet gefalteten Händen dargestellt, ist sie lediglich durch eine insbesondere in der bürgerlichen Männermode des 15. Jhs. weit verbreitete hohe zylindrische Kopfbedeckung ausgezeichnet, die der ebenfalls männlichen, in einem angedeuteten Innenraum sitzenden Hauptfigur auf dem gleichzeitig entstandenen Rektoratssiegel der Universität entspricht (Abb. 141). In beiden Fällen hält die zweite, etwas kleiner dimensionierte Assistenzfigur einen langen, zepterartigen Stab.⁴¹³ Es liegt daher nahe, die kniende Gestalt auf dem Helena-Siegel als das Amt personifizierende Darstellung des siegelführenden Dekans im Gebet vor der Patronin seiner Fakultät zu deuten. Im Gegensatz zum Schlusssteinpaar des Vikarsparadieses ist dabei sowohl das maßstäbliche als auch das hierarchische Verhältnis zwischen der die Reliquien präsentierenden Heiligen und ihrem Gegenüber umgekehrt: Erschien das Motiv der Reliquienpräsentation bzw. -übergabe dort als Zeichen der Huldigung Helenas an Petrus und damit als Auszeichnung der von diesem gegründeten Trierer Kirche, wird es auf dem Fakultätssiegel – dem

damit als Universitätsgründerin an seine Stelle getreten. Auch der gesamte Unterhalt einschließlich der Zahlungen für Gebäude und Umbauten sowie die Gehälter der Professoren, die durch Vertreter des Rates berufen wurden, lag zunächst in den Händen der Stadt. Allerdings behielt der Erzbischof, der an der feierlichen Eröffnungssitzung nicht teilgenommen hatte, als Kanzler der Universität wichtige verfassungsrechtliche Funktionen. Vgl. v. a. Michael Matheus: Das Verhältnis der Stadt Trier zur Universität in der zweiten Hälfte des 15. Jhs.. In: Kurtrierisches Jahrbuch, 20, 1980, S. 60-103 und ders.: Zur Gründung der 'alten' Trierer Universität. In: Trierer Beiträge. Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier. Trier 1980, S. 1-9 sowie Emil Zenz: Die Trierer Universität 1473 bis 1798. Ein Beitrag zur abendländischen Universitätsgeschichte. Trier 1949.

⁴¹³ Das Siegel der Juristen-Fakultät zeigte in ähnlicher Weise eine ebenfalls unter einer Kielbogenarkade an einem Tisch mit Bücherständer sitzenden lesende männliche Figur mit birettartiger Kopfbedeckung ohne weitere identifizierende Attribute, während die Theologische Fakultät den Hl. Hieronymus als Kardinal mit einem Löwen als Patron auf ihrem Siegel führte. Alle Siegel sind ohne Angabe des heutigen Aufbewahrungsortes abgebildet bei Zenz, Trierer Universität, Taf. IV, Text S. 192. Dabei deutet er die beiden knienden Gestalten auf dem Helenasiegel der Philosophischen Fakultät als Frauen und die Kopfbedeckung der rechten Figur als burgundische Haube. Das große, als einziges inschriftlich auf das Jahr 1474 datierte Hauptsiegel der Universität zeigte in direkter Anlehnung an das Trierer Stadtsiegel den Hl. Paulus, flankiert von zwei nicht eindeutig identifizierbaren nimbierten Bischöfen, mit erhobenem Schwert hinter einer zinnenbekrönten Stadtmauer. Dabei wiesen das Wappen des Erzstiftes und das Petruswappen der Stadt auf die gemeinsame Gründung der Universität durch beide Institutionen. Die Umschrift lautete "TREVERIS EX URBE DEUS COMPLET DONA SOPHIE" (Aus der Stadt Trier gibt Gott den Gaben der Weisheit die Vollendung). Übers. n. Matheus, S. 6, Anm. 32. Der im Durchmesser 6,5 cm große, aus Messing bestehende Originalstock des Siegels befindet sich nach Matheus im Bistumsarchiv Trier, Abt. 99 Nr. 124. Zenz, Universität S. 213, deutet die zentrale Figur trotz des eindeutigen Schwertattributes als Matthias und die Bischöfe als Ambrosius und Augustinus. Die Inschriften der Fakultäts-Siegel bleiben auf den Abbildungen unleserlich.

Vorbild der Reliquienkulptur folgend – in erster Linie zu einem Akt kaiserlicher Gnade gegenüber ihrer Heimatstadt modifiziert, als deren Vertreter in diesem Fall der Inhaber eines der hohen Ämter der städtischen Universität erscheint. Wie bereits aufgrund der Befunde Kutzbachs für die knapp zehn Jahre jüngere Helenaskulptur der Steipenfassade vermutet, wurde damit nicht nur der Inhalt der lokalen Helenatradition von städtischer Seite vereinnahmt: Auch ihre mit dem Motiv der Reliquienpräsentation gefundene Form der Visualisierung wurde in den Profanbereich übertragen und zugunsten der Stadtgemeinde neu interpretiert.

Die letzte der lediglich drei heute bekannten Helenadarstellungen im bürgerlichen Bereich befand sich als Fassadenmalerei am 1886 abgerissenen Amtshaus der Trierer Schifferzunft, das – in unmittelbarer Nähe der Steipe – am Eingang vom Hauptmarkt in die Fleischstraße stand (Abb. 142 u. 143).⁴¹⁴ Auf die Erbauungszeit des im Kern möglicherweise älteren, breit gelagert der Abwinkelung der Straße folgenden Hauses wies die im Türsturz auf einem Spruchband unterhalb des mit dem Hauszeichen kombinierte Zunftwappens – einem Anker vor zwei gekreuzten Schwertern – angebrachte Inschrift „Dis Huis steidt in Gottes Hand - zum dem Schwerdt ist is genannt“ mit den separaten Jahreszahlen 1557 und 1565 hin.⁴¹⁵ Einer im 19. Jh. entstandenen Zeichnung des Trierer Domkapitulars Nikolaus von Wilmowsky zufolge zeigte die darüberliegende Fassade im Zentrum ein über beide Stockwerke reichendes großes Segelschiff, auf den beiden äußeren Wandfeldern von zwei Schifferdarstellungen flankiert, mit der bereits am Türsturz angebrachten Kombination aus Zunftwappen und Hauszeichen sowie einem großen doppelköpfigen Reichsadler. Neben dieser Visualisierung des Berufsstandes wurden im zweiten, durch vier dreiteilige Fenstergruppen gegliederte Geschoss die drei Patrone der Zunft präsentiert. Dabei nahm der traditionelle Schifferpatron Nikolaus den rangniedrigsten, heraldisch linken Platz ein. Als zentrale Zunftpatronin erschien dagegen Helena, der auf der heraldisch rechten Seite eine Petrusdarstellung hierarchisch untergeordnet war. Dabei weist insbesondere die Kombination des Helenabildes mit dem darunter angebrachten Reichsadler darauf hin, dass die anhand der auf dem Türsturz genannten Daten anzunehmende Bauzeit mit dem Beginn der letzten großen Auseinandersetzung um die Reichsunmittelbarkeit zusammenfällt.⁴¹⁶ Vor allem vor dem Hintergrund des Augsburger Religionsfriedens von 1555 war die Frage nach dem rechtlichen Status der Stadt für beide Seiten immer dringlicher. Auslösend für den neuerlichen Konflikt wirkte dementsprechend die durch den städtischen Rat unter Führung des Bürgermeisters Heinrich Steuß ausgesprochene Berufung des 1536 in Olevig bei

⁴¹⁴ W. Deuser: Etwas vom Schiffeutehaus. In: Trierische Chronik, 3/4, S. 62-64. P. Züscher: Geschichtliche Nachrichten über die ehemaligen Zunfthäuser in Trier. In: Trierisches Archiv. Ergänzungsheft 1. Trierer Chronik, 1, 1901, S. 28-34.

⁴¹⁵ Der erhaltene Türsturz ist heute – von der Straße her einsehbar - im Eingangsbereich zum Treppenhaus des um die Jahrhundertwende errichteten Nachfolgebauwerks vermauert.

⁴¹⁶ Für eine weitgehend originale Überlieferung dieser malerischen Ausstattung spricht ihre für 1788 im Rahmen einer Renovierung des Hauses nachgewiesene Erneuerung, wobei besonderer Wert darauf gelegt wurde, dass man „Das Gemäht wie es sich jetzt findet neu wohl ohnfehl- und ohnklagbar dergestalten anwieder neu schön malen lassen“ sollte. Zit. n. Deuser, S. 64 nach dem Zunftprotokollbuch. Eine genaue Datierung der Erstfassung ist allerdings nicht möglich.

Trier geborenen evangelischen Theologen Kaspar Olevian an die philosophische Fakultät der Universität. Unmittelbar nach Beginn seiner Lehr- und Predigtstätigkeit am 10. August 1559 erhoben sowohl der Rektor als auch der erzbischöfliche Official scharfen Protest. Daraufhin wies der Rat Olevian am 20. August statt der Universitätsgebäude die Kirche des städtischen Jakobsspiitals als Predigtort an, für die er das Pfarrbesetzungsrecht besaß. Innerhalb weniger Wochen schloss sich etwa ein Drittel der rund 6000 Einwohner zählenden Stadt der Gemeinde um Olevian an, so dass ein zusätzlicher Prediger angefordert werden musste. Schließlich führte die Situation zu einer Belagerung der Stadt durch Erzbischof Johann von der Leyen, als deren Folge sich auch die katholische Mehrheit der Zunftvertreter und Ratsmitglieder zur Verteidigung der städtischen Freiheiten mit den Anhängern Olevians in ihren Reihen solidarisch erklärte. Trotzdem kam es am 25. Oktober 1559 zur Kapitulation. Neben Kaspar Olevian selbst, Bürgermeister Steuss, den evangelischen Schöffen, Zunftmeistern und dem Zender wurden alle nicht zur Konversion bereiten Anhänger der Bewegung aus der Stadt ausgewiesen.⁴¹⁷ Es folgte ein letzter, von beiden Seiten angestrebter Prozess vor dem Reichskammergericht, der erst 1580 durch ein Urteil Kaiser Rudolphs II. – zu Ungunsten der Stadt - endgültig entschieden wurde (s. u.).

Vor diesem Hintergrund erscheint das überlieferte Fassadenprogramm des Schifferamtshauses als konsequente Fortführung der gezielten Inanspruchnahme der lokalen Helenatradition auch durch die nach politischer Selbständigkeit strebende Stadtgemeinde und ihre Institutionen, die sich bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. mit den Helenadarstellungen des Fakultätssiegels und insbesondere der Steipenfassade manifestiert. Dabei unterstreicht vor allem die Verbindung der Heiligen mit dem Reichsadler ihre zentrale Funktion als kaiserlich-weltlicher Legitimations- und Identifikationsfigur des bürgerlichen Selbstverständnisses. Auch der Ort ihrer Präsentation an einem zünftischen Amtshaus in unmittelbarer Nähe des Hauptmarktes mit Sichtverbindung zur Steipe ist ein deutliches Zeichen dieser Bedeutung. Um so näher liegt die Vermutung, dass es weitere Darstellungen Helenas sowohl im öffentlichen-städtischen Profanraum – etwa in der Ausstattung des verschwundenen mittelalterlichen Rathauses am Kornmarkt - als auch im liturgischen Bereich der Bürgerpfarrkirchen gegeben hat, von denen bis heute allerdings keine weitere bekannt ist.

6. Eine lokales Bildmotiv: Helena mit dem HI. Rock

⁴¹⁷ Zum Trierer Reformationsversuch von 1559 v. a. H. Faulenbach, D. Meyer und R. Mohr: Kaspar Olevian (1536-1587). Ein evangelisch-reformierter Theologe aus Trier. Studien und Vorträge anlässlich des 400. Todesjahres. Köln, Bonn 1989. Zur Chronik der Ereignisse Karl Müller: Kaspar Olevian - Reformator aus Leidenschaft. Zum 400. Todestag am 15. März 1987. (ebd.), S. 19-27, und Gunther Franz: Trier im Zeitalter der Gegenreformation und katholischen Reform. (ebd.) S. 345-352. Vgl. dazu auch Julius Ney: Die Reformation in Trier und ihre Unterdrückung. Leipzig 1906/1907; Richard Laufner: Der Trierer Reformationsversuch vor 400 Jahren. In: Trierisches Jahrbuch, 1960, S. 18-41.

Eine eigenständige, über das lediglich als Modifikation der Allgemeinikonografie gestaltete Motiv der Reliquienpräsentation hinausgehende lokale Darstellungsform Helenas entstand in Trier zu Beginn des 16. Jhs. in unmittelbarem Zusammenhang mit der 1512 erfolgten feierlichen Erhebung der 1196 eingeschlossenen Reliquien aus der Hochaltarmensa des Domes. Mit ihr begann die Reihe der Trierer Hl. Rock-Ausstellungen, die in erster Linie das als Schenkung Helenas angesehene Kreuzigungsgewand Christi zum Mittelpunkt einer bis 1517 jährlich, dann bis zur Mitte des 16. Jhs. im Turnus der Aachener Heiltumsfahrt alle sieben Jahre durchgeführten Wallfahrt. Seinen bildlichen Niederschlag fand dieses Ereignis in erster Linie in den Holzschnittillustrationen der zahlreichen zwischen 1512 und 1517 überwiegend in Metz, Köln und Straßburg gedruckten Trierer Heiltumsschriften und den gleichzeitig ausgegebenen Pilgerzeichen (Abb. 144).⁴¹⁸ Beide Medien zeigen die Tunika Christi in der Regel lose oder an einer Stange hängend gemeinsam mit dem Würfel und dem Messer, die zusammen mit ihr in einem versiegelten Kasten aus Holz und Elfenbein innerhalb der Hochaltarmensa aufgefunden worden waren.⁴¹⁹ Ein zweites frühes Bildmotiv stellt der Titelholzschnitt eines 1513 bei Arnt van Aich in Köln gedruckten Trierer Wallfahrtsbuches dar, der in deutlicher Anlehnung an die älteren Pilgerzeichen des 15. Jhs. die Büsten der Heiligen Helena, Matthias und Kornelius als Verweise auf die drei bedeutenden Schädelreliquien des Domes sowie weitere wichtige Heiltümer der neuen Trierer Wallfahrt um den ebenfalls zentral angeordneten Hl. Rock herum präsentiert (Abb. 145).⁴²⁰ Dabei ist nicht auszuschließen, dass die mit den Glockenabgüssen der zweiten Hälfte des 15. Jhs. für diesen Zeitraum belegten Pilgerzeichen selbst, die bereits den Hl. Rock mit Helena, Matthias und Maternus zeigten, auch im Rahmen der neu organisierten Wallfahrt des 16. Jhs. zunächst weiter benutzt worden sind. Diese Vermutung liegt um so näher, als eines der wenigen im Original erhaltenen Trierer Pilgerzeichen des 16. Jhs. ganz eindeutig eine an der neuen Situation orientierte Weiterentwicklung des älteren Bildmotivs darstellt (Abb. 146).⁴²¹ Auf ihm wurde die rein additive Präsentation der einzelnen Reliquien bzw.

⁴¹⁸ Zur Reliquienerhebung von 1512 und der darauf bezogenen Entstehung der Hl. Rock-Wallfahrt vgl. zuletzt v. a. Wolfgang Seibrich: Die Heilig-Rock-Ausstellungen und Heilig-Rock-Wallfahrten von 1512 bis 1765. In: *Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi*. Hg. Erich Aretz u. a., Trier 1996. Ders.: Die Trierer Heiltumsfahrt im Spätmittelalter. In: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 47, 1995, S. 45-125. Franz Ronig: Der Heilige Rock im Dom zu Trier. Eine kurze Zusammenfassung seiner Geschichte, seiner Bedeutung und der Wallfahrten. In: *Zwischen Andacht und Andenken. Kleinodien religiöser Kunst und Wallfahrtsandenken aus Trierer Sammlungen*. Kat. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Trier und Städtisches Museum Simeonstift Trier, Trier 1992.

⁴¹⁹ Eine Zusammenstellung der frühen Trierer Heiltumsschriften bei Wolfgang Seibrich: Die Heiltumsbücher der Trierer Heiltumsfahrt der Jahre 1512-1517. In: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte*, 47, 1995, S. 127-147. Vgl. dazu Josef Benzing: Kaspar Hochfeder als Drucker der Trierer Heiltumsschriften aus den Jahren 1512-1517. In: *Trierisches Jahrbuch* 1957, S. 30-36, und Emil van der Vekene: Kaspar Hochfeder. Ein europäischer Drucker des 15. und 16. Jhs.. Eine druckgeschichtliche Untersuchung. Baden-Baden 1974. Zu den frühen Pilgerzeichen der Trierer Hl. Rock-Wallfahrt vgl. Ursula Hagen: Die Wallfahrtsmedaillen des Rheinlandes in Geschichte und Volksleben. Köln 1973, S. 202, Nr. 6; Kurt Köster: Wallfahrtsmedaillen und Pilgerandenken vom Heiligen Rock zu Trier. In: *Trierisches Jahrbuch* 1959, S. 36-56, hier S. 43; Hans-Joachim Kann: Unedierte Heilig-Rock-Wallfahrtsmedaillen und – anhänger vom 16. bis 19. Jh.. In: *Kurtrierisches Jahrbuch* 31, 1991, S. 109-119.

⁴²⁰ Trier, Bibliothek des Priesterseminars, Ci 102. Vgl. Franz Rudolf Reichert: Trierer Heiltumsschriften. In: *Schatzkunst Trier. Forschungen und Ergebnisse*. Hg. v. Franz Ronig, Trier 1991, S. 173-175.

⁴²¹ Hagen, S. 201, Nr. 1. Die grobe zeitliche Einordnung in die Anfangszeit der Wallfahrt ergibt sich aus stilistischen Gründen im Vergleich mit späteren Pilgerzeichen.

der auf sie verweisenden Heiligen auf den Zeichen des 15. Jhs. durch ihre organische Einbindung in einen szenischen Zusammenhang abgelöst, der sich am tatsächlichen Zeigemodus der Trierer Gewandreliquie von einem hölzernen Erker vor der Dom-Westapsis aus orientierte (Abb. 147). Dementsprechend ist der nun deutlich ins Zentrum der Darstellung gerückte Hl. Rock auf einem Zeigeteppich befestigt, über bzw. hinter dem Helena auch hier als Halbfigur in der Mittelachse der Komposition erscheint. Mit einem kleinformatigen Kreuz in der rechten Hand ebenfalls am Vorbild des Helena-Reliquiars im Dom orientiert, weist sie mit der linken Hand, in der sie den einzelnen Trierer Kreuzigungsnagel zu halten scheint, direkt auf das Christusgewand hin und übernimmt damit den aktiven Part des Reliquienausrufers der realen Zeigung.⁴²² Gleichzeitig ist der einzelne Nagel selbst nicht mehr in erster Linie Attribut der Heiligen, sondern stellt auf diese Weise die bisher expliziteste Form des Verweises auf die Stiftung der zentralen Trierer Passionsreliquien durch die Kaiserin dar. Dazu wurden infolge ihrer gemeinsamen Auffindung mit dem Hl. Rock auch der bereits erwähnte Würfel und das Messer gezählt, das bereits in der Altmann-Vita des 9. Jhs. explizit als Abendmahlsmesser in der von Helena "in patriae suae" geschickten Lade genannt wird.⁴²³ Dementsprechend sind beide Gegenstände rechts und links der Tunika auf dem Zeigeteppich abgebildet. Diese Illustration der wichtigsten im Rahmen der neu belebten Wallfahrt als Schenkungen Helenas propagierter Heiltümer des Domes wird mit den beiden flankierenden Heiligen weitergeführt, die als Träger des Hl. Rockes ebenfalls in den szenischen Aufbau des neuen Bildmotivs integriert sind. Dabei stellt der heraldisch links als Pendant zu Matthias dargestellte Papst mit Tiara und Papstkreuz mit größter Wahrscheinlichkeit auch hier einen Verweis auf das erst 1512 aus seinem Schrein auf dem Hochaltar entnommene Korneliushaupt dar (s. o.), das als weitere Helena-Stiftung ebenfalls an vorderer Stelle in die Heilumsweisungen des frühen 16. Jhs. aufgenommen wurde. Der Verweis auf das Grab des Gründerbischofs Maternus, der auf den älteren Vorbildern des 15. Jhs. in personifizierter Form erfolgt war, geschieht stattdessen nun durch die Präsentation seines in einem angedeuteten Grab unterhalb der Tunika liegenden Skelettes.⁴²⁴ Gemeinsam mit dem am unteren Rand des Zeigeteppichs schwach zu erkennenden Petrusstab stellt das Maternusgrab damit auch auf diesem neuen Pilgerzeichen des 16. Jhs. den über die materielle

⁴²² Hagen, ebd., erkennt statt des Kreuzes den Nagel in der rechten, eine Schriftrolle in der linken Hand und ein Taukreuz rechts hinter der Heiligen.

⁴²³ Zur Bergung der drei Reliquienbehälter aus der Hochaltarmensa des Domes und den zeitgenössischen Beschreibungen ihres Inhaltes vgl. Seibrich, Heilumsfahrt, S. 80-81. Interessanterweise wurde das gemeinsam mit den Hl. Rock aufgefundene Messer zunächst vereinzelt als Instrument der auf die Passion vorausweisenden Beschneidung Christi gesehen. So in einem zeitgenössischen Pilgerbericht bei Jacomin Husson: *Chronique de Metz*. Hg. v. Henri Michelant, Metz 1870, S. 263. Die Trierer Heilumsschriften und Reliquienverzeichnisse identifizierten es dagegen früh und durchweg mit dem Abendmahlsmesser. Damit trat der Dom in offene Konkurrenz zur Abtei St. Maximin, die diese auf Helenas Schenkung zurückgeführte Reliquie traditionell als in ihrem Besitz befindlich beanspruchte und diesem Anspruch mit der Darstellung des Messers auf dem bereits gezeigten Titelholzschnitt des 1515 in Nürnberg gedruckten Maximiner Heilumsbuches demonstrativ abbilden ließ.

⁴²⁴ In gleicher Weise ist das Maternusgrab gemeinsam mit den Büsten von Mathias und Helena, dem Petrusstab und dem Kreuzigungsnagel auf einer der insgesamt fünf der Trierer Wallfahrt gewidmeten Holschnittillustrationen in einem um 1520 ebenfalls bei Arnt van Aich in Köln gedruckten Wallfahrtsbuch dargestellt. Vgl. Erich Stephany: Der Zusammenhang der großen Wallfahrtsorte an Rhein-Maas-Mosel. In: *Kölner Domblatt* 23/24, 1964, S. 183-198.

Existenz der Reliquien geführten Verweis auf die apostolische Gründungstradition der Trierer Kirche dar, der allerdings im Sinne der neu etablierten Wallfahrt hinter der Präsentation der wichtigsten von Helena gestifteten Heiltümer zurücktritt. Dabei agieren die durch ihre Schädelreliquien in besonderer Weise präsenten, unmittelbar mit der lokalen Helenatradition verbundenen Vertreter der familia sanctorum des Domes – Helena, Matthias und Kornelius - in der Rolle der die tatsächlichen Zeigungen durchführenden Personen, an deren Spitze Helena als ranghöchste der drei dargestellten Heiligen erscheint.⁴²⁵

Einen dritten visuellen Multiplikator der neuen Trierer Wallfahrt und ihrer zentralen Inhalte stellte die 1515 bei Kaspar Hochfeder in Metz gedruckte Ablassbulle Leos X. vom 26. Januar desselben Jahres dar, von der nach Hochfeders eigenen Angaben "copien ein groß tzale" im Umlauf waren.⁴²⁶ Der Anordnung der beiden bisher betrachteten Pilgerzeichen grundsätzlich entsprechend, zeigt ihre Holzschnittillustration Helena ebenfalls als Halbfigur oberhalb des von zwei stehenden Heiligen – hier Petrus und Paulus - flankierten, auf einem Zeigeteppich befestigten Christusgewandes (Abb. 148). Entscheidend neu ist die Verteilung der Rollen: Statt der seitlich platzierten Heiligen hält nun Helena selbst die Stange des Zeigeteppichs mit ausgebreiteten Händen vor ihrem Körper, während das Kreuzattribut und der einzelne Trierer Kreuzigungsnagel zeichenhaft hinter bzw. neben ihr angeordnet sind. Diese Neuformulierung eines lokalen Bildtypus, der Helena erstmals in konkreter Form gemeinsam mit dem Hl. Rock in direkter, attributiver Zuordnung zeigt, ist zeitgleich in verschiedenen Detailvarianten zu beobachten. Ganz ähnlich gestaltet ist der kleinformatige, spiegelverkehrte Holzschnitt auf der wahrscheinlich in direktem Zusammenhang mit der Ablassbulle noch vor dem 16. Juni 1515 ebenfalls bei Hochfeder gedruckten Ausgabe des zugehörigen Confessionales (Abb. 149).⁴²⁷ Eine weitere nahezu zeitgleiche Version desselben Ablassformulars aus Hochfeder Werkstatt zeigt Helena dagegen – von Kreuz, Würfel und Messer gerahmt - in ganzer Figur

⁴²⁵ In das direkte Umfeld dieses Bildmotivs, das bis heute lediglich in Form des einzelnen Pilgerzeichens in München bekannt ist, ist auch der Titelholzschnitt einer nach dem 28. August 1513 in Straßburg gedruckten Heiltumsschrift des Trierer Klosters St. Maria ad Martyres einzuordnen, das in ganz ähnlicher Weise das dort verehrte Mariengewand auf einem von den lokalen Heiligen Potentianus und Vitus an seinen Ecken gehaltenen Zeigeteppich vor einer Mariendarstellung zeigt. Vgl. Reichert, Heiltumsschriften, S. 179-180, und Seibrich, Heiltumsbücher, S. 142, Nr. 38-39. Originale u. a. in Trier, Bischöfliches Priesterseminar, Ci 94 und 5 an Ci 108, sowie Trier, Stadtbibliothek, 1/62, 1/64 und 4 an XY 165.

⁴²⁶ So im Schlusssatz eines ebenfalls 1515 von Hochfeder gedruckten Verzeichnisses der Bullen Leos X. Vgl. Benzing, S. 34, Nr. 4 u. 5 und Vekene, S. 87, Nr. 133. Zu Geschichte und Inhalt des Großen Ablasses, den Leo X. der Hl. Rock-Wallfahrt zusammen mit ihrem Anschluss an den Turnus der Aachener Heiltumsfahrt am 26. Januar bzw. 1. Februar 1515 verlieh, vgl. v. a. Seibrich, Heiltumsfahrt, S. 99-103. Zu Hochfeders Druck Vekene, S. 87, Nr. 132 und S. 299, Nr. 207; Seibrich, Heiltumsbücher, S. 139, Nr. 30 u. 31; Benzing, S. 31; FO: Stadtbibliothek Trier, 1/77 und Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars Trier, 2 an Ci 108.

⁴²⁷ Vekene, S. 76, Nr. 110 und S. 277/278, Nr. 167. Die Entstehung des Ablassformulars, das die vorgedruckte, vom Aussteller fertig auszufüllende Datierung "Anno dni Millesimoquingentesimodecimo" mit einer folgenden Lücke für die eigentliche Jahreszahl enthält, ist im knappen Zeitraum zwischen der Verleihung des großen Ablasses Anfang Februar 1515 und der Ausstellung des Formulars am 16. Juni desselben Jahres anzusetzen. Vgl. auch Seibrich, Heiltumsbücher, S. 139-140, Nr. 32 u. 33; Benzing, S. 34, Nr. 6., ders.: Ein nachträglich bekanntgewordener Einblattdruck zur Trierer Rockgeschichte von 1510/15. In: Kurtrierisches Jahrbuch, 8, 1968, S. 136. Nach Seibrich, Heiltumsfahrt, S. 101, wurden 5139 Exemplare des Confessionales bei Hochfeder gedruckt.

stehend mit ausgebreitetem Mantel und dem ohne Zeigeteppich direkt an einer durch die Ärmel geführten Stange vor ihrem Körper gehaltenen Hl. Rock (Abb. 150).⁴²⁸ In gleicher Weise präsentiert die Heilige das Christusgewand in frontaler Ausrichtung auf einem der beiden weiteren im Original erhaltenen Trierer Pilgerzeichen des 16. Jhs., wobei die Darstellung, der speziellen Andenken- und Werbefunktion des Mediums entsprechend, zusätzlich um den Petrusstab, den Kreuzigungsnagel, sowie Würfel und Messer ergänzt wurde (Abb. 151).⁴²⁹ Neben dem tatsächlichen lokalen Zeigemodus der Reliquie, der sich im Motiv der Tragegestange bzw. des Teppichs niederschlägt, ist dieser neue, wallfahrtspezifische Trierer Bildtyp Helenas mit dem Hl. Rock deutlich von der zeitgenössischen Veronika-Ikonografie geprägt.⁴³⁰ Wie Veronika das Schweißtuch mit dem Vera Icon hält Helena das Kreuzigungsgewand Christi, hinter dem sie selbst zurücktritt, in einer Mischung aus Präsentations- und Übertragungsgestus ausgebreitet vor ihrem Körper.⁴³¹ Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang in der Illustration der bei Hochfeder gedruckten Ablassbulle. Auch wenn das Doppelbildnis der Apostelfürsten wie die über ihnen angeordneten Wappen der Kurie und des Papstes zur traditionellen ikonografischen Ausstattung der päpstlichen Bullen gehört, stellen sie im lokalen Kontext gemeinsam mit Helena in erster Linie die Trias der Legitimationsträger der doppelten Gründungstradition der Trierer Kirche dar, deren auf die Reliquien der neuen Wallfahrt selbst zurückwirkende Authentizität in der Bulle Leos X. mit einer nochmaligen Erneuerung des Silvesterprivilegs als Grundlage des gewährten Großen Ablasses ausdrücklich bekräftigt wurde.⁴³² Gleichzeitig entspricht die Anordnung der drei Heiligen in auffälliger Weise Dürers 1510 entstandenem und im Jahr darauf in der kleinen Holzschnittpassion veröffentlichten Holzschnitt 'Veronika zwischen Petrus und Paulus' (Abb. 152). In ganz ähnlicher Weise zeigen beide Darstellungen die von den Apostelfürsten gerahmte Überbringerin einer in den Evangelientexten genannten, in direkter Verbindung mit der Passion stehenden textilen Christusreliquie, deren besonderer Wert – im Fall des römischen Vera Icon durch die Bedeutung des wahren Antlitzes gesteigert – in erster Linie darin gesehen wurde, dass sie selbst Träger von Blut und Schweiß Christi waren. So weist der Text eines um 1520 bei Arnt van Aich in Köln gedruckten gemeinsamen Wallfahrtsbuches für die rhein-maas-moselländischen Heiltümer explizit darauf hin, das Trierer Christusgewand

⁴²⁸ Vekene, S. 76/77, Nr. 111 und S. 278-279, Nr. 169.

⁴²⁹ Hagen, S. 202, Nr. 7.

⁴³⁰ Vgl. dazu Gerhard Wolf: From Mandylion to Veronica: Picturing the "disembodied" face and disseminating the true image of Christ in the latin West. In: The Holy Face and the paradox of representation. Hg. v. Gerhard Kessler u. Gerhard Wolf, Bologna 1998, S. 153-179.

⁴³¹ Ein naheliegender Anschluss an das berühmte Vorbild der Aachener Heiltumsfahrt ist – im Gegensatz zu den additiv-vielfigurigen älteren Trierer Zeichen, auf denen Helena das Gewand nicht selbst hält, sondern als Büste oder Halbfigur über ihm erscheint – gerade für dieses neue Bildmotiv nicht festzustellen. Zu den wenigen bekannten Aachener Zeichen der Zeit vor 1500 und des frühen 16. Jhs., die in zwei Typen das Brustbild Mariens bzw. Karls d. Gr. über dem Aachener Mariengewand, ohne dass dieses jedoch aktiv gehalten wird, vgl. Hagen, S. 75-77.

⁴³² Zu Inhalt und Bedeutung des großen Ablasses vgl. Seibrich, Heiltumsfahrt, S. 99-106. Die Übersetzung des Textes bei C. Willems: Der Hl. Rock zu Trier. Trier 1891, S. 183-186. Besonders deutlich wird diese lokale Lesart anhand der Wiederverwendung desselben Holzschnittes als Titelillustration der 1517 ebenfalls bei Kaspar Hochfeder erschienenen lateinischen Ausgabe der offiziellen Trierer Heiltumsschrift des Dompredigers Johannes Scheckmann. Dazu wurde lediglich die Jahreszahl 1515 entfernt. Vgl. Vekene, S. 89, Nr. 137.

sei "arousée du [...] sanc et sueur de jesu".⁴³³ Damit konnte der Trierer Petersdom wie sein römisches Vorbild den Anspruch erheben, eine dem dortigen Sudarium ebenbürtige primäre Christusreliquie zu besitzen und so auch auf der Ebene der Wallfahrt den zumindest rom-ähnlichen Rang Triers als Pilgerziel gegenüber den übrigen rheinländischen Wallfahrtszentren beanspruchen.⁴³⁴ Eine weitere Parallele bestand in der großzügigen, für die Pilgernden besonders interessanten Ausstattung beider Reliquien bzw. ihrer Aufbewahrungsorte mit bedeutenden Ablässen, wobei sich gerade der römische Veronika-Abläss im späten Mittelalter durch seine Übertragbarkeit auf – insbesondere druckgrafische - Abbildungen des Vera Icon auszeichnete. Es scheint daher kaum ein Zufall zu sein, dass der in enger formaler Parallele zu Dürers Veronika-Darstellung gestaltete Trierer Holzschnitt als Illustration der Bulle entstand, die der Hl. Rock-Wallfahrt den angestrebten Großen Ablass aussprach, während zwei der drei weiteren bekannten Motivvarianten dieses Zeitraums sich auf den dazugehörigen Confessionales befanden.⁴³⁵ Dasselbe gilt für die älteste einigermaßen sicher datierbare Ausbildung dieses neuen Trierer Helena-Motivs im Zentrum der illuminierten Kopfleiste einer am 8. Februar 1515 in Rom ausgestellten Ablässurkunde zugunsten der neu gegründeten Trierer Hl. Rock-Bruderschaft (Abb. 153).⁴³⁶ Im Vergleich mit den drei Motiven der Holzschnitte bei Hochfeder kompositorisch weitaus weniger überzeugend, lässt sie hinter dem raumfüllenden, ohne eigene Tragegestange gehaltenen Zeigeteppich mit dem übergroß dargestellten Christusgewand lediglich die Büste Helenas sichtbar und scheint damit dem Darstellungstypus der römischen Pilgerzeichen der besonders populären Wallfahrtsstätte innerhalb der Petersbasilika zu entsprechen (Abb. 154). Darüber hinaus zeigte der Veronikaaltar in Alt-St.Peter selbst im frühen 16. Jh. nicht nur eine ähnliche Einzeldarstellung der Heiligen an der Front des Ziboriumsaufbaus, sondern präsentierte sie auf dem Altargemälde noch einmal zwischen Petrus und Paulus (Abb. 155).⁴³⁷ Auch das im Aufbau dem Holzschnitt Dürers entsprechende, heute in der Fabbrica di S. Pietro aufbewahrte, um 1525 entstandene Gemälde Ugo da Carpis, das Veronika mit dem vor ihrem Körper ausgebreiteten Vera Icon auf einigen Stufen erhöht zwischen Petrus und Paulus

⁴³³ Vgl. Stephany, S. 193. Ebenso bereits bei Adelphus: Wahrhaftig Sag oder red von den Rock Jhesu Christi. Straßburg 1512, S. 8: "[...] der Christo unserem herren und gott syn zarten edlen lyb hat berieret. Daryn er hat geschwitzet und villycht in syener marter geblutet." Darüber hinaus wird in diesem Text ausführlich auf den besonderen Wert des von Maria selbst hergestellten Trierer Christusgewandes als Berührungsreliquie Josefs, Annas, Maria Magdalenas, Marthas, Johannes', Petrus', Paulus' und aller übrigen Apostel eingegangen (ebd., S. 7-8).

⁴³⁴ Tatsächlich zeigen bereits Trierer Pilgermedaillen aus der Mitte des 15. Jhs. Helena mit Kreuz und Nägeln und Matthias zu beiden Seiten einer Vera Icon-Darstellung oberhalb des aus Tiara und gekreuzten Schlüsseln gebildeten Papstwappens und stellen so unter besonderem Bezug sowohl auf das von Helena in die Stadt transferierte Apostelgrab als auch auf die mit dem Wappen der Päpste angedeutete Petrusgründung eine direkte Verbindung zwischen Rom und Trier her. Dasselbe gilt allerdings auch für einige der ebenfalls überwiegend durch Glockenabgüsse bekannten Aachener Pilgerzeichen des 15. Jhs. (Rhein und Maas, S. 149).

⁴³⁵ Die Wiederverwendung der 1515 zum Druck der Trierer Ablässbulle entstandenen Holzschnittillustration auf Enns lateinischer Medulla-Ausgabe erfolgte dagegen erst zwei Jahre später, obwohl bereits im Mai 1515 eine weitere deutsche Ausgabe dieses Textes bei Hochfeder gedruckt worden war. Vgl. Vekene, S. 85, Nr. 128.

⁴³⁶ Landeshauptarchiv Koblenz, 1 D 1481. Vgl. Seibrich, Heiltumsfahrt, S. 98.

⁴³⁷ Vgl. Roma 1300-1875. L'Arte degli Anni Santi. Hg. v. Marcello Fagiolo e Maria Louisa Madonna. Rom 1984, S. 106- 110.

zeigt, dürfte für diesen Altar entstanden sein.⁴³⁸ Es scheint daher keineswegs ausgeschlossen, dass der lokale Trierer Bildtyp Helenas mit dem ausgebreiteten Hl. Rock vor ihrem Körper im Rahmen des Ablasswesens unmittelbar von Rom aus angeregt wurde und seine entscheidende Ausprägung erst in den drei aller Wahrscheinlichkeit nach noch vor dem Sommer 1515 bei Kaspar Hochfeder gedruckten Ablassurkunden gefunden hat. Dass auch eine andere Darstellungsform Helenas mit dem Hl. Rock als auf die neue Trierer Dom-Wallfahrt bezogener Bildtyp möglich gewesen wäre, zeigt das dritte im Original bekannte Dom-Pilgerzeichen des 16. Jhs. im Kölner Schnütgenmuseum, auf dem die Heilige das Christusgewand lose in der linken und ein Kreuz in der rechten Hand hält (Abb. 156).⁴³⁹ Durchgesetzt hat sich allerdings das auf die Veronika-Ikonografie bezogene Motiv, das die Bedeutung der ebenfalls zu den Arma Christi zählenden Trierer Christusreliquie suggestiv an die des römischen Vera Ikon anlehnte und so nicht nur auf die Konkurrenzsituation mit den älteren und populäreren Wallfahrten des Rheinlandes reagierte, sondern gleichzeitig den postulierten Rom-ähnlichen Status der apostolischen Trierer Kirche, die sich gleichzeitig im Besitz des einzigen Apostelgrabes nördlich der Alpen befand, um einen weiteren Aspekt ergänzte. Allerdings blieb diese konkreteste Form der visuellen Umsetzung der lokalen Helenatradition, die – ab dem 17. Jh. häufig um ein zusätzliches Balkenkreuz im Arm der Heiligen ergänzt – über Jahrhunderte hinweg weitgehend unverändert tradiert wurde, mit nur vier heute bekannten Ausnahmen auf den Bereich der Wallfahrtsdevotionalien und -druckschriften beschränkt. Dazu gehört das inschriftlich 1517 datierte Sakramentshaus der Pfarrkirche St. Helena in Mutscheid/Ahrweiler, das Helena neben der Hl. Barbara dem Typus des Antwerpener Pilgerzeichens folgend mit dem ohne Zeigeteppich an einer durch die Ärmel geschobenen Tragegestange gehaltenen Hl. Rock zeigt (Abb. 157).⁴⁴⁰ Eine direkte Umsetzung des Holzschnittes der Ablassbulle stellte dagegen das von Nikolaus Irsch beschriebene, heute als verschollen geltende kleine Kupfer-Triptychon dar, das in seinem Inneren die gravierten Darstellungen Helenas mit dem auf einem Zeigeteppich befestigten Hl. Rock sowie der sie flankierenden Heiligen Petrus und Paulus mit den beiden Hälften der Jahreszahl 1551 zeigte.⁴⁴¹ Ebenfalls verschollen und wahrscheinlich zerstört ist der bis zum Zweiten Weltkrieg auf dem Altar der barocken Heiltumskammer des Domes aufbewahrte bemalte Holzschrein mit den Wappen des Erzstiftes und Erzbischof Richard von Greifenklau (1511-1531).⁴⁴² Durch zwei ältere Fotografien im Besitz des Kirchlichen Amtes für Denk-

⁴³⁸ Ebd. Ob allerdings die auf eine Parmigianino zugeschriebene Zeichnung in den Uffizien zurückgehende Fassung Ugo da Carpi wie dort vermutet mit dem Altargemälde des Ziboriums in der Überlieferung des Codex Barberini identisch ist, bleibt aufgrund der dort lediglich halbfigurigen Darstellung fraglich.

⁴³⁹ Hagen, S. 202, Nr. 6; Köster, S. 43-45, Abb. 16.

⁴⁴⁰ Vgl. Ruth Schmitz-Ehmke: Stadt Münstereifel. (Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen 1) Berlin 1985, S. 186-194. Das Helena-Barbara-Patrozinium der Kirche, das sich auf in den Skulpturen des barocken Hochaltars niederschlägt, scheint auf die Bedeutung des Ortes als Bergbauzentrum zurückzugehen. Zur Funktion Helenas als Bergbau-Patronin vgl. Georg Schreiber: St. Helena als Inhaberin von Erzgruben. Schutzherrschaften, Bergwerksgeschichte, Ikonographie. In: Jahrbuch für Volkskunde 53, 1956/57, S. 65-76.

⁴⁴¹ Nach Irsch Angaben war das Objekt ca. 11,5 cm hoch und gehörte damit letztendlich ebenfalls in den erweiterten Bereich der Wallfahrtsdevotionalien. Vgl. Köster, S. 45.

⁴⁴² Vgl. Ronig, Der Heilige Rock, S. 123.

malpflege Trier überliefert, war zumindest eine seiner beiden Langseiten in der durch einen Spitzgiebel überhöhten Mitte als Triptychon gestaltet, auf dessen Außenseite Helena und Petrus als gemeinsame Präsentatoren des vor ihrem Körper auf einem Zeigeteppich gehaltenen Hl. Rockes erschienen (Abb. 158). Flankiert wurden sie auf den beiden äußeren Bildfeldern von den Darstellungen der Heiligen Matthias und Barbara, während die Dachfläche weitere Einzelreliquien der Trierer Heiltumsweisung zeigte. Auf der zweiten Aufnahme ist das Mitteltriptychon geöffnet und zeigt auf seinen Innenflügeln noch einmal Petrus und Helena mit den gleichen Wappen (Abb. 159). Neben dieser unüblichen Motivwiederholung ist in erster Linie das Mittelfeld auffällig, in dem eine weitere Petrusdarstellung mit je einem steil aufragenden Schlüssel in seinen ausgebreiteten Händen wiederum einen Zeigeteppich mit einer darauf applizierten plastischen Darstellung des Christuskewandes präsentiert. Über diesen offensichtlich stark gestörten Bestand hinaus macht der Schrein auf beiden Fotografien mit der ungewöhnlichen Motivwiederholung im Bereich des Triptychons, dem offenkundigen stilistischen Unterschied zwischen den Darstellungen der Außen- und der Innenflügel und nicht zuletzt der Art der Scharniere und Leisten einen auffallend pasticcioartigen Eindruck. Daher liegt der Verdacht nahe, dass er in seinem dokumentierten Zustand aus verschiedenen älteren Teilen bestand und so möglicherweise insgesamt erst eine Schöpfung des 19. oder 20. Jhs. darstellte.⁴⁴³ Interessant bleibt trotzdem die mit dem Greiffenklau-Wappen versehene gemeinsame Darstellung von Petrus und Helena mit dem Heiligen Rock. Von einer tatsächlichen Entstehung – möglicherweise in einem anderen Zusammenhang – in seiner Regierungszeit ausgehend, wäre sie nicht nur die singuläre Repräsentantin einer frühen Erweiterung des neu entwickelten Trierer Helena-Typus, sondern gleichzeitig eine deutliche Bestätigung der bereits an den Denkmälern des späten 15. Jhs. konstatierten Tendenz einer programmatischen Gegenüberstellung der beiden Träger der apostolisch-kaiserlichen Doppeltradition.

7. Helenadarstellungen an den Epitaphaltären der Trierer Erzbischöfe des 16. und 17. Jahrhunderts

In den zwanziger Jahren des 16. Jhs. wurde die Reihe der hoch- und spätmittelalterlichen Arkosol- und Tumbagräber der Trierer Erzbischöfe durch eine formale Einheit aus Grablege, Altar und epitaphartigem Retabel abgelöst, die insbesondere in ihren frühen Beispielen am ehesten als Epitaphaltar zu bezeichnen ist. In Ermangelung räumlich separierter Kapellen innerhalb des Domes

⁴⁴³ Auffällig ist auch die Tatsache, dass lediglich diese eine Ansicht des Objektes fotografisch dokumentiert wurde. Sie legt den Schluss nahe, dass die übrigen seitlich nicht figürlich gestaltet waren und sich so die gesamte ikonografische Ausstattung – für einen Schrein dieser Form unüblich – auf eine einzige Schauseite konzentrierte. Da zumindest eine der beiden bekannten Fotografien allerdings aus dem Besitz der Familie Greiffenklau-Matuschka stammt, könnte es bei ihrer Aufnahme auch ein auf die Wappen beschränktes Interesse gegeben haben. Vgl. Ronig, *Der Heilige Rock*, S. 123, Anm. 31.

dienten dabei insbesondere die bereits bestehenden Altäre vor den Westseiten der Mittelschiffpfeiler als bevorzugte Bestattungsorte. Durch die Ausstattung mit neuen, ausnahmslos in Stein gearbeiteten Retabeln wurden sie bis zur Mitte des 18. Jhs. sukzessive zu erzbischöflichen Grabstätten umgestaltet. Als zentrales Merkmal übernimmt dabei die in das Retabel selbst integrierte Effigies des Verstorbenen in Form einer zumindest nahezu lebensgroßen Skulptur die Rolle der knienden Stifterfiguren der spätgotischen Tafelmalerei. Durch diese unmittelbare Verbindung von liturgischer und kommemorativer Funktion, die sich ebenfalls nahtlos aus dem Gedanken der spätgotischen Stifterbilder heraus entwickelt zu haben scheint, werden die Epitaphaltäre der Trierer Erzbischöfe des 16. und 17. Jhs. gleichzeitig zu zentralen Instrumenten der Repräsentation von Selbstverständnis und Legitimation ihres Amtes in einem der breiten Öffentlichkeit der Gläubigen zugänglichen Bereich des Kirchenraumes. Dabei stellen die an ihnen angebrachten Helenadarstellungen innerhalb der unterschiedlichen ikonografischen Kontexte entscheidende Dokumente der jeweils zeitgenössischen Bedeutung der Heiligen als lokaler Traditions- und Legitimationsträgerin dar.

7.1 Richard von Greiffenklau

Das früheste und in diesem Zusammenhang herausragende Beispiel ist der zwischen 1525 und 1527 entstandene Epitaphaltar für Erzbischof und Kurfürst Richard von Greiffenklau (reg. 1511-1531).⁴⁴⁴ Zu diesem Zweck erhielt der bestehende Kreuzaltar des Domes vor dem zweiten nordwestlichen Mittelschiffpfeiler einen neuen, in Material, Form und Ausstattung ausgesprochen epitaphartigen Aufsatz, der die Skulptur des knienden Stifters innerhalb einer schlank aufragenden Kalkstein-Ädikula eng in eine das Altarpatrozinium illustrierende Kreuzigungsszene eingebunden zeigt (Abb. 160).⁴⁴⁵ Wie sehr dabei die Epitaphfunktion die des Retabels überlagert, macht die Ersetzung von Maria und Johannes durch Petrus und Helena deutlich, die als Amtspatrone des Verstorbenen in szenisch bewegter Interaktion zwischen ihm und Christus vermitteln (Abb. 161).⁴⁴⁶ Während der in der heraldisch rechten Bildhälfte kniende Erzbischof durch die in enger räumlicher Nähe hinter ihm platzierte Petruskulptur, deren rechte Hand auf seiner Schulter ruht, geradezu körperlichen Schutz zu empfangen scheint, ist er mit Helena über die trennende Bildmitte hinweg durch die konzentrierte Ausrichtung seines leicht erhobenen Blicks und der zum Gebet gefalteten

⁴⁴⁴ Die Datierung nach den beiden entsprechenden, auf den Stirnseiten der Hauptpilaster angebrachten Jahreszahlen.

⁴⁴⁵ Vgl. Johannes Wiegand: Das Grabdenkmal des Erzbischofs Richard von Greiffenklau im Dome zu Trier. Trier 1904; Irsch, Dom, S. 214-219; Günther, Grabmale, S. 40; Ronig, Ausstattung, S. 252-253; zuletzt Christiane Thur, Trier (Veröffentlichung in Vorbereitung). An seinen heutigen Standort vor der Nordseite desselben Pfeilers wurde das Greiffenklau-Retabel ohne Mensa erst 1687 aufgrund der Errichtung des barocken Kreuzaltars Erzbischof Johann Hugo von Orsbecks versetzt. Vgl. Karl Lohmeyer: Die Bauakorde über die barocken Ausschmückungen und Umbauten des Trierer Domes. 1685-1710. In: Trierer Chronik, 14, 1917/18, S. 67-79.

⁴⁴⁶ Maria und Johannes erscheinen dagegen im Reliefhintergrund der heraldisch rechten Bildhälfte.

Hände verbunden. Eine besondere Funktion kommt dabei im heutigen Zustand der in einer Art Grußgeste erhobenen linken Hand der Heiligen zu. Mit ihr scheint sie das Gebet des Verstorbenen zu erwidern und an den Gekreuzigten weiterzuleiten. Allerdings zeigt eine historische Aufnahme des Retabels im Besitz des Bistumsarchivs Trier, dass gerade diese Hand – wie auch jeweils beide Hände der Petrus- und der Stifterkulptur - zu den Ergänzungen einer um 1900 durchgeführten Restaurierungsmaßnahme gehört (Abb.162).⁴⁴⁷ Den entscheidenden Hinweis auf den wahrscheinlichen ursprünglichen Zustand enthält eine 1844 veröffentlichte Beschreibung des Trierer Bildhauers Peter Walrand, nach der die Helenadarstellung zu diesem Zeitpunkt links “die Nägel” hielt.⁴⁴⁸ Auch wenn nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen ist, dass es sich dabei bereits um eine der früheren, 1840 von Walrand selbst durchgeführten Ergänzungen des Retabels gehandelt hat, spricht der Kontext der Gesamtdarstellung für die Richtigkeit dieser Angabe.⁴⁴⁹ So ist die für den Entstehungszeitraum des Greiffenklau-Altars ungewöhnliche Verwendung eines Vier-Nagel-Kruzifixes vor dem konkreten Hintergrund der Trierer Lokaltradition unmittelbar auf die Überzeugung zu beziehen, mit der von Helena geschenkten Nagelreliquie besitze der Trierer Dom den Kreuzigungsnagel des linken Fußes Christi. Einerseits auf die materielle Realpräsenz der prominenten Reliquie vor Ort verweisend, wird ihre Existenz damit gleichzeitig in besonders suggestiver Weise authentizitätssichernd auf die historische Szene rückübertragen. Dabei macht der gleichzeitige Verzicht auf ein Suppedaneum nicht nur den Akt des schmerzvollen Durchdringens der Füße in besonders deutlicher, auf emotionale Nachvollziehbarkeit angelegter Weise sichtbar, sondern zeigt - auf den tiefergelegenen Betrachterstandort vor dem Altar bezogen – gleichzeitig Länge und Form der Nägel, die in maßstäblicher Anpassung wie die Form ihrer Köpfe und letztendlich auch ihr Material eng an das Aussehen der tatsächlichen Trierer Nagelreliquie angelehnt sind (Abb. 163 u. 164). Um so konsequenter erscheint die ursprüngliche Darstellung gerade der Helenaskulptur des Greiffenklau-Retabels mit den von Walrand beschriebenen Nagelattributen. In der leicht abwärts vor dem Körper ausgestreckten linken Hand waren sie in erster Linie auf den knienden Erzbischof ausgerichtet und bildeten damit den zentralen Gegenstand seiner andächtigen Verehrung. Wie die meisten Stifterfiguren ist der Verstorbene auch hier selbst nicht als unmittelbarer Zeuge des historischen Geschehens der hinter ihm stattfindenden Kreuzigung gezeigt, sondern war mit ihr

⁴⁴⁷ Wiegand, S. 13, weist auf die “in den letzten Jahren”, d. h. vor der Erscheinung seines Buches 1904 erfolgte Erneuerung v. a. einiger Hände, Finger, Nasen und Köpfe der über die Ädikula-Rahmung verteilten Apostelstatuetten durch den Trierer Bildhauer Sobry hin. Das Ausmaß der Ergänzungen im Bereich der Hauptfiguren ist anhand der möglicherweise im direkten Zusammenhang mit den Vorbereitungen zu dieser Restaurierung entstandenen Aufnahme des Bistumsarchivs ersichtlich. Sie betrafen neben der Hand Helenas in erster Linie beide Hände der Petruskulptur und des Erzbischofs, dessen Kopf gleichzeitig eine neue Nase erhielt. Nicht wieder hergestellt wurden das von Kutzbach anhand von Stiftlöchern festgestellte hängende Maßwerk des zentralen Bogens und die allem Anschein nach ursprünglich vorhandenen, frei vor der Relieffläche angebrachten schwebenden Engel um den Querbalken des Kreuzes herum. Dazu Friedrich Kutzbach: Notizen zur Kunstgeschichte des Trierer Domes. In: Trierer Chronik, 6, 1909/10, S. 106-107.

⁴⁴⁸ Peter Martin Walrand: Die Geschichte des Domes zu Trier und Beschreibung und Erklärung seiner Monumente. Trier 1844, S. 77.

⁴⁴⁹ Walrand, S. 78, erwähnt lediglich seine Signatur “Ren. 1840 v. P. M. W.” vor dem abgelegten Bischofsstab auf der Oberseite des Sockelgesimses. Irsch, Dom, S. 216, sah in erster Linie die Statuetten

über das Medium der von Helena präsentierten und durch ihn verehrten Reliquien in innerer Andacht verbunden. Dabei stellte die mimetisch-materialidentische Simultandarstellung des Kreuzes und vermutlich auch der verlorenen Nägel auf jeder der beiden Realitätsebenen – sowohl innerhalb der historischen Kreuzigungsszene als auch in den Händen Helenas – gleichzeitig einen an die Betrachtenden gerichteten, besonders suggestiven Nachweis der wirkmächtigen Authentizität der Trierer Passionsreliquien dar. Ähnlich wie im Apsisfresko von S. Croce in Gerusalemme wird ihnen der verstorbene Erzbischof in diesem Zusammenhang als nachahmenswertes Vorbild angemessener Verehrung präsentiert.⁴⁵⁰ Helena selbst erscheint durch den steil zu Christus erhobenen Blick über ihre Funktion als fürsprechende Patronin des Verstorbenen hinaus in besonderer Weise als Vermittlerin zwischen den Realitätsebenen, die das historische Ereignis der Kreuzigung durch die Auffindung der gezeigten Gegenstände und ihre teilweise Translation nach Trier auch den zeitgenössischen Gläubigen vor Ort unmittelbar materiell erlebbar macht. Dabei erfuhr das bereits an einigen der Trierer Helenadarstellungen des 14. und 15. Jhs. beobachtete Motiv der Reliquienpräsentation durch seine Kombination mit dem Vier-Nagel-Kruzifix und das simultane Nebeneinander von Kreuz und Nägeln auf beiden Realitätsebenen eine deutliche Steigerung seiner lokalspezifischen Bildaussage. In besonderer Weise auf die Authentizität der Trierer Nagelreliquie als prominenter Helena-Schenkung bezogen, scheinen sich darin sowohl die Aktualität der unter dem Episkopat Greiffenklaus neu aufblühenden Dom-Wallfahrt als auch die früh einsetzende reformatorische Kritik an ihr widerzuspiegeln. Um so auffälliger ist gerade in diesem Zusammenhang das Fehlen einer direkten Visualisierung der Trierer Reliquienschenkung, die sich mit dem erst wenige Jahre zuvor ausgebildeten Motiv der Präsentation des Hl. Rockes durch Helena in besonderer Weise angeboten hätte. Es bestätigt die bereits an den spätgotischen Trierer Helenadarstellung gemachte Beobachtung der zentralen Bedeutung, die die visuelle Einbindung der Lokaltradition in die allgemeine Hagiografie als suggestiver Authentizitätsnachweis sowohl der Reliquien als auch der lokalen Überlieferung selbst für die unterschiedlichen Gruppen der Trierer Auftraggeber besessen zu haben scheint. Dabei stand auch am Epitaphretabel Richard von Greiffenklaus der Aspekt der kaiserlichen Reliquienschenkung als pars pro toto der lokalen Helenatradition eindeutig im Mittelpunkt des Interesses.

von Paulus, Andreas und der beiden das Amtswappen flankierenden Apostel sowie möglicherweise die dessen Aufbau bekrönende Mitra als Ergebnisse dieser Restaurierung von 1840 an.

⁴⁵⁰ Eine weitere interessante Parallele zwischen dem Greiffenklaus-Retabel und S. Croce in Gerusalemme besteht neben der auch im dortigen Apsisfresko als Verweis auf die materielle Realpräsenz der Kreuzreliquie verweisenden mimetischen Wiedergabe des von Helena präsentierten und durch den Auftraggeber verehrten Kreuzes in der auffälligen Gestaltung des dreisprachigen Titulus, die der 1492 aufgefundenen Titulusreliquie von S. Croce entspricht. Tatsächlich hielt Richard von Greiffenklaus sich in der zweiten Jahreshälfte 1492 als Vertreter des Trierer Domkapitels in einem internen Rechtsstreit in Rom auf und könnte dort unmittelbar Augenzeuge der euphorischen Verehrung der neuen Reliquie wie auch der Neuausstattung der Basilika gewesen sein. Vgl. Wiegand, S. 6. Möglicherweise stellt daher – bei aller Vorsicht – das Trierer Greiffenklaus-Retabel gleichzeitig einen Reflex des dortigen Apsisfreskos und damit einen terminus ante quem dar, der seine Fertigstellung vor Richards Rückkehr nach Trier Ende 1492 fixieren würde.

Entscheidend neu an der ikonografischen Konzeption des Greiffenklaue-Retabels ist der Verzicht auf eine Paulusdarstellung in der Hauptebene. Die Tendenzen des Savigny-Retabels fortführend, wurde damit die Dreiergruppe der spezifischen Dom-Heiligen innerhalb eines größeren heute bekannten ikonografischen Programms zum ersten mal auf Petrus und Helena als eigentliche Träger der doppelten Lokaltradition reduziert.⁴⁵¹ Ein interessantes, bis heute nicht berücksichtigtes ikonografisches Detail stellt in diesem Zusammenhang die spezifische Ausbildung des Schlüsselattributes der Petruskulptur dar: Unter den rechten, auf der Schulter des Erzbischofs ruhenden Arm geklemmt, hängen von seinem – heute verlorenen – Griff mehrere kleine Schlüssel herab (Abb. 165).⁴⁵² Eng mit dem traditionellen Attribut der Petrus und seinen Nachfolgern verliehenen apostolischen Schlüsselgewalt verbunden, sind sie ihm gleichzeitig durch ihre Miniaturisierung und ihre Anzahl deutlich untergeordnet. Auf äußerst ungewöhnliche Weise wurde damit die Aufteilung und partielle Weitergabe der höchsten kirchlichen Legitimation thematisiert, die vor dem spezifischen Hintergrund der Trierer Petrus-Tradition als besondere Visualisierung der postulierten apostolischen Sukzession der örtlichen Erzbischöfe und damit auch des Verstorbenen selbst gelesen werden konnte. Dem entsprach die in besonderer Weise an die Skulptur des Erzbischofs gerichtete Präsentation der Nägel, mit denen auf die von Helena nach Trier geschenkten Heiltümer im Allgemeinen und den Kreuzigungsnagel im besonderen als Belegreliquien der kaiserlichen Gründungstradition verwiesen wurde. Die direkte Gegenüberstellung von Petrus und Helena als gemeinsam für das Seelenheil des Verstorbenen eintretenden Kronzeugen seiner gewissenhaften Amtsführung beinhaltet damit nicht nur den demonstrativen Verweis auf eines der zentralen Argumente seiner persönlichen Erlösungshoffnung: Gleichzeitig wird mit ihr in besonderer Deutlichkeit die bereits für das spätgotische Hochaltarretabel nachgewiesene Dualität der getrennten apostolisch-geistlichen und kaiserlich-weltlichen Legitimation des zwischen beiden Heiligen knienden Stifters in seiner Funktion als Erzbischof, Kurfürst, Stadt- und Landesherr über beide Stränge der lokalen Gründungstradition visualisiert.

In diesen Zusammenhang scheinen auch die beiden Bildnismedaillons in den Zwickelfeldern oberhalb der zentralen Bildnische zu gehören, von denen das heraldisch rechte aufgrund der Attribute Zepter, Schwert und Großmeisterkette des Ordens vom Goldenen Vlies sowie der Physiognomie mit dem stark vorgeschobenen Kinn und der leicht vorstehenden Unterlippe mit großer Sicherheit Kaiser Karl V. (reg. 1519–1558) darstellt (Abb. 166). Mit ihm machte Richard von Greiffenklaue ein Porträt seines amtierenden Lehnsherrn zum Bestandteil seines Grabmals und thematisierte damit noch einmal in besonders expliziter Weise seine weltliche Funktion als Reichsfürst. Schwieriger

⁴⁵¹ In diesem Zusammenhang wäre eine genauere Kenntnis hinsichtlich der Entstehung und des ursprünglichen Nutzungskontextes der Petrus-Helena-Darstellungen des sog. Greiffenklaue-Schreins von besonderem Interesse.

⁴⁵² Der Griff selbst war ebenfalls in der Restaurierung durch Sobry ergänzt worden. In diesem Zustand ist das Retabel 1904 bei Wiegand, S. 15, abgebildet. Da die kleinen Schlüssel allem Anschein nach jedoch im Gegensatz zu ihm in fester Verbindung mit der sie hinterfangenden Mantelfalte gearbeitet sind, dürften sie der Originalsubstanz der Skulptur zugehören.

gestaltet sich dagegen die Identifizierung des zweiten, als gegenständiges Pendant auf der heraldisch linken Seite angeordneten Bildnisses (Abb. 167). Durch einen zeitgenössischen Plattenpanzer, ein erhobene Schwert und vor allem das in der linken Hand präsentierte Schriftband mit der Devise "Pax Eccle[siae]" ist der Dargestellte im Kontext des Grabmals in erster Linie als Vertreter der katholischen Seite in den beginnenden Auseinandersetzungen um die deutsche Reformation gekennzeichnet. Als ausgesprochene Statusattribute fungieren lediglich die Rüstung und die nicht eindeutig identifizierbare Ordenskette auf seiner Brust. Ihre suggestive Verbindung mit der Großmeisterkette Karls V. und die Platzierung des Medaillons auf der heraldisch linken Seite sind jedoch deutliche Zeichen der hierarchischen Unterordnung des Dargestellten unter den Kaiser. Ebenso unbeachtet blieben bisher die zentralen Unterschiede in der Gestaltung beider Medaillons. Während das Bildnis des Kaisers durch seine latente Frontalität und die leicht erhobenen Insignien einen ausgesprochen zeremoniellen Zug erhält, ist sein Gegenüber in strengem Profil auf ihn ausgerichtet. Beide Personen scheinen auf diese Weise in einem zeremoniellen Akt miteinander verbunden zu sein, innerhalb dessen die Präsentation des ebenfalls erhobenen Schwertes und des Schriftbandes als Reaktion des hierarchisch Untergeordneten auf die Schwerterhebung des Kaisers wirkt.⁴⁵³ Sowohl diese Form der Anordnung und Bezugnahme der beiden Dargestellten aufeinander als auch das Fehlen jeglicher Herrschaftsattribute machen seine immer wieder postulierte Identifizierung mit Kaiser Maximilian I. äußerst unwahrscheinlich.⁴⁵⁴ Sie basiert in erster Linie auf der engen Verbindung Maximilians mit der Entstehung der Hl. Rock-Wallfahrt in der Regierungszeit Richard von Greiffenklau, die der Kaiser nach 1512 noch einmal 1517 persönlich besuchte, und dem Verweis auf eine Bildnismedaille, die 1518 durch Greiffenklau Gegner Franz von Sickingen geprägt wurde (Abb. 168).⁴⁵⁵ Allerdings beschränken sich die Parallelen beider Darstellungen auf die – im Detail vollkommen verschieden gestaltete – Rüstung und die ebenfalls nur annähernd vergleichbare Haltung des erhobenen Schwertes. Mit Krone und Zepter zeigt das Kaiserbildnis der Medaille dagegen gerade die Attribute, die dem Medaillon des Greiffenklau-Retabels zu seiner Identifizierung als Herrscherporträt fehlen. Hätte eine Darstellung Maximilians I. in der Intention des Auftraggebers gelegen, wären sie aus Gründen der Lesbarkeit des Programms unverzichtbar gewesen. Darüber hinaus zeigen beide Bildnisse bei aller Problematik der Vergleichbarkeit kaum eine physiognomische Ähnlichkeit. Sehr viel naheliegender erscheint daher der bereits 1904 von Wiegand gemachte, allerdings nie in die spätere Diskussion aufgenommene Vorschlag, mit dem heraldisch linken Medaillon habe sich Richard von Greiffenklau selbst darstellen lassen.⁴⁵⁶ Tatsächlich sprechen für diese Hypothese eine ganze Reihe von Argumenten. Schon Wiegand selbst

⁴⁵³ Ein entscheidendes formales Element ist in diesem Zusammenhang die Haltung der Schwerthand des Kaisers, die – im Gegensatz zur passiven Präsentation des Zepters - mit der nach außen gedrehten Handfläche eine mit seiner Blickrichtung korrespondierende, aktive Bezugnahme auf sein Gegenüber beinhaltet.

⁴⁵⁴ So Friedrich Kutzbach: Zur Deutung der Reliefbilder am Greiffenklau-Denkmal. In: Trierische Chronik, 8, 1911/12, S. 30-31. Ebenso Irsch, S. 216, und Ronig, Ausstattung, S. 253.

⁴⁵⁵ Badisches Landesmuseum Karlsruhe, R6532/R 6533.

⁴⁵⁶ Wiegand, S. 11.

hat darauf hingewiesen, dass eine Darstellung gerade Greiffenklaus in Rüstung aufgrund seines aktiven Eingreifens in die Sickingen-Fehde 1522/23 und den Bauernkrieg 1525 durchaus denkbar ist.⁴⁵⁷ Schon zeitgenössische Quellen bezeichnen ihn im Zusammenhang mit der anschließenden Verfolgung Sickingens explizit als einen der drei "Kriegsfürsten".⁴⁵⁸ Wichtiger erscheint die Bedeutung der Rüstung allerdings in Bezug auf das gegenübergestellte Bildnis des amtierenden Kaisers. An ihn gerichtet, ist sie in erster Linie Zeichen der aktiven militärischen Dienstleistung im Interesse des Reiches und damit eines der zentralen Inhalte des Lehnseides, der auch Richard von Greiffenklaus auf weltlicher Ebene an Karl V. band. Dabei ist zu beachten, dass das Greiffenklaus-Retabel zwischen 1525 und 1527 genau zu einem Zeitpunkt entstand, zu dem sein Auftraggeber, der in der Königswahl von 1519 bis zum Schluss Karls Gegenkandidaten Franz I. von Frankreich unterstützt hatte und auch später lange im Verdacht stand, französische Interessen gegen die des Reiches auszuspielen, am 1. Juli 1526 zum kaiserlichen Rat ernannt wurde.⁴⁵⁹ Mit dieser die anti-habsburgische, in erster Linie gegen Karls Bruder Erzherzog Ferdinand als Statthalter im Reich gerichteten Politik der vorangegangenen Jahre ablösenden Annäherung an den Kaiser verpflichtete sich Greiffenklaus zunächst für sechs Jahre, dass er

sich nit allain in des heiligen Reichs, sonder auch in allen unnsern [Karls V. und Ferdinands] unnd unnsere Erblannd Sachen, wo von notn ist, persönlich Inner und ausserhalb des heiligen Reichs wider meniglich niemants ausgenommen [...] gebrauchen lassen, mit trewen raten und dienen, unnsere gehaim, wo die an sein lieb gelangen, bis in sein tod verschweigen, unnsere beder nutz und fromen furdern, schaden und nachteil wennden, und sonnst alles anders thuen soll, das ain getrewer Rat und dienner seinem herrn zu tuen schuldig [...].⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ Vgl. Julius Wegeler: Richard von Greiffenklaus zu Vollraths, Erzbischof und Kurfürst von Trier. 1511-1531. Trier 1881, v. a. S. 27-48 und Paul Hausteil: Wirtschaftliche Lage und Soziale Bewegungen im Kurfürstentum Trier während des Jahres 1525. Halle 1907; Schmidt, Aloys: Richard von Greiffenklaus Erzbischof und Kurfürst zu Trier 1467-1531. In: Nassauische Lebensbilder, Bd. 6, Wiesbaden 1961, S. 1-25; Zur Sickingen-Fehde insbesondere Reinhard Scholzen: Franz von Sickingen. Ein adliges Leben im Spannungsfeld zwischen Städten und Territorien. Kaiserslautern 1996, mit weiterer Literatur.

⁴⁵⁸ "Dann die Kriegsfürsten, die schossen für und für und also ernstlich, als je an einem Ort geschehen". Aus der Chronik des Speyerer Bischofs Philipp von Flörsheim von 1547 über die 1523 erfolgte Einnahme von Sickingens Burg Nanstein bei Landstuhl durch die Kurfürsten von Trier und der Pfalz und den Landgrafen von Hessen. Zit. n. Detlev Plöse und Günther Vogler: Buch der Reformation. Eine Auswahl zeitgenössischer Zeugnisse (1476-1555). Berlin/DDR 1989, S. 297. Auch in einem Brief des Papstes an Greiffenklaus vom 23. August 1525 wurde sein Einsatz im Bauernkrieg ausdrücklich gewürdigt. Gleichzeitig wird dem Trierer Erzbischof, der in der noch 1524 in der Konzilsfrage eine gegen den Wunsch der Kurie gerichtete Position vertreten hatte, versichert, der Papst sei ihm wegen dieses und vorhergehender Verdienste zu so großem Dank verpflichtet, dass es nichts gäbe, was er nicht für ihn tun würde. Vgl. Paul Rettberg: Studien zum Verständnis der Politik des Kurfürsten Richard von Trier in den Jahren 1519-1526. Greifswald 1901, S. 63 und S. 45-49. Möglicherweise ist das auffällige Schlüsselattribut der Petruskulptur des Greiffenklaus-Retabels vor diesem spezifischen Hintergrund gleichzeitig als demonstrativer Ausdruck der Loyalität des Erzbischofs der päpstlich-apostolischen Zentralgewalt gegenüber zu sehen.

⁴⁵⁹ Vgl. Rettberg, zu den Verdächtigungen der französischen Parteinahme v. a. S. 34, S. 36 u. S. 67, zur 1526 bestehenden Notwendigkeit des engeren Anschlusses an Karl V. und die damit einhergehende Ernennung zum kaiserlichen Rat S. 68-74.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 75-76.

In diesem Zusammenhang erscheint die aufeinander bezogene Darstellung der beiden Relieffmedaillons zum einen als demonstrativer Loyalitätsnachweis eines Reichsfürsten gegenüber seinem Lehnsherren, die im Kontext des Grabmals gleichzeitig – der demonstrativen Fürbitte der Amtspatrone innerhalb der Hauptszene entsprechend – auch hier die suggestive Bestätigung der Erfüllung aller entsprechenden Aufgaben beinhaltet. Unterstrichen wird diese Bildaussage durch die Präsentation der geradezu rechtfertigend erscheinenden Devise “Pax Eccle[siae]” als politischem Grundsatz, der sich durchaus auf die konsequente Politik Richard von Greiffenklaus sowohl im aktiv-militärischen Einschreiten gegen Sickingen und die aufständischen Bauern als auch in seinen intensiven Vermittlungsgesprächen mit Luther auf dem Wormser Reichstag von 1521 beziehen lässt.⁴⁶¹ Umgekehrt thematisiert die Gegenüberstellung des Kurfürst-Erzbischofs mit dem Kaiser gleichzeitig die Belehnung mit weltlichen Herrschaftsrechten, als deren Zeichen dem Belehnten während der Verleihung der Regalien nach dem geleisteten Eid – der Darstellung auf dem Medaillon entsprechend - ein blankes Schwert überreicht wurde.⁴⁶²

Damit ist die Helena-Skulptur des Greiffenklaus-Reliefs nicht nur Bestandteil, sondern in entscheidender Weise Bedeutungsträgerin eines sepulkralen Ausstattungsprogramms, das mit besonderer Deutlichkeit die weltliche Legitimation des in seinem Zentrum dargestellten Verstorbenen als Kurfürst des Reiches, Stadt- und Landesherr thematisiert. Am ursprünglichen Standort des Epitaphaltars im westlichen Pseudo-Querhaus des Domes richtete es sich dabei an die breite Öffentlichkeit der in die Kirche Eintretenden und unterschied sich dadurch grundlegend von allen vorhergehenden Trierer Erzbischofgräbern des 14. und 15. Jhs. (Abb. 174).⁴⁶³ Hauptrezipienten waren demnach neben den die Liturgie versiehenden Geistlichen und lediglich temporär anwesenden Pilgernden in erster Linie die Mitglieder der städtischen Bürgerschaft. Es liegt daher durchaus nahe, die besonders prominente Funktion Helenas als Legitimationsfigur innerhalb dieses spezifischen Grabmal-Kontextes in engem Zusammenhang mit der aktuellen innenpolitischen Lage während der Regierungszeit Richard von Greiffenklaus zu sehen. Bereits

⁴⁶¹ Vgl. Aloys Schmidt: Der Trierer Kurfürst Erzbischof Richard von Greiffenklaus und die Auswirkung des Wormser Edikts in Kurtrier. In: Der Reichstag zu Worms von 1521. Hg. v. Fritz Reuter, Worms 1971, S. 271-297. Ein drittes zentrales Argument für die Identifizierung des linken Medaillonbildnisses mit Greiffenklaus ist die Anordnung beider Reliefs im unteren Bereich der Wappenzonen. Dadurch eng auf die vierteilige Gruppe der Eltern- und Großelternwappen des Auftraggebers bezogen, die als Ahnenprobe sowohl der eindeutigen Identifizierung seiner Person als auch dem Nachweis seines Adelsstandes dienen, ergänzen sie diese Informationen um eine konkrete Visualisierung seines Lehensverhältnisses als Kurfürst des Reiches. Zu den Wappen selbst Heinrich Milz: Ahnenproben auf Trierer Denkmälern. In: Trierische Heimat 5, Heft 7 1929, S. 105-106. Die heute leere Nische in ihrer Mitte enthielt noch zu Beginn des 20. Jhs. die Statuette des auferstehenden Christus (Wiegand, S. 11). Da Walrand, S. 79, sie als Johannesdarstellung deutet, kann sie kaum zu den von ihm neu geschaffenen Ergänzungen gehört haben und war demnach mit einiger Wahrscheinlichkeit Teil der ursprünglichen Ausstattung.

⁴⁶² Vgl. die Beschreibung der Regalienverleihung an Richard von Greiffenklaus durch Maximilian I. im August 1512 bei Ferdinand Pauly: Aus der Geschichte des Bistums Trier. Die Bischöfe von Richard von Greiffenklaus bis Matthias Eberhard. Trier 1973, S. 12.

⁴⁶³ Irsch, Dom, S. 215, weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass das heute nur noch gelegentlich benutzte nördliche Westportal ursprünglich als Haupteingang diente. Gleichzeitig bildete das westliche

1512, ein Jahr nach seinem Amtsantritt, war der neue Erzbischof im Gegensatz zu seinem Vorgänger Jakob von Baden offensiv gegen die de facto seit 1399 bestehende Reichsunmittelbarkeit der Stadt vorgegangen, indem er Maximilian I. während des Trierer Reichstages mit Verweis auf das Urteil Karls IV. von 1364 davon abbrachte, Briefe und Urkunden weiterhin mit der Formel "in unser und des heil. Reiches Stadt Trier" zu datieren.⁴⁶⁴ Zehn Jahre später war es ihm gelungen, die Aufnahme Triers in die 1522 verfasste endgültige Formulierung der Reichsmatrikel zu verhindern und sich damit eine gestärkte Position zu verschaffen, von der aus er den bürgerlichen Erhebungen des Jahres 1525 begegnen konnte, die insbesondere in der Hauptstadt Trier nicht nur unterdrückt, sondern darüber hinaus mit hohen Strafzahlungen geahndet wurden.⁴⁶⁵ Auf der Frontseite der beiden Hauptpilaster mit den Jahreszahlen 1525 und 1527 bezeichnet, fiel der Arbeitsbeginn am Greiffenklauepithaltar in auffälliger Weise mit diesem innenpolitischen Ereignis zusammen, das einen vorläufigen Höhepunkt der Machtdemonstration des auftraggebenden Erzbischofs in seiner Funktion als weltlicher Stadtherr darstellte.

7.2 Jakob von Eltz und Johann von Schönenberg

Trotz der Interventionen Erzbischof Richards von Greiffenklaue blieb der rechtliche Status Triers, dessen bürgerliches Stadtrecht auch noch unter Karl V. bis zur Jahrhundertmitte immer wieder als "unsern und des Reichs getrewen Burgermeister und Rat" bezeichnet wurde, im weiteren Verlauf des 16. Jhs. unklar und umstritten.⁴⁶⁶ Eine endgültige Rechtssituation schuf erst der Urteilspruch Kaiser Rudolfs II. vom 15. März 1580, mit dem der bereits 1565 von beiden Parteien angestrebte Prozess vor dem Reichskammergericht zugunsten des Trierer Kurfürsten Jakob von Eltz abgeschlossen und die Stadt ihm und seinen Nachfolgern dauerhaft mit allen landesherrlichen Rechten und Hoheiten zugesprochen wurde.⁴⁶⁷ Noch im gleichen Jahr verabschiedete der damit in allen weltlichen Ansprüchen bestätigte Erzbischof mit der nach ihm benannten "Eltziana" eine neue Stadtverfassung, die die seit Jahrhunderten bestehenden Autonomierechte des städtischen Bürgertums in allen wesentlichen Punkten auf ein Minimum einschränkte und die Regierung der Stadt einem den städtischen Bürgermeistern übergeordneten kurfürstlichen Statthalter übertrug.⁴⁶⁸ Damit einher ging eine konsequente, mit einer großangelegten Visitation eingeleitete Umsetzung der Dekrete des Konzils von Trient, die Jakob von Eltz als einer der ersten Bischöfe des Reichsgebietes

Querhaus des Domes mit je einem Durchgang in der Nord- und der Südwand einen zentralen Abschnitt des Prozessionsweges der Domliturgie.

⁴⁶⁴ Zit. n. Laufner, Stadtherrschaft, S. 165. Ebenso Matheus, S. 144.

⁴⁶⁵ Zur Nicht-Aufnahme Triers in die Reichsmatrikel von 1522 vgl. Emil Zenz: Chronik der Stadt Trier. Trier 1985, S. 62. Dazu auch . Hausteil, S. 37-40, und Rettberg, S. 58-59.

⁴⁶⁶ Laufner, Stadtherrschaft, S. 166.

⁴⁶⁷ Zum Trierer Reichsunmittelbarkeitsprozess ebenfalls v. a. Laufner, Stadtherrschaft, S. 166-174.

⁴⁶⁸ Zur Eltziana vgl. Richard Laufner: Politische Geschichte, Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte 1580-1794. In: Trier in der Neuzeit. Hg. v. Kurt Düwell u. Franz Irsigler. (Zweitausend Jahre Trier, 3), Trier 1988, S. 3-8 mit weiterer Literatur.

tes bereits 1569 auf einer Diözesansynode veröffentlicht hatte.⁴⁶⁹ Ein entscheidendes Instrument dieser erzbischöflichen Rekatholisierungspolitik stellte dabei auch in Trier der Jesuitenorden dar, der schon zwanzig Jahre zuvor als Reaktion auf den Reformationsversuch von 1559 durch Eltz' Vorgänger Johann von der Leyen in die Stadt gerufen worden und innerhalb kürzester Zeit mit der Übernahme der bis dahin städtischen Universität, der Gründung eines florierenden Gymnasiums, einer Sakraments- und einer Mariensodalität sowie der Übertragung der Dompredigerstelle in den Besitz weiter Bereiche des Bildungs-, Lehr- und Frömmigkeitsmonopols gelangt war.⁴⁷⁰ Schutz und Pflege des Ordens, den Jakob von Eltz gegen den erklärten Widerstand des Domkapitels sowohl durch großzügige finanzielle Zuwendung als auch durch die 1570 erfolgte Übertragung von Kirche und Konvent der Franziskaner in besonderer Weise förderte, bildeten einen wesentlichen Teil seines anti-protestantischen Reformprogramms.⁴⁷¹ Die Haltung Eltz' gegenüber dem Protestantismus beschreibt der Chronist Brower im 17. Jh. mit den Worten „Ante optare, sibi cutem toto corpore per caput etiam avulsam detrahi, quam liberam cuique religionem probare aut catholicam fidem pati ulla labe maculari.“⁴⁷² Dementsprechend waren bereits 1572 per Erlass Protestanten vom erzbischöflichen Hof ausgeschlossen und durch strenge Zensur sämtlicher Druckwerke konsequent versucht worden, das Eindringen antikatholischer Einflüsse aus den protestantischen Nachbargebieten zu verhindern.⁴⁷³ Trotzdem erschien noch Eltz' Nachfolger Johann von Schönenberg 1583 persönlich vor dem Rat und forderte Verhör und Ausweisung von zehn Bürgerinnen und Bürgern, die im Verdacht standen, Calvinisten zu sein, bevor mit der Konversion des Stadtarztes im Jahr 1585 endgültig keine Protestanten mehr in Trier vermutet wurden.⁴⁷⁴

⁴⁶⁹ Bereits am 17. Mai 1567 hatte sich Jakob von Eltz als erster deutscher Fürst dem vom Tridentinum geforderten Informativprozess unterzogen, der u. a. das ausführliche Glaubensbekenntnis auf der Grundlage des Konzils, die Erklärung der Rechtsgültigkeit der tridentinischen Beschlüsse in seinem Herrschaftsgebiet und die Verpflichtung zu ihrer Durchführung beinhaltete. Damit beeinflusste er in starkem Maße die bis dahin ablehnende Haltung der Fürsten im Reich, von denen insbesondere die geistlichen Vertreter nun die Annahme der Konzilsdekrete mehr unter dem Vorwand verweigern konnte, keinen Präzedenzfall schaffen zu wollen. Vgl. G. Müller: Jakob III. von Eltz, Kurfürst von Trier (1567-1581). In: Trierer Heimatbuch. Festschrift zur Rheinischen Jahrtausendfeier 1925. Hg. Gesellschaft für Nützliche Forschungen Trier; Trier 1925, S. 1-18, hier S. 4. Dazu weiter Gunther Franz: Trier im Zeitalter der Gegenreformation und katholischen Reform. In: Kaspar Olevian, S. 345-352, und ders.: Geistes- und Kulturgeschichte 1560-1794. In: Trier in der Neuzeit. Hg. v. Kurt Düwell u. Franz Irsigler (Zweitausend Jahre Trier,3), Trier 1988, v. a. S. 203-232 (mit weiterer Literatur).

⁴⁷⁰ Ebd.; dazu: Für Gott und die Menschen. Die Gesellschaft Jesu und ihr Wirken im Erzbistum Trier. Katalog-Handbuch zur Ausstellung im bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier 11. September - 21. Oktober 1991. Hg. v. Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier und der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars Trier; (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 66); Mainz 1991.

⁴⁷¹ Müller, Eltz, S. 16-17. Gleichzeitig brachte das Domkapitel wie die übrigen Stifte der Reformpolitik und insbesondere den erzbischöflichen Visitationen starken Widerstand entgegen. Dazu ebd., S. 14.

⁴⁷² Brower, Annales, Bd. 2, S. 408.

⁴⁷³ Müller, Eltz, S. 11. In diesem Zusammenhang dehnte Jakob von Eltz die durch das Tridentinum für alle Geistlichen geforderte Professio Fidei nicht nur auf Lehrer, sondern auch auf alle zugewanderten Bürger aus. Genauso vehement wurde gegen protestantische Herrschaften vorgegangen, die versuchten, die neue Lehre in Besitzungen einzuführen, die sie als erzbischöfliches Lehen erhalten hatten (ebd.).

⁴⁷⁴ Vgl. Franz, S. 348. Zu den 1584 ausgewiesenen Personen gehörte auch die Mutter Kaspar Olevians (ebd.). Gleichzeitig fand in der Regierungszeit Johann von Schönenbergs, ausgelöst durch einen Visitationsbesuch des päpstlichen Nuntius, vom 6. bis 8. Mai 1585 die erste öffentliche Zeigung des Hl. Rockes seit der letzten turnusmäßigen Wallfahrt von 1545 statt, die der zeitgenössische Chronist der Trierer

Gleichzeitig erreichten Hexenglauben und Hexenverfolgung in der Regierungszeit Schönenbergs (reg. 1581-1599), während der es in achtzehn Jahren nur zwei gute Ernten gab und die allgemeine wirtschaftliche Lage dementsprechend schlecht war, einen absoluten Höhepunkt.⁴⁷⁵

Vor diesem Hintergrund entstand gegen Ende des 16. Jhs. ein Komplex von drei im 18. Jh. zerstörten Renaissance-Retabeln aus der Werkstatt des Trierer Bildhauers Hans Ruprecht Hoffmann (um 1545-1616), die Erzbischof Johann von Schönenberg in kurzer zeitlicher Folge für den Dreifaltigkeitssaltar am Grab seines Vorgängers Jakob von Eltz, den Altar Johannes des Täufers und den erst 1595 von ihm selbst als designierte Grablege fundierten Altar Johannes des Evangelisten anfertigen ließ.⁴⁷⁶ Dass auch das Epitaphretabel für Jakob von Eltz nicht, wie bis in jüngste Zeit aufgrund einer entsprechenden Überlieferung des Trierer Jesuiten Jakob Brower aus dem 17. Jh. immer wieder angenommen wurde, von den Erben des Erzbischofs, sondern auf Veranlassung seines ersten Statthalters und Nachfolgers Johann von Schönenberg als zumindest ausführendem Auftraggeber errichtet wurde, geht eindeutig aus dem Text der ursprünglich an ihm angebrachten Grabinschrift hervor:

“[...] Reverendissimo archiepiscopo Trevirensi et illustrissimo principi electori Jacobo ab Eltz [...] posuit tanti principis amantissimus successor Johannes a Schonenburch [...]”⁴⁷⁷

Jesuitenprovinz, Friedrich Reiffenbach, als gute Gelegenheit für den Erzbischof beschreibt, “seinen Eifer zu zeigen.” Zit. nach F. H. (?): Zwei wenig bekannte Ausstellungen des hl. Rockes. In: Trierische Heimat, 9, 1932/33, S. 134-136, hier S. 134. Eine zeitgenössische Beschreibung der Ausstellung von 1585 in Versform bei Matthias Agritius: Carmen Panegyricus..... In: Matthiae Agritii Witlichii Fastorum Trevirensium libri, per duodecim menses digesti, versibusque heroicis concinne breviterque comprehensi ... Trier 1587, S. 84-90 (SB Trier, in 11/2573 8°).

⁴⁷⁵ Ebd., S. 349. Eine gute Zusammenfassung der Situation in Trier im späten 16. Jh. bei Wolfgang Schmid: Der Petrusbrunnen auf dem Trierer Hauptmarkt. Ein Werk Hans Ruprecht Hoffmanns von 1595. Trier 1995, S. 18-20.

⁴⁷⁶ Den Ort seiner eigenen Grablege am Nordosteingang des Domes hatte der Erzbischof nach Brower, Annales, Bd. 2, S. 430a, bereits zehn Jahre vor seinem Tod festgelegt. Entsprechende Protokolle des Domkapitels (STAKO I.B. 73, S. 279+286) belegen 1598 Verhandlungen über Standort und Dotierung des neuen Johannesaltars, dessen Fertigstellung nach Auskunft der letzten Zeile der Grabinschrift “[...]HOC MONUMENTUM NOTAE VIRTUTIS IAM PENE PERFECTUM PONEBAT LOTHARIUS ANTECESSORI SUCCESSOR” erst 1602 durch Johanns Nachfolger Lothar von Metternich erfolgte. Auf die Existenz des neuen, von Schönenberg gestifteten Täufer-Retabels, dessen Patrozinium erstmals um 1500 belegt ist (Bistumsarchiv Trier, Katalog de Lorenzi, fasc. 260; Irsch, Dom, S. 226) verweist indirekt mit einiger Wahrscheinlichkeit eine Rechnung für Kerzen auf auf „Rmi [Reverendissimi] altar im dhom“ in den Kellnereirechnungen des Jahres 1597 (STAKO Trier 1597 f. 93). Vollständig publiziert bei Franz Balke: Über die Werke des kurtrierischen Bildhauers Hans Ruprecht Hoffmann. Diss. Bonn 1914, Trier 1916, S. 53 u. Anm. 238. Zu den drei Altaraufbauten Hoffmanns ebd., S. 46-64. Darüber hinaus belegen mehrere Kapitelsprotokolle vom Januar 1599, der Erzbischof habe den Altar Johannes des Täufers im Dom „erneuern und zieren lassen“ (LHAKO 1 D Nr. 4075, S. 557, 558, 571-572) Vgl. Ronig, Ausstattung, S. 262. Vgl. a. Wolfgang Schmid: Grabdenkmäler und Kunstpolitik der Erzbischöfe von Trier und Köln im Zeitalter der Gegenreformation. In: Sancta Treveris. Beiträge zu Kirchenbau und bildender Kunst im alten Erzbistum Trier. Festschrift für Franz J. Ronig zum siebzigsten Geburtstag. Hg. v. Michael Embach u. a., Trier 1999.

⁴⁷⁷ Die gesamte, ebenfalls bei Brower, Annales, Bd. 2, S. 417 überlieferte Inschrift lautet:
 REVERENDISSIMO ARCHIEPISCOPO TREVIRENSI ET ILLUSTRISSIMO PRINCIPI ELECTORI JACOBO AB ELTZ; DEO ET HOMINIBUS DILECTO; UT QUI GLORIAE DIVINAE; RELIGIONIS CATHOLICAE; ET REFORMATIONIS ZELUM HABUERIT; NON DOMINANS; SED FORMA FACTUS GREGIS; CUIUS VIRTUTES NON ANGUSTA HAEC TABELLA; SED FAMA PUBLICA ET CAELUM HABET: POSUIT TANTI

Damit steht sie in direktem Gegensatz zur Inschrift am Epitaphaltar Schönenbergs, in deren Text sein Nachfolger Lothar von Metternich betont, er habe das bereits nahezu vollendete Monument zu Ehren des Vorgängers lediglich vollenden lassen.⁴⁷⁸ Alle drei Retabel wurden während der zweiten, 1717 durch einen Dachstuhlbrand eingeleiteten Phase der Barockisierung des Domes abgebaut und eingelagert. Ausschlaggebend dafür dürften die im Sommer 1719 einsetzenden Arbeiten zur Umgestaltung des östlichen Großjochs in ein Querhaus gewesen sein, die unmittelbar den Standort der vor den beiden östlichen Mittelschiffpfeilern und an der Nordwand des nördlichen Seitenschiffes gelegenen Altäre betrafen und allem Anschein nach bereits zu Beschädigungen zumindest des Dreifaltigkeits- und des Täufer-Retabels geführt hatten (Abb. 169).⁴⁷⁹ Im Zuge dieser die mittelalterliche Raumstruktur des Domes entscheidend verändernden Maßnahmen, die 1723 gleichzeitig zum Abbruch des romanischen Hallenlettners führten, ließ Erzbischof Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg spätestens 1727 den Dreifaltigkeits- und den Täufer-Altar schließlich von ihren ursprünglichen Standorten weg an die Ostenden der Seitenschiffe verlegen.⁴⁸⁰ Statt auf ihnen die abmontierten Hoffmann-Retabel wiederzuerrichten, entwarf der Trierer Architekt Josef Walter für sie zwei hoch aufragende, sowohl den neuen Raumproportionen als auch dem Streben nach Symmetrisierung und Monumentalisierung der barocken Ausstattung entsprechende Aufsätze in pyramidalen Form (Abb. 171 u. 172). Als wirkungsvolle optische Abschlüsse der Seitenschiffe mit Fernwirkung auf die gegenüberliegenden Hauptportale konzipiert, wurden in sie bis auf wenige

PRINCIPIS AMANTISSIMUS SUCCESSOR JOHANNES A SCHONENBURCH: VIXIT ANNIS LXXI; REXIT AN: XIV; OBIT ANNO MDLXXXI; IV: JUNII. Brouwer selbst berichtet im Anschluss daran, Erzbischof von Schönenberg habe seinem Vorgänger in den letzten Jahren seiner Amtszeit "tabulam, opere statuaria" errichten lassen (ebd.). Balke, S. 52, ging aufgrund stilistischer Erwägungen davon aus, es habe sich dabei lediglich um das zentrale Predellenrelief des heutigen Dreifaltigkeitsaltars mit der Kreuztragung Christi gehandelt. Wahrscheinlicher erscheint die Bezeichnung des gesamten, Retabels in seiner ursprünglichen, gegenüber der heutigen sehr viel kleineren, flächendeckend mit Skulpturen und Reliefs besetzten Form (s. u.) insgesamt als "tabulam, opere statuaria". Inschrifttafel befindet sich heute im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier, Inv. Nr. BM 484.

⁴⁷⁸ JOANNI A SCHONENBERG ARCHIEPISCOPO TREV: ELECTORI; FIDEI; PACIS ET PUBLICAE REI STUDIOSSIMO PRINCIPI; SACRARUM AEDIIUM CULTORI ET AUCTORI MAXIMO: COLLEGII SOCIETATIS JESU IN CONFLUENTIBUS FUNDATORI: EVOCATO A MORTALIBUS AD IMMORTALES CAL: MAII: 1599, REGIMINIS 18. AETATIS 74. HOC MONUMENTUM NOTAE VIRTUTIS IAM PENE PERFECTUM PONEBAT LOTHARIUS ANTECESSORI SUCCESSOR:

⁴⁷⁹ Zur barocken Umgestaltung des Domes nach 1717 v. a. Johann C. Lager: Notizen zur Baugeschichte des Domes zu Trier nach dem Brande 1717. In: Trierische Chronik, NF 1, 1905, S. 49-64. Zum Vorwurf der Beschädigung des Dreifaltigkeits- und des Täufer-Altars während der Bauarbeiten durch Dombaumeister Georg Judas ebd., S. 60-61.

⁴⁸⁰ Gesta, Bd. 3, S. 242. Von entscheidender Bedeutung für diese Verlegung war mit einiger Wahrscheinlichkeit die 1725 abgeschlossene Ersetzung des unmittelbar angrenzenden Hallenlettners durch ein barockes, von zwei neuen Lettneraltären gerahmtes Chorgitter. Vgl. dazu Karl Lohmeyer: Die Bauakorde über die barocken Ausschmückungen und Umbauten des Trierer Domes. 1711-1730. In: Trierer Chronik, 15, 1918/19, S. 53-64, hier S. 57-59, und Friedrich Kutzbach: Barocke Umgestaltungen im Trierer Dom. (1650-1730). In: Trierische Chronik, 4, 1908, S. 21-23. Nach der Aufstellung der neuen Lettneraltäre 1725 und ihrer gemeinsam mit den beiden älteren Orsbeck'schen Altären im westlichen Großjoch des Domes 1726 erfolgten Weihe stellte der 1727 begonnene Neuaufbau des Eltz-Altars am Ende des nördlichen Seitenschiffes die kontinuierliche Fortführung der Barockisierungsmaßnahmen dar. Vgl. dazu Gesta III, S. 237, 240 u. 242. Dabei nennt der Autor der Stadtchronik explizit den Pfeiler vor der alten – romanischen – Heilumskammer, d. h. den nordöstlichen Vierungspfeiler des Domes, als ursprünglichen Standort des Eltz-Altars (ebd., S. 242.)

Ergänzungen ausschließlich die aus den ursprünglichen Retabeln des späten 16. Jhs. übernommenen Reliefs und Skulpturen integriert.⁴⁸¹ Zu diesem Komplex gehört auch eine vollplastische Helena-Skulptur, die sich heute auf dem barocken Altar Johannes des Täufers am Ostende des südlichen Seitenschiffes befindet (Abb. 173). Obwohl die Nägel auch hier ergänzt sind, weist die Greifhaltung der vor dem Körper ausgestreckten linken Hand in diesem Fall eindeutig auf ihre ursprüngliche Existenz hin. Dabei wurde das Motiv der Reliquienpräsentation durch die leichte Abwärtsbewegung des Armes und die damit korrespondierende Neigung des Kopfes demonstrativ an die vor dem Altar stehenden Betrachtenden gerichtet und so zu einem besonders suggestiv auf die Lokaltradition verweisenden Übergabegestus gesteigert. Gleichzeitig erhält die Skulptur durch den erhobenen rechten Arm, mit dem sie das – ebenfalls erneuerte – Kreuz frei neben bzw. leicht vor dem Körper hält, einen ausgesprochen triumphalen, an antiken Feldherrndarstellungen orientierten Zug. Keinen konkreten formalen Anhaltspunkt gibt es dagegen für die Richtigkeit der zu einem unbestimmten Zeitpunkt vorgenommenen Ergänzung von lediglich zwei statt der üblichen drei Kreuzigungsnägel, so dass jeder Versuch ihrer Bezugnahme auf den spezifischen Hintergrund der Trierer Überlieferung hypothetisch bleiben muss.

Bereits Balke und Irsch haben darauf hingewiesen, dass bei der Ausstattung der heute vorhandenen Barockretabel Walters die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der einzelnen Elemente eine deutlich untergeordnete Rolle spielte.⁴⁸² So erhielt der neue Altar Johannes des Täufers das Relief der Marienkrönung und die vier Skulpturen der weltlichen Kardinaltugenden in seinem oberen Register mit einiger Wahrscheinlichkeit aus dem aufgelösten Schönenberg-Epitaphretabel im nördlichen Seitenschiff, für dessen ursprünglichen Zustand eine Beschreibung des 17. Jhs. "Columnis quatuor virtutes Cardinalis innixae, mediam Dei Matrem in coelis Coronatam circumstant" belegt.⁴⁸³ Dem entsprechen sowohl die unausgearbeiteten und mit Dübellöchern versehenen Rückseiten der Tugendpersonifikationen als auch das heutige Aussehen des ebenfalls von Walter umgestalteten und dabei eines großen Teils seiner Originalsubstanz beraubten Schönenberg-Altars.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ Bei den Ergänzungen handelt es sich in erster Linie um die Anstückung neuer, geschweifter Abschlüsse, mit denen jeweils die beiden zentralen Reliefs der Form ihrer barocken Rahmung angepasst wurden. Deutlich erkennbar sind sie auf den Aufnahmen der Fotodokumentation der Restaurierungskampagne 1974/75 im Archiv des Amtes für kirchliche Denkmalpflege Trier.

⁴⁸² Balke, S. 46.

⁴⁸³ Zum ursprünglichen Aussehen des Schönenberg-Epitaphaltars vgl. Brouwer, *Annales*, Bd. 2, S. 457a: "[...] in quo super pavementum recubat inter custodes armigeros larva Principis mortualis, quam ab artificibus exhibitam ultimum fuisse morientis spectaculum ferunt, quod haud multo post, decolor sua morte propius expressit. Ceterum in assurgenti per sua intercolumnia monumento, vivi in apparatu sacerdotali Principis idea ante Crucem Christi erectam, flectit, Divi Joanis Evangelistae Patroni imagine opposita. Columnis quatuor virtutes Cardinalis innixae, mediam Dei Matrem in coelis Coronatam circumstant." Dazu Irsch, *Dom*, S. 227.

⁴⁸⁴ Zum Originalbestand des späten 16. Jhs. gehören lediglich die Effigies des Erzbischofs, die im 18. Jh. stark überarbeitete Johannes-Skulptur, der Kruzifix sowie die ihn hinterfangende Nische und die ebenfalls veränderten Marmorsäulen. Die originalen Predella-Reliefs der Erschaffung Evas und des Sündenfalls wurden zu Beginn des 20. Jhs. aufgrund moralischer Bedenken entfernt und befinden sich heute im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier. Auch die noch von Irsch und Balke, S. 59, in situ gesehenen bekrönenden Skulpturen der sitzenden Caritas und der zu beiden Seiten gelagerten Fides und

Auch das zentrale Relief der Taufe Christi musste aus drei nicht ursprünglich zusammengehörigen Platten zusammengefügt werden, um es den Dimensionen des neuen Barockaufbaus anzupassen (Abb. 174). Dabei stellt die kleinteilig auf Nahsicht angelegte eigentliche Taufszene, die mit der Gottvater-Darstellung in einem Wolkenhalbkreis am oberen Bildrand formal eindeutig abschließt, einen entscheidenden Hinweis auf die ursprünglichen Größenverhältnisse des zerstörten Hoffmann-Retabels dar. Neben ihr sind lediglich die Predella-Reliefs mit den Darstellungen der Verkündigung, Geburt und Anbetung Christi sowie die Skulptur des predigenden Täufers in der Auszugsnische eindeutig auf das Altarpatrozinium zu beziehen.⁴⁸⁵ Dasselbe gilt am Dreifaltigkeitsaltar im nördlichen Seitenschiff für das zentrale, ebenfalls um einen geschweiften barocken Abschluss ergänzte Gnadenstuhlrelief und die darunter angebrachte, das Dreifaltigkeitsthema aufgreifende Inschriftkartusche (Abb. 175).⁴⁸⁶ Darüber hinaus können ihm, seiner erweiterten Funktion als Epitaphaltar entsprechend, alle Elemente sicher zugewiesen werden, die auf Person und Amt des Verstorbenen verweisen. Zu ihnen zählen neben den beiden seitlichen Predellareliefs mit dem Traum und dem Begräbnis Jakobs als alttestamentlichen Namensträger sowie einem großen Teil der Wappen die lebensgroßen Skulpturen des Erzbischofs und seines Namenspatrons Jakobus sowie die bereits oben zitierte Epitaphinschrift, die sich heute im Dom- und Diözesanmuseum Trier befinden (Abb. 176).⁴⁸⁷ Im Gegensatz dazu ist die ursprüngliche Aufstellung der Helena-Skulptur, die als Amtspatronin beider Erzbischöfe – des verstorbenen Jakob von Eltz wie des amtierenden eigentlichen Auftraggebers Johann von Schönenberg – ebenfalls zu den Elementen der patroziniums-unabhängigen Stifterrepräsentation gehört, grundsätzlich an jedem der drei Retabel denkbar. Einen gewissen Eindruck von der ursprünglichen Situation ermöglicht der ikonografisch für den Täufer-Altar Hoffmanns gesicherte Bestand. Mit dem zentralen, das Patrozinium illustrierenden

Spes sind heute nicht mehr vorhanden. Die ebenfalls dem Hoffmann-Kreis zuzuordnende gelagerte Agnes-Skulptur unter dem Kreuz dürfte aus einem anderen Altarzusammenhang – möglicherweise vom ehemaligen Agnes-Altar am Lettner – hierhin übertragen worden sein. Vgl. insgesamt Balke, S. 58-64, Irsch, S. 228-229, Ronig, S. 263-265.

⁴⁸⁵ Dagegen muss das von Walter eingefügte Engelskonzert oberhalb der Taufe aufgrund seines größeren Maßstabs und der unterschiedlichen Wolkenformen aus einem anderen Zusammenhang stammen. Definitiv auszuschließen ist allerdings ihre von Ronig vorgeschlagene Zugehörigkeit zum Relief der Marienkrönung, für das die Fotodokumentation von 1975 eindeutig die ursprüngliche Segmentbogenform erkennen lässt, die die Anordnung einer weiteren Platte über ihm unmöglich macht. Dabei kann anhand des Fotos keinerlei Zweifel daran bestehen, dass der obere Teil des ursprünglichen Krönungs-Reliefs mit der hebräischen Jahwe-Inschrift durch die über beide Platten hinweggeführte Wolken aureole kompositorisch und stilistisch eindeutig in die Gesamtscene integriert ist und damit zum Originalbestand des 16. Jhs. gehört. Lediglich der geschweifte obere Abschluss wurde auch hier im 18. Jh. ergänzt.

⁴⁸⁶ Die Inschrift lautet: "Tres sunt qui testimonium dant in coelo pater verbum et spiritus sanctus et hi tres unum sunt. Joann. C. 5."

⁴⁸⁷ Möglicherweise auf den Sepulkralzusammenhang zu beziehen sind das mittlere Predellarelf mit dem Compassio-Motiv der Kreuztragung Christi, das Auferstehungsrelief im zweiten Register, die als Karyatiden konzipierten Personifikationen von Labor und Quies sowie die beiden posaunenblasenden Engel mit dem Christusmedaillon im Aufsatz. Allerdings liegt auch hier die Vermutung nahe, dass die Darstellung der Auferstehung zur Ermöglichung der von Walter und seinen Auftraggebern im 18. Jh. angestrebten Höhe des Aufbaus aus einem Retabel des späten 16. Jhs. übernommen wurde, das Brouwer im Zusammenhang mit dem Schönenberg-Altar an der Nordwand des nördlichen Seitenschiffes beschreibt. Zu den Wappen merkt Balke, S. 112, Anm. 204, an, dass die Urkunde der Ahnenprobe Jakob von Eltz' im Landeshauptarchiv Koblenz meist andere Namen aufführt, so dass möglicherweise auch sie zum Teil erst im 18. Jh. an diesen Altar gelangt sind.

Relief und der eindeutig zugehörigen, etwas mehr als einen Meter hohen Johannesskulptur verweist er unter den erhaltenen Altaraufsätzen der Hoffmann-Werkstatt auf Beispiele des frühen 17. Jhs. wie den Kreuzaltar in Maring von 1601 oder die Epitaphaltäre für die Eltern des Trierer Erzbischofs Lothar von Metternich in Heimersheim von 1603 und den Dompropst Philipp Cratz von Scharfenstein in der Trierer Liebfrauenkirche von 1610 (Abb. 177 u. 178). Alle variieren in unterschiedlicher Form und Größe das schließlich im monumentalen Aufbau des 1614 fertiggestellten Allerheiligenaltars im Dom (s. u.) mündende Schema der von zwei Nischenskulpturen flankierten Reliefdarstellung. Tatsächlich sind in die Barockaufbauten sowohl des Täufer- als auch des Schönenberg-Altars zwei entsprechende, aus dem vorhandenen Originalbestand übernommene Figurennischen und vier der an den vergleichbaren erhaltenen Hoffmann-Altären durchgehend zu ihrer Rahmung bzw. Abgrenzung gegenüber dem Hauptfeld verwendeten roten Marmorsäulen integriert worden (Abb. 179 u. 180). Zumindest für die Hauptzone des Täufer-Retabels mit den darunter angeordneten, aller Wahrscheinlichkeit nach an gleicher Stelle übernommenen Predellenreliefs ergibt sich damit eine ungefähre Vorstellung des ursprünglichen Aufbaus, der die Aufstellung eines der Johannes-Skulptur zugeordneten Pendants auf der heraldisch linken Seite erforderte.⁴⁸⁸ Dass es sich dabei um die Helenaskulptur gehandelt haben könnte, ist zwar nicht grundsätzlich auszuschließen, erscheint aufgrund der bisherigen Ergebnisse jedoch als eher unwahrscheinlich. Auf diese Weise hätte sie als einzige bekannte Darstellung der Heiligen im Dom innerhalb eines größeren, in sich geschlossenen ikonografischen Programms nicht in Verbindung mit Petrus bzw. Petrus und Paulus gestanden. Aus demselben Grund liegt es nahe, die ursprüngliche Existenz einer heute verlorenen Petruskulptur anzunehmen, mit der gemeinsam die Helenastatue an einem der beiden erzbischöflichen Epitaphaltäre gestanden haben könnte. Dabei weisen sowohl die während Restaurierung des Täufer-Altars von 1975 gemachte Feststellung, dass die dort aufgestellte Fortitudo-Skulptur zu einem unbestimmten früheren Zeitpunkt aus zahlreichen Bruchstücken zusammengesetzt wurde, als auch die für 1719 belegte Beschädigung der Retabel im Zuge der Bauarbeiten am Querhaus des Domes (s. o.) auf die Möglichkeit des Verlustes von Teilen des ursprünglichen Skulpturenbestandes hin.⁴⁸⁹ Eine gewisse, wenn auch nicht sichere weitere Einschränkung stellt gleichzeitig die bereits zitierte Beschreibung des Schönenberg-Epitaphaltars durch Brower im 17. Jh. dar, die keine Figur der Heiligen nennt. Am wahrscheinlichsten erscheint daher die hypotheti-

⁴⁸⁸ Eine dem heutigen Zustand entsprechende Aufstellung einer Skulptur von der Größe der Johannesfigur im Bereich der Bekrönung der ursprünglichen Retabels ist aufgrund des bekannten Bestandes an Altären Hoffmanns und seiner Nachfolger bis in die zwanziger Jahre des 17. Jhs. hinein mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auszuschließen. Selbst der monumentale Aufbau des Allerheiligen-Altars im Dom (s. u.) ist oberhalb der Hauptzone ausschließlich mit kleineren Skulpturen ausgestattet.

⁴⁸⁹ Vgl. die Fotodokumentation der Restaurierungskampagne 1974/75 im Archiv für Kirchliche Denkmalpflege Trier, Bd. Xxx, S. 62. Bisher nicht in diesem Zusammenhang beachtet wurde die Skulptur des ihr im 18. Jh. am Täufer-Altar gegenübergestellten männliche Heiligen. Aufgrund des geöffneten Buches in seiner linken Hand, auf das er mit der rechten hinweist, und der Schreibutensilien an seinem Gürtel von Balke, S. 55, unter Vorbehalt als Hl. Bernhard und von Ronig, Ausstattung, S. 262, versuchsweise als Prophet identifiziert, entsprechen sowohl diese Attribute der Schreib- und Lehrtätigkeit als auch der Kopftyp mit langem Bart und hoher Stirn trotz des fehlenden Schwert-Attributes grundlegend dem Typus der Paulusdarstellung.

sche Zuordnung der Helenaskulptur der Hoffmann-Werkstatt – möglicherweise gemeinsam mit einer verlorenen, als Pendant auf der heraldisch rechten Seite installierten Petrusdarstellung – oberhalb der Effigies des Verstorbenen am ursprünglichen Epitaphaltar des Jakob von Eltz. Ebenfalls an prominenter Stelle platziert, hätte sie auf diese Weise in besonders triumphaler Form den Aspekt der weltlichen Legitimation am Grabmal gerade desjenigen der Trierer Erzbischöfe thematisiert, der mit Waffengewalt gegen die Selbständigkeitsbestrebungen der Stadt eingeschritten und 1580 aus dem Prozess um ihre Reichsunmittelbarkeit als souveräner, von kaiserlicher Seite in allen Ansprüchen und Rechten bestätigter Stadt- und Landesherr hervorgegangen war.⁴⁹⁰ Dabei ist nicht auszuschließen, dass sich die in gesteigertem Maße demonstrativ an die Betrachtenden richtende Präsentation der Nägel gerade der Hoffmann-Helena bewusst auf die hinter dem ursprünglichen Standort des Dreifaltigkeitsaltars liegende, bis zum Beginn des 18. Jhs. in Nutzung befindliche romanische Schatzkammer des Domes und damit die besondere räumliche Nähe der real präsenten Reliquienstiftungen der Kaiserin bezog. Unabhängig von der tatsächlichen Aufstellungssituation im späten 16. Jh. stellt die Helena-Skulptur Hans-Ruprecht Hoffmanns innerhalb des Komplexes der drei durch Johann von Schönenberg in Auftrag gegebenen Retabel ein zentrales Element erzbischöflich-trierischer Kunstpolitik in der Anfangsphase der Gegenreformation dar. Das traditionelle lokale Helenabild im Sinne des tridentinischen Bilderdekretes überformend, werden die Darstellung der Heiligen und insbesondere der Gestus der Reliquienpräsentation dabei zu einem vorbildhaft-heroisierenden Abbild der 'Ecclesia triumphans' erweitert, in dem sich sowohl Aspekte mittelalterlicher Ecclesia-Darstellungen als auch neuzeitlicher Fides-Personifikationen widerspiegeln. Dementsprechend stilisiert der hymnusartige, dem Helenafest am 18. August zugeordnete Versteht einer 1587 im Druck erschienenen Trierer Heiligenkalenders des Matthias Agritius von Wittlich die aus "sanguis Treverici regis" stammende "mater lectissima caesaris", die als Augusta die Herrschaft über Rom ("sceptra tractantem Latii") erhalten und sich zum Christentum bekehrt habe, um schließlich ihren väterlichen Palast in ein Heiligtum Christi zu verwandeln ("patriaque eductis late palatia saxis in sacrum vertit tectum et penetralia Christi"), die Armen der Stadt eigenhändig mit Wein und Nahrung zu versorgen, die Herrschaft des Unglaubens durch die Verehrung des einen Gottes zu ersetzen ("iacuit nervos compressa tyrannis: subsedere irae, flagransque iniu-

⁴⁹⁰ Bereits in seiner Eigenschaft als Dechant des Domkapitels und Mitglied des kurfürstlichen Rates hatte Jakob von Eltz während der Konflikte zwischen Erzbischof Johann von der Leyen und der Stadt stets zu hartem Durchgreifen sowohl gegen die städtischen Selbständigkeitsbestrebungen als auch den Versuch der Reformationseinführung geraten und dementsprechend nach seiner 1567 aufgrund der Unruhen in der Trierer Bürgerschaft nach Koblenz verlegten Wahl die konsequente Blockadepolitik seines Vorgängers, die die Stadt weitgehend von Handel und Versorgung abschnitt, fortgesetzt. Darüber hinaus eröffnete er im Frühjahr 1568 mit 6000 Soldaten die Belagerung zur gewaltsamen Unterwerfung Triers, die im Sommer auf Veranlassung des Kaisers mit einem vorläufigen Waffenstillstand endete und schließlich zur Eröffnung des endgültigen Prozesses vor dem Reichskammergericht führte. Nach der Verkündung des Urteils hielt Eltz am 24. Mai 1580 einen ausgesprochen triumphalen Einzug in die Stadt, die er mit der Absetzung des Stadtrates, der Beschlagnahmung der Stadtsiegel, der Schließung des Rathauses und schließlich der drei Tage später vor der Steipe am Hauptmarkt inszenierten Einschwörung der Bürger demonstrativ in Besitz nahm. Vgl. Victor Konzemius: Jakob III. von Eltz. Erzbischof von Trier 1567-1581. Ein Kurfürst im Zeitalter der Gegenreformation. Wiesbaden 1956. Zur Politik Jakob von Eltz' und dem sog. "Bohnenkrieg" von 1568 auch Müller, Eltz, S. 2- 4.

ria ferri, solus adorandus deus omni nomine famam abstulit, omnia Christus erat, deus omnibus unus“) und damit die alten Götter, Naturgottheiten, Gespenster und Pestgeister zu vertreiben, zur nachahmeswerten, durch eigenes Leid zur Friedensbringerin und Siegerin über den Unglauben aufgestiegenen Tugendheldin.⁴⁹¹ Als solche wurde sie auch im Kontext der Schönenberg-Altäre in besonderem Maße zur Symbolfigur der über alle Formen der religiösen wie politischen Unbotmäßigkeit triumphierenden, durch die erfolgreiche Bekämpfung der Feinde des wahren Glaubens – Protestanten, Juden und Hexen – und die damit einhergehende innere Reform gestärkten Trierer Kirche in der Regierungszeit des Auftraggebers und seines Vorgängers. Dabei korrespondiert die Helena-Skulptur Hoffmanns gleichzeitig in auffälliger Weise mit der heute unter ihr angebrachten Judith-Konsole, die die prominente Tugendheldin des Alten Testaments mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes in ausgesprochen aktiv tragender Funktion zeigt (Abb. 181). Sowohl Judith als auch Helena haben ihr Volk – im Fall Helenas vor dem lokalen Hintergrund speziell die Trierer Kirche - durch persönlichen Einsatz und das feste Vertrauen auf ihre göttliche Sendung vor den Feinden des wahren Glaubens befreit. Darüber hinaus sind beide Frauengestalten inhaltlich in besonderer Weise auf Maria bezogen: Judith als eine der prominentesten alttestamentlichen Vorläuferinnen, Helena im Sinn der Ambrosius-Deutung als Nachfolgerin und Vollenderin der Heilsgeschichte im endgültigen, mit der Auffindung von Kreuz und Nägeln ermöglichten Triumph des Christentums.⁴⁹² Daher ist es durchaus denkbar, dass bereits im ursprünglichen Zusammenhang eine in die Neuaufstellung des 18. Jhs. übernommene inhaltliche Verbindung zwischen Judith-Konsole und Helena-Skulptur bestand, die - insbesondere vor dem Hintergrund des oben zitierten zeitgenössischen Textes – die Bedeutung der Heiligen als Symbolfigur der in Gestalt des auftraggebenden Erzbischofs bzw. seines Vorgängers Jakob von Eltz siegreich über ihre Feinde triumphierenden Trierer Kirche im Kontext der Schönenbergischen Retabelstiftung zusätzlich unterstrich. Dabei sind sowohl die Judith- als auch die ihr auf der heraldisch rechten Seite als formales wie inhaltliches Pendant gegenübergestellte Samsonkonsole als klassische Tugendhelden des Alten Testaments wie die Helena-Skulptur sehr viel eher dem Bereich der Herrscherapothese und damit einem der erzbischöflichen Epitaphaltäre zuzuordnen als dem Johannes-Patrozinium des Täufer-Altars. Da auch sie in der Beschreibung des Schönenburg-Grabmals bei Brower nicht genannt werden, dürften beide Konsolen, die darüber hinaus zu den qualitativ hervorragendsten Stücken des gesamten Komplexes gehören, ebenfalls am ehesten zum ursprünglichen Eltz-Retabel gehört haben. Dabei unterstützt die enge inhaltliche Verbindung zwischen Judith und Helena als

⁴⁹¹ *Matthiae Agritii Witlichii Pastorum Trevirensium libri, per duodecim menses digesti, versibusque heroicis concinne breviterque comprehensi ...* Trier 1587, S. 39-42; SB Trier, in 11/2573 8°.

⁴⁹² Ebenfalls konkret auf die entsprechende Ambrosius-Passage bezogen würden – geht man von der Richtigkeit der nicht dokumentierten Ergänzung aus – die beiden von Helena präsentierten Nägel sowohl auf ihre dort erwähnte Einarbeitung in Diadem und Zaumzeug Konstantins und damit auf die gottgewollte und – gelenkte weltliche Herrschaft letztendlich auch der Trierer Kurfürst-Erzbischöfe als auch suggestiv auf die Existenz des von Ambrosius nicht explizit erwähnten, aus praktischen Gründen jedoch unbedingt vorauszusetzenden dritten Nagels im Trierer Domschatz – und damit möglicherweise in der romanischen Schatzkammer unmittelbar hinter dem ursprünglichen Aufstellungsort der Skulptur – verweisen. In Bezug auf

aufeinander beziehender Identifikationsfiguren des Verstorbenen gleichzeitig noch einmal die oben vorgeschlagene Zuordnung auch der Helena-Skulptur zum ursprünglichen Grabaltar Erzbischof Jakob von Eltz'.⁴⁹³

7.3 Lothar von Metternich

Ebenfalls aus der Trierer Werkstatt Hans Ruprecht Hoffmanns stammt das inschriftlich 1614 datierte und signierte Retabel des Allerheiligenaltars vor dem südwestlichen Vierungspfeiler, mit dem sich der Nachfolger Schönenburgs, Erzbischof Lothar von Metternich (reg. 1599-1623), eine der größten und aufwendigsten Epitaphanlagen des Domes errichten ließ (Abb. 182).⁴⁹⁴ Auch zu ihrem komplexen Ausstattungsprogramm gehört eine Helenadarstellung, deren Einordnung in den Gesamtkontext eine deutlich veränderte Gewichtung der Lokaltradition in Bezug auf Selbstverständnis und Legitimation des Auftraggebers verrät. Grundlegend für das Verständnis des Allerheiligenretabels ist seine architektonische Konzeption als monumentale, reich geschmückte Portalanlage, aus deren zentraler Öffnung sich eine als unübersehbare Menge gestaltete Heiligengruppe auf die Betrachtenden zuzubewegen scheint und so das vorgegebene Altarpatrozinium illustriert. Einer zweiten, deutlich unterscheidbaren Realitätsebene gehören dagegen die konkret architekturbezogenen Skulpturen und Reliefs des Portalschmucks an, die in erster Linie die Kerngedanken der christlichen Lehre mit den Seligpreisungen der Bergpredigt als Leitthema illustrieren.⁴⁹⁵ Auf diese Weise wird die architektonische Form des Retabels zum doppelt besetzten Bedeutungsträger, in dem sich der Gedanke der "Porta Coeli" mit dem Bild des Lehrgebäudes der Kirche als einzigem Zugang zur Teilhabe der Gläubigen an der Erlösung verbindet, die in den Heiligen modellhaft vorgebildet ist. Mit der zentralen, durch Krone, Sternenkranz und Mondsichel dem Typus des Apoka-

die Parallelen zwischen Judith und Helena ist gleichzeitig auch auf den Witwenstatus beider Frauen zu verweisen.

⁴⁹³ Eine ähnliche inhaltliche Vorläufer-Nachfolge-Beziehung wie zwischen Judith und Helena in Bezug auf Maria besteht zwischen Samson als in erster Linie auf den Triumph der Auferstehung bezogene alttestamentliche Präfiguration Christi und Petrus als von diesem eingesetztem Nachfolger und Vollender der Kirche, so dass die Existenz der Samson-Konsole auch die oben geäußerte hypothetische Annahme eine heute verlorenen Petruskulptur als Pendant zu Hoffmanns Helenastatue an einem der beiden Epitaphaltäre Eltz oder Schönenburg weiter stützt.

⁴⁹⁴ Balke, S. 75-80; Irsch, S. 230-234; Ronig, Ausstattung, S. 265-273. Restaurierungsberichte und Fotodokumentation der Restaurierungskampagne 1974/75 im Amt für kirchliche Denkmalpflege Trier. Zu Lothar von Metternich, der insbesondere die Politik der Kirchenreform seiner Vorgänger durch Weiterführung der Visitationen, die Einführung eines den Bestimmungen des Tridentinums folgenden Trierischen Missale 1608 und einheitlicher Konstitutionen für den Bistumsklerus 1622 sowie die Förderung der Jesuiten, Kapuziner und englischen Schulschwestern entschieden fortsetzte siehe Brouwer, Annales, Bd. 2, S. 435, Pauly, S. 34-37 und Laufner, Geschichte, S. 12-15.

⁴⁹⁵ Eine umfassende ikonografische Detailanalyse des äußerst komplexen und in seinen sich überlagernden Bedeutungsebenen multivalenten theologischen Programms des Allerheiligenretabels liegt bis heute nicht vor. Kurze Zusammenfassungen der Gesamtikonografie bei Balke, S. 76-77, und Ronig, Ausstattung, S. 272. Dort auch Zusammenstellung der Stichvorlagen Marten van Heemskercks zu den Illustrationen der acht Seligkeiten in den Alabasterreliefs der Sockel- und Lünettenzone.

lyptischen Weibes folgenden Marienskulptur und der heraldisch rechts von ihr platzierten Darstellung des den Satan besiegenden Erzengels Michael in antikisierender Rüstung, die als anführende Hauptfiguren der Gruppe sukzessive in die Realitätsebene der Effigies des betenden Erzbischofs vordringen, erhält die Darstellung eine ausgesprochen gegenreformatorische Prägung. Beide Aspekte der Portalidee zusammenfassend, macht sie die ausrückende Heiligenversammlung demonstrativ zu einem Abbild der aktiv für die Verteidigung der wahren - in diesem Fall katholischen - Lehre eintretenden 'Ecclesia militans', als deren Mitglied sich auch der Verstorbene mit der Dedikation seiner Mitra an Maria demonstrativ zu erkennen gibt (Abb. 183). Durch ihre Platzierung auf der heraldisch rechten, von der Skulptur des Erzbischofs abgewandten Seite in aller Deutlichkeit aus der Stifterebene herausgelöst, unterstreicht der auf sie hinweisende Engel dabei ihre Bedeutung als pars pro toto der in den Dienst des Wahren Glaubens gestellten Amtsgewalt des Auftraggebers. Dementsprechend weist der Text der Grabinschrift explizit darauf hin, der Verstorbene Kurfürst, der "a terreno principatu ad coelestem ut spes est transiit", sei "fide erga deum ecclesiam et imperium romanum semper integra" gewesen.⁴⁹⁶ Gemeinsam mit der – auch hier separat eingesetzten - Inschrifttafel und dem darüber an zentraler Stelle angeordneten Wappen Metternichs bildet die von Mitra und Engel flankierte Marienskulptur auf diese Weise die Bekrönung eines die Grenzen der nebeneinander existierenden Realitätsebenen überschreitenden Binnenmonumentes, das in konzentrierter Form die Epitaphfunktion des Retabels bündelt und die wichtigsten Elemente der Stifterrepräsentation umfasst. Als zentrale Identifikationsfigur ist der Effigies des Verstorbenen dabei – der Ausrichtung des Gesamtprogramms entsprechend - anstelle eines Namens- oder Amtspatrons die Skulptur des kämpfenden Erzengels Michael zugeordnet.⁴⁹⁷ Im Hauptregister des Retabels wird sie durch die Darstellungen der Patriarchen David und Moses ergänzt, die als alttestamentliche Personifikationen der gottgewollten Verbindung geistlicher Sendung und weltlicher Autorität auf die entsprechende Doppelfunktion des Auftraggebers als Kurfürst-Erzbischof von Trier verweisen. Die traditionellen Legitimationsfiguren der Trierer Kirche und ihrer Amtsträger – Petrus, Paulus und Helena - bilden dagegen gemeinsam mit den Darstellungen Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten die vordere Reihe der hinter Maria aus dem Portal drängenden Heiligen. Auf das übergeordnete Leitthema des komplexen Programms bezogen, illustrieren die bewegten Skulpturen der Apostelfürsten dabei in besonderer Weise den Anspruch der Papstkirche auf die durch Christus an Petrus verliehene und damit göttlich sanktionierte apostolische Lehrautorität. Besonders die steil zur Seite aufblickende Petrusfigur, die mit einem fest an die Brust gepressten

⁴⁹⁶ Die gesamte, ursprünglich wohl in eine später entworfene Bronzeplatte gearbeitete und nach Balke, S. 76, 1899 nach der Überlieferung des Textes bei Brouwer, *Annales*, Bd. 21 rekonstruierte Inschrift lautet: STA, LEGE BENE PRECARE VIATOR. HIC JACET EX NOBILI STEMMATTE NOBILIOR PRINCEPS. LOTHARIUS EX PATRE METTERNICH MATRE DE PETRA. IS AETATIS L XXV REGIMINIS IV ET XX ANNO. A TERRENO PRINCIPATU AD COELESTEM UT SPES EST TRANSIIT. FIDE ERGA DEUM ECCLESIAM ET IMPERIUM ROMANUM SEMPER INTEGRA PRUDENTIA HUMANITATE CLEMENTIA PACIS STUDIO PIETATE IN DEUM FILIALI IN SUBDITOS PATER DIGNIS PRINCIPE VIRTUTIBUS POSTERIS RELIQUIT EXEMPLUM, TREVERICAE INFULAE DECUS, GLORIAM IMMORTALEM SIBI ET GAUDIUM SUIS. FAVE LECTOR APPLAUDE SEQUERE. Zit n. Irsch, *Dom*, S. 231.

Buch und dem demonstrativ präsentierten Schlüsselattribut Empfang und Besitz der wahren Lehre visualisiert, macht diese Intention deutlich, während Paulus mit der nach außen an die Betrachtenden gerichteten Präsentation seines Buchattributes in erster Linie auf ihre autorisierte Verbreitung verweist. Dieser grundlegenden Ausrichtung auf das Gesamtprogramm entspricht auch die Darstellung Helenas. Obwohl im Zentrum der Heiligenreihe platziert, ist sie durch die vor ihr aufgestellte Marienskulptur sowohl in der Frontalansicht als auch vom Mittelschiff her nahezu unsichtbar. Lediglich ein Standort rechts unterhalb des Retabels bzw. im südlichen Seitenschiff ermöglicht den Blick über die Effigies des Erzbischofs hinweg auf die betont jugendlich gestaltete Heilige, die neben dem üblichen Kreuzattribut im rechten Arm einen hier allem Anschein nach im Originalzustand erhaltenen einzelnen Nagel zwischen den Fingerspitzen der linken Hand hält (Abb. 184). Am deutlichsten von allen bekannten Trierer Helenadarstellungen verweist sie damit auf die reale Präsenz der als Teil ihrer kaiserlichen Schenkung angesehenen örtlichen Nagelreliquie und stellt so die konkreteste Form der Visualisierung der Lokaltradition innerhalb des Domes dar.⁴⁹⁸ Mit dem steil aufwärts gerichteten Blick der Heiligen und der damit korrespondierenden Haltung des Nagels in der nur leicht erhobenen linken Hand wird allerdings gleichzeitig das in Trier übliche Motiv der Präsentation bzw. Übertragung der Reliquien durch eine Darstellung der göttlichen Inspiration im Moment ihrer Auffindung abgelöst. Diese Formulierung verlagert den Akzent der Skulptur in entscheidender Weise auf die von Ambrosius propagierte heilsgeschichtliche Bedeutung der Mutter Konstantins und verweist damit ebenfalls in erster Linie auf den untrennbar mit der Kreuzauffindungstradition verbundenen Aspekt des gottgewollten Triumphes der Wahren Lehre über ihre Feinde. Unmittelbar auf die Helenaskulptur bezogen ist die heraldisch links von ihr platzierte Figur des Evangelisten Johannes, deren Kelchattribut in Abweichung von der üblichen Ikonografie des Heiligen durch eine über ihm schwebend angebrachte Hostie zum eucharistischen Symbol erweitert wurde (Abb. 185). In einer chiastischen Bewegung gleichzeitig auf das von Helena gehaltene Kreuz blickend und mit dem Zeigegestus der rechten Hand auf Kelch und Hostie weisend, illustriert er in besonders suggestiver Weise die unmittelbare Verbindung zwischen Passion und eucharistischem Opfer. Dem steht auf der heraldisch rechten Seite die Skulptur Johannes des Täufers mit der demonstrativen Geste des in Richtung der Betrachtenden erhobenen rechten Zeigefingers als

⁴⁹⁷ Die möglicherweise mit intendierte traditionelle Funktion Michaels als Seelengeleiter bzw. -wäger in Bezug auf die Grabmalsituation, wie Ronig, Dom, S. 268 sie sieht, ist dagegen gerade nicht dargestellt.

⁴⁹⁸ Nach einer Angabe der *Gesta Trevirorum*, Bd. 3, S. 69, war der Allerheiligenaltar gleichzeitig der Ort, "[...] ubi clavus Domini populo exhiberi consuevit." Möglicherweise war gezielt für diese im Detail nicht näher beschriebene Aussetzung der Trierer Nagelreliquie die merkwürdig leer erscheinende Stelle zwischen der Mitra und dem Engel vor der zentralen Marienfigur vorgesehen, auf die die weisende Geste des knienden Engels eigentlich ausgerichtet ist. Unwahrscheinlich erscheint dagegen die von Ronig, Dom, S. 271-272, nach einer Anregung von Balke, S. 79, Anm. 337 in erster Linie aufgrund der überlieferten Präsentation der Nagelreliquie am Allerheiligenaltar vorgeschlagene ursprüngliche Aufstellung der ebenfalls der Hoffmann-Werkstatt zuzuweisenden Helenastatue aus Alabaster im Magazin des Bischöflichen Museums Trier auf der Konsole oberhalb der zentralen Portalöffnung. Mit einer lediglich 15,5 cm breiten und 13,5 cm tiefen Standfläche insgesamt weitaus kleiner dimensioniert als die nach der Aufmaßzeichnung im Archiv für Kirchliche Denkmalpflege Trier ca. 29 x 20 cm messende Konsole, weisen die auf diese ausgerichteten weiblichen Zwickelfiguren rechts und links oberhalb des Portalbogens mit ihren Attributen – einem Turm und

zu Umkehr und Buße mahnender Vorläufer Christi gegenüber. Gemeinsam thematisieren beide Heilige damit Eucharistie und Buße als die beiden zentralen Sakramente, in denen die mit Petrus und Paulus als Hüterin der Wahren Lehre präsentierte Kirche ihren Gläubigen in konkreter Form Teilhabe an der Erlösung vermittelt, auf deren letztendliche Quelle die Helenaskulptur mit Kreuz und Nagel hinweist. Konsequenterweise auf das Leitthema des komplexen Gesamtprogramms bezogen, stellt die Heiligenreihe im Zentrum des Allerheiligenretabels damit die entscheidenden, von den Reformatoren grundsätzlich in Frage gestellten Inhalte der katholischen Lehre dar, als deren aktive Verteidiger Lothar von Metternich das Heer der Heiligen unter Führung von Maria und Michael an seinem Grabmal darstellen lässt. In diesem Zusammenhang unterstreicht die Integration der lokalen Traditionsträger an dieser Stelle die bereits mit der Dedikation der erzbischöflichen Mitra an Maria visualisierte feste Einbindung der Ortskirche in die Gemeinschaft der Hüter und Vorkämpfer des Wahren Glaubens. Dabei überlagert die allgemeine Bedeutung der einzelnen Heiligen weitaus stärker als in allen vorangegangenen Trierer Beispielen ihre Funktion als Legitimationsfiguren des auftraggebenden Kurfürst-Erzbischofs. Insbesondere die am spätgotischen Hochaltarretabel und zumindest dem Greiffenklau-Epitaphaltar des 16. Jhs. deutlich nachweisbare Verbindung zwischen der von Helena verkörperten kaiserlichen Gründungstradition und der darauf bezogenen weltlichen Legitimation des Verstorbenen wird in diesem spezifischen Kontext auf die an weitaus prominenterer Stelle platzierten Darstellungen von David und Moses übertragen und erhält damit eine neue, ebenfalls eng auf das gegenreformatorische Grundthema des Retabels bezogene Konnotation, die in deutlich allgemeinerer, über den Rahmen der Lokaltradition hinausgehenden Form das Selbstverständnis des Auftraggebers als christlich-katholischem Fürsten manifestiert.

7.4 Karl Kaspar von der Leyen

Die letzte Helenadarstellung im Rahmen einer Trierer erzbischöflichen Grabanlage entstand zwischen 1664 und 1666 mit dem von Kurfürst Karl Kaspar von der Leyen (reg. 1652-1676) gestifteten Retabel des Nikolausaltars im Westchor. Mit zwei separaten Schauseiten erhob sich der im frühen 19. Jh. bis auf Reste des ursprünglichen Skulpturenbestandes und einige Architekturteile zerstörte Aufbau als östlicher Abschluss der höher gelegenen Westchoranlage zum Mittelschiff hin nahezu achtzehn Meter hoch frei im Raum (Abb. 186 u. 187).⁴⁹⁹ Dabei war die immer wieder konstatierte Aufteilung seiner Funktion in eine Retabel- und eine Grabmalseite in erster Linie durch die Standorte der Mensa im Westen und der Tumba über dem eigentlichen Grab des Erzbischofs im Mittelschiff definiert. Innerhalb der ikonografischen Ausstattung, die durch zwei bereits 1667 veröffent-

einem Zweig als Bestandteilen der Lauretanischen Marientypologie – sehr viel eher auf die ursprüngliche Existenz einer Darstellung mit mariologischem Aspekt an dieser Stelle hin.

⁴⁹⁹ Vgl. Markus Groß: Der Grabaltar des Trierer Kurfürsten und Erzbischofs Karl Kaspar von der Leyen (+ 1676). In: *Das Münster* 43, 1990, S. 61-62 (Ergebnisse der Magisterarbeit Trier 1987); Ronig, Ausstattung, S. 275-284; Irsch, Dom, S. 204-206; Günther, Grabmale, S. 52; Walrand, S. 16-17.

lichte Kupferstiche im Exerzitienbuch des Kölner Jesuiten Jakob Masen detailliert überliefert ist, lässt sich eine entsprechend konsequente Unterscheidung dagegen nicht nachvollziehen (Abb. 188 u. 189).⁵⁰⁰ So umfasste auch das direkt auf den Altar bezogene Programm der Westseite neben einer das Patrozinium illustrierenden Nikolausskulptur in der zentralen Auszugsnische eine in die dreifigurige Kreuzigungsgruppe der Hauptzone integrierten Effigies des knienden Erzbischofs, sein großes, in der Mittelachse unmittelbar oberhalb der Mensa angebrachtes Amtswappen und die Skulpturen seiner Namenspatrone Karl d. Gr. und Kaspar auf den seitlichen Flankenbauten und wies damit alle entscheidenden Elemente der älteren Trierer Epitaphretabel auf. Lediglich die Lage des eigentlichen Grabes – hinter statt unmittelbar vor dem Altar – unterschied die Anlage von denen der Erzbischöfe Greiffenklau, Schönenburg, Eltz und Metternich. Über diese älteren Vorbilder hinausgehend, wurde der Repräsentation des Verstorbenen, dessen Effigies anstelle der üblichen Johannesdarstellung in die zentrale dreifigurige Kreuzigungsgruppe integriert war, dabei die gesamte Hauptebene des Retabels eingeräumt, während sich die Darstellung des Patroziniums auf den Auszug beschränkte. Konkret auf das ikonografische Programm bezogen scheint es daher treffender, statt wie bisher von einer Aufteilung der Funktionen des zweiseitigen von der Leyen-Monumentes von einer Verdopplung des Grabmalaspektes mit unterschiedlichen Schwerpunkten zu sprechen. Während die Westseite mit der Darstellung der Namenspatrone in besonderer Weise auf die Person des Stifters bezugnahm und sich damit an die eingeschränkte Öffentlichkeit der zum Gebet für sein Seelenheil im Westchor versammelten Mitglieder des Domstiftes richtete, diente die über der Tumba im Mittelschiff aufragende und damit uneingeschränkt frei zugängliche Ostseite, zu der auch die Helenadarstellung gehörte, in erster Linie der Präsentation seines Amtes und des daraus resultierenden Selbstverständnisses. Ein deutlicher Akzent lag dabei auf der Visualisierung der apostolischen Sukzession, die neben der traditionellen Darstellung der Apostelfürsten um die Skulpturen der beiden Gründerbischöfe Eucharius und Maternus erweitert wurde. In achsialem Bezug zueinander auf die beiden seitlichen, allem Anschein nach freistehend an den zentralen Aufbau angerückten Flankenbauten verteilt, stand heraldisch rechts Eucharius über Petrus, links Maternus über Paulus.⁵⁰¹ Weitaus prägnanter als an den älteren erzbischöflichen Epitaphanlagen im Dom wurden der Auftraggeber damit als aktueller Amtsinhaber in die suggestiv auf Petrus und Paulus gemeinsam zurückgeführte historische Trierer Bischofsliste eingereiht und so die Historizität der postulierten apostolischen Gründung in ganz besonderer Weise thematisiert. Dabei waren die Skulpturen der Apostelfürsten als Amtspatrone des Verstorbenen nicht seiner in der Hauptebene des Mittelbaus ebenfalls in eine zentrale Kreuzigungsgruppe integrierten Effigies zugeordnet, sondern flankierten die darunter liegende Zone der eigentlichen Stifterrepräsentation. Ihren zentra-

⁵⁰⁰ Beide in Jakob Masen: *Dux Viae ad Vitam*. Trier 1667, S. 445 u. 525 (Stadtbibliothek Trier 192 8°). Eine weitere, summarische Abbildung der Ostseite des Aufbaus bei Brouwer-Masen, *Annales*, Titelblatt. Zur Zerstörung des Altars im 19. Jh. Hansen, *Dom*, S. 72 und Groß.

⁵⁰¹ In Bezug auf die nicht nur in diesem Punkt durchaus auffällige architektonische Form des von der Leyen-Monumentes scheinen die detailgenauen Kupferstiche in Masens "*Dux Viae ad Vitam*" weitaus zuverlässiger zu sein als die aufgrund ihres sehr viel kleineren Formates deutlich vereinfachte Wiedergabe auf dem Titelblatt von Brouwer, *Annales*.

len visuellen und inhaltlichen Bezugspunkt bildete die Doppeltumba mit der in vollem Ornat gekleideten Liegefigur des Erzbischofs und dem allem Anschein nach darunter vorhandenen Transi des Verstorbenen. Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die deutenden Kommentare, mit denen Masen die einzelnen Bereiche beider Schauseiten der Anlage als beispielgebende Illustrationen in seinen Exerzitientext einbezog.⁵⁰² Danach stellte die doppelte, unmittelbar auf das eigentliche Grab bezogene Transi-Gisant-Darstellung des Verstorbenen kein Gegensatzpaar dar, sondern wurde gemeinsam in jeweils unterschiedlichen Nuancen als Visualisierung des Übergangs vom irdischen zum ewigen Leben gesehen. So entspricht der dem Transi zugeordnete Vers *“Sic transit gloria mundi, Aeternitas sic incipit”* in seiner Grundaussage dem auf den Gisant bezogenen Hinweis *“Mortalitatis terminus, Immortalitatis exordium”*.⁵⁰³ In konkreter Form begann diese Unsterblichkeit bereits mit der darüber im Zentrum der Sockelzone anzunehmenden, den Ruhm des Stifters perpetuierenden Grabinschrift. Gemeinsam mit dem ebenfalls in der Mittelachse darüber angebrachten, von zwei Löwen präsentierten Amtswappen und den flankierenden, auf die apostolische Gründungstradition verweisenden Amtspatronen des Verstorbenen bildete sie die Zone der eigentlichen, auf die Gisant-Darstellung des Erzbischofs bezogenen Stifterrepräsentation. Dementsprechend versah Masen diesen Bereich auf der Stichwiedergabe mit der Aufforderung *“Finem respice, media elige, executionem matura”* (*“Bedenke den Ausgang, wähle das Gemeinwohl, vollende die Ausführung”*), die neben ihrem allgemein moralischen Inhalt als steigende Klimax politischer Entscheidungsfindung konkret auf die Grundlagen einer guten, der Person des Verstorbenen vorbildhaft zugeschriebenen Amtsführung verweist. Ihr übergeordnet sind schließlich die das Wappen flankierenden Leitsätze *“Pietate et Spes”* und *“Fide et Amore”* (In Frömmigkeit und Hoffnung, Treue und Liebe) als heilssichernde, ebenfalls für den Stifter des Grabmals vorbildhaft in Anspruch genommene Maßstäbe einer allgemein christlichen Lebensführung. Die Spitze dieser Heilspyramide bildete die zentrale Kreuzigungsgruppe mit der heraldisch rechts angeordneten Effigies des kniend betenden Erzbischofs. Wie auf der Westseite eigenständig ohne Vermittlung eines zugeordneten Heiligen direkt an Christus gewandt und damit anstelle der üblichen Mariendarstellung unmittelbar in das Kreuzigungsgeschehen integriert, nimmt der Verstorbene damit ganz konkret Platz und Rolle der Mutter Christi unter dem Kreuz ein und illustriert so in besonders direkter Weise die Grundidee der *Compassio* als entscheidendem Zugang zur Teilhabe an der Erlösung. Auf sie bezieht sich auch das von Masen mottohaft als Überschrift an den oberen Rand des Stiches gesetzte Paulus-Zitat: *“Si compatimur et conglorificabimur. Rom. 8”*, wobei die als Lohn des Mit-Leidens verheißene Verherrlichung mit der zentralen Skulptur des triumphierenden Auferstandenen im Auszug und des den Aufbau bekrönenden, von palmenschwingenden Engeln flankierten thronenden Christus unmittelbar Bestandteil des Grabmals selbst war. Über diesen hinaus setzte sich das vertikal aufsteigende Sepulkralprogramm raumübergreifend in der noch heute

⁵⁰² Masen, S. 446; dazu Ronig, Ausstattung, S. 277-279. Zum Problem der Transi-Darstellung s. v. a. Groß.

⁵⁰³ *“So vergeht der Ruhm der Welt, die Ewigkeit beginnt so”* und *“Das Ende der Sterblichkeit ist der Beginn der Unsterblichkeit”*. Bei Ronig, Ausstattung, S. 279 fehlt der zweite Teil des Transi-Verses, wodurch dessen Wiedergabe grundlegend sinnentstellt ist.

erhaltenen Stuckdekoration der Apsiswölbung fort, mit der Karl Kaspar von der Leyen sein im Vorjahr geweihtes Grabmonument 1668 wirkungsvoll hinterfangen ließ (Abb. 190). Hier kulminierte die Apotheose des Kurfürst-Erzbischofs in der zentralen Präsentation seines von Engeln gehaltenen, mit den Insignien seiner geistlichen und weltlichen Macht ausgezeichneten Amtswappens und ihrer suggestiven Verbindung mit der darüber dargestellten, die achsiale Komposition fortführenden Marienkrönung. Durch die gleichzeitige Einordnung des Wappens in die horizontale Reihe der die Passionswerkzeuge präsentierenden Engel, die auf die enge Verbindung zwischen Triumph Christi, Erlösung der Gläubigen und Endgericht verweisen, manifestiert sich dabei noch einmal in aller Deutlichkeit das von Mäsen mit dem als Überschrift gewählten Paulus-Zitat explizit zum Ausdruck gebrachte und als Leitidee der gesamten Grabmalanlage durch den Stifter für sich postulierte Frömmigkeitsideal der *Compassio* als entscheidendem Argument seiner persönlichen Heilserwartung, deren Basis die allgemeine christliche Lebensführung und eine daraus resultierende gerechte Ausübung seines Amtes bildeten.

Innerhalb dieses stringent in eindeutig thematisch besetzte Bedeutungszonen eingeteilten Programms, das die Aspekte Tod, vorbildliche Amts- und christliche Lebensführung, *Compassio*, Erlösung und Apotheose des Stifters in chronologisch wie hierarchisch aufsteigender Reihenfolge illustrierte, stand die Helenaskulptur neben der des auferstehenden Christus im Auszug (Abb. 191 u. 192). Dem Typus der älteren Helenadarstellungen im Bereich des Domes folgend, verwies auch sie mit dem Motiv der dezidierten Präsentation von Kreuz und Nägeln implizit auf die lokale Bedeutung der Heiligen als Reliquienstifterin und Trägerin der kaiserlichen Gründungstradition. Unterstrichen wurde sie durch ihre Platzierung auf der heraldisch rechten Seite und die damit verbundene Bezugnahme auf die darunter kniende Effigies des Erzbischofs. Trotzdem bedingte der konkrete Aufstellungskontext, der die Helenadarstellung innerhalb eines größeren ikonografischen Zusammenhangs erstmals vollständig aus der traditionell engen Bindung an Petrus und Paulus löste, auch hier eine grundlegende Akzentverschiebung der Bildaussage. Statt dem Bereich der Repräsentation des Stifters und seines Amtes war sie damit der Zone der Visualisierung seiner persönlichen Erlösungshoffnung zugeordnet. Stärker noch als am Metternich-Retabel stand auf diese Weise eindeutig nicht mehr der politische Aspekt der lokalen Helenatradition als Verweis auf die weltlichen Machtansprüche des auftraggebenden Kurfürst-Erzbischofs im Mittelpunkt des Interesses, sondern die Rolle der eng mit der Ortskirche verbundenen Heiligen als persönliches Frömmigkeitsideal und religiöse Identifikationsfigur des Stifters. Gemeinsam mit der ihr als Pendant gegenübergestellten Skulptur der Hl. Katharina von Alexandrien diente sie dabei in erster Linie der erweiterten Illustration des dem gesamten Programm zugrundeliegenden *Compassio*-Gedankens. Während die Märtyrerin auf die direkteste Form des Zusammenhangs von *Compassio* und *Conglorificatio* verwies, zeigte die Helenadarstellung mit der Präsentation von Kreuz und Nägeln in diesem Zusammenhang einen auch für die zeitgenössischen Gläubigen gangbaren Weg, das Leiden Christi in der Verehrung der von ihr aufgefundenen Passionsreliquien möglichst unmittelbar nachzuvoll-

ziehen. Dieser Aspekt war um so bedeutender, als ein Teil dieser Passionsinstrumente durch die der Kaiserin zugeschriebene Schenkung auch in der Trierer Bischofskirche materiell präsent war. Dabei konnte sich gerade Karl Kaspar von der Leyen, der 1655 die erste große öffentliche Ausstellung der Hl. Rock-Reliquie des Domes seit 1585 initiiert hatte, in besonderer Weise mit dem heilsvermittelnden Vorbild Helenas identifizieren.⁵⁰⁴ Gleichzeitig fungierten beide auf der Ebene der Erlösungsverheißung angeordnete weibliche Heilige als durch den Auftraggeber für sich in Anspruch genommene Tugendpersonifikationen. Neben dem Aspekt christlicher Gelehrsamkeit, der sowohl in der Katharina- als auch in der Helenavita der verbreiteten Juidas-Cyriacus-Version eine entscheidende Rolle spielt, waren dabei auf beide die von Masen als beispielhaft genannten Eigenschaften Pietas, Spes, Amor und Fides in besonderer Weise zu beziehen. Insgesamt betrachtet, stand damit am Grabaltar Karl Kaspar von der Leyens mit der erstmaligen Darstellung der Gründerbischöfe eine verdoppelte und damit in besonderer Weise hervorgehobene Visualisierung der apostolischen Gründungstradition einer weitestgehend entpolitisierten Reduktion der lokalen Helenatradition auf den rein frömmigkeitsrelevanten Aspekt der Reliquienstiftung gegenüber. In ihr manifestiert sich noch deutlicher als im bereits ähnlich ausgerichteten Programm des Metternich-Retabels die spätestens mit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges endgültig gefestigte Stellung der Trierer Erzbischöfe und Kurfürsten als unangefochtene weltliche Stadt- und Landesherren.

7.5 Zusammenfassung

Obwohl die Form der Einzeldarstellung mit hohem Balkenkreuz, Krone und Nägeln als Attributen weitgehend unverändert bleibt, ist an dieser Reihe der mit Helenaskulpturen ausgestatteten Epitaphaltäre der Trierer Erzbischöfe des 16. und 17. Jhs. alleine aufgrund des Aufstellungskontextes ein offensichtlicher Bedeutungswandel der lokalen Helenatradition ablesbar, der in auffälliger Weise mit der Entwicklung vor allem der innenpolitischen Situation korrespondiert.

So zeigt Richard von Greiffenklau Petrus und Helena zum Zeitpunkt der Wiederaufnahme der Auseinandersetzungen mit der Bürgerschaft in Fortführung der Tendenzen insbesondere des Savigny-Retabels und des zeitgenössischen Hochaltartriptychons an seinem Epitaphaltar dezidiert als Paar der Legitimationsträger seines geistlichen und weltlichen Selbstverständnisses. Dasselbe ist möglicherweise für das gegen Ende des 16. Jhs. entstandene Epitaphretabel Jakob von Eltz' mit der triumphierenden Helenaskulptur Hans Ruprecht Hoffmanns anzunehmen, das – sollte diese hypothetisch vorgeschlagene Zuordnung zutreffen – dem endgültigen Sieger über alle Formen bürgerlicher Erhebungen mit Verweis auf die kaiserliche Gründungstradition der Trierer Kirche ein entspre-

⁵⁰⁴ Vgl. Richard Laufner: Die Hl. Rock-Ausstellung im Jahre 1655. In: Trierer Jahrbuch, 10, 1959, S. 56-67. Zu dieser Ausstellung erschien der Einblattdruck der 'Designatio' als illustriertes Reliquienverzeichnis. Dazu: F. H. (?): Zwei wenig bekannte Ausstellungen des hl. Rockes. In: Trierische Heimat, 9, 1932/33, S. 134-136; anonym: Bericht eines Augenzeugen über die Ausstellung des h. Rockes i. J. 1655. In: Trierisches Archiv, 3, 1899, S. 83-86.

chendes Denkmal setzte. Nahezu konsequent wirkt daher die Bedeutungsverschiebung, die die Helenadarstellung am Allerheiligenretabel Lothar von Metternichs erfährt. Vor dem Hintergrund der nach dem Urteil Rudolfs II. endgültig erfolgten Unterwerfung der Stadt einerseits und der eskalierenden konfessionellen Spannungen im Vorfeld des dreißigjährigen Krieges andererseits entstanden, werden Petrus, Paulus und Helena an ihm in erster Linie in ihrer allgemein heilsgeschichtlichen bzw. hagiografischen Bedeutung in Bezug auf das übergeordnete gegenreformatorische Thema des Kampfes für den wahren Glauben präsentiert. Gleichzeitig stellt die Helenaskulptur des Allerheiligenretabels mit dem Ein-Nagel-Attribut die deutlichste Visualisierung des auf die Trierer Nagelreliquie bezogenen Aspektes der Reliquienschenkung dar, die allerdings durch die kaum sichtbare Platzierung der Figur hinter der zentralen Mariendarstellung ebenfalls deutlich dem Gesamtprogramm untergeordnet wurde. Am monumentalen Epitaphaltar Karl Kaspar von der Leyens, dessen Programm insbesondere die apostolische Gründungstradition des Bistums aufgriff und in erweiterter Form zum Thema der Ostseite über dem eigentlichen Grab des Auftraggebers machte, erscheint Helena schließlich fünfzig Jahre später in erster Linie als auf das persönliche Seelenheil des Verstorbenen bezogene Tugendpersonifikation.

8. Die barocke Hochaltaranlage

Nachdem mit der 1668 vollendeten, den gesamten Westchor einbeziehenden Grabmalanlage Karl Kaspar von der Leyens die sukzessive Barockisierung des Trierer Domes eingeleitet worden war, wandte sich sein Neffe und Nachfolger Johann Hugo von Orsbeck (Koadjutor seit 1672, reg. 1676-1711) in einer zweiten Phase der barocken Umgestaltung des Ostchores und der bestehenden Hochaltaranlage zu.⁵⁰⁵ Kerngedanke des Projektes war allem Anschein nach von Anfang an ein zu errichtendes „altar undt heiligtumb Cammerwerck im Dhumb zu Trier“, für das der bereits unter Karl Kaspar von der Leyen im Dom beschäftigte Kölner Bildhauer Johann Heinrich Neuß (1633-1685) nach eigenen Angaben in einem Brief vom 23. Januar 1685 in elfwöchiger Arbeit einen Abriss angefertigt und noch keine entsprechende Zahlung erhalten hatte.⁵⁰⁶ Dies ist um so erstaunlicher, als ein erster Vertrag zwischen Neuß und der kurtrierischen Rentkammer über einen Altaraufbau „so im Dhumb zu Trier über die HeylligThumbsCammer kommen soll“, bereits 1676, im Todesjahr Karl Kaspar von der Leyens, abgeschlossen worden und erste Teile zu seiner Ausfüh-

⁵⁰⁵ Dazu zuletzt Nicole Beyer: Das Werk des Johann Wolfgang Frölicher. Ein Beitrag zur barocken Skulptur im Deutschland des 17. Jhs.. Trier 1999 (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte, Bd. 92), v. a. S. 168-236, mit Zusammenfassung der älteren Literatur. Vgl. a. Ronig, Ausstattung, S. 285-294 und Karl Lohmeyer: Die Bauakorde über die barocken Ausschmückungen und Umbauten des Trierer Domes. 1685-1710. In: Trierer Chronik, 14, 1917/18, S. 67-79.

⁵⁰⁶ Zit. n. Lohmeyer, S. 67-68. Auf diese Eingabe hin wurden ihm für die geleistete Arbeit 12 Reichstaler gezahlt (ebd.). Bereits 1663 hatte Johann Heinrich Neuß den Auftrag für den auf Veranlassung Karl Kaspars von der Leyen errichteten Grabaltar seines Vorgängers Philipp Christoph von Sötern erhalten, den er 1669 fertigstellte, während sein Bruder Heribert Neuß am von der Leyen-Grabmal arbeitete. Vgl. Groß, S. 62.

rung 1681 von Koblenz-Ehrenbreitstein aus in den Dom gelangt waren.⁵⁰⁷ Es scheint daher zu Beginn der achtziger Jahre zu einer größeren Umplanung des ursprünglichen Vorhabens gekommen zu sein, die die Entwicklung des spätestens im Herbst 1684 von Neuß in Angriff genommenen neuen Abrisses notwendig machte. Neuß' Tod noch im selben Jahr dürfte eine weitere Unterbrechung der Arbeiten bedingt haben. Erst im Sommer 1687 wird der Frankfurter Bildhauer Johann Wolfgang Frölicher unter Vertrag genommen, "[...] die Steinhawerey undt andere Arbeith in sich selbst nach dem im Gibs poußierten model [...]" auszuführen und dabei "[...] allen [...] Marmor zu demjenigen, welchen der Bildthawer Neuhs Seel. hier zu aptiert undt zu Trier im Thumb lieget [...]" weiterzuverwenden.⁵⁰⁸ Spätestens zu diesem Zeitpunkt war die konkrete Form der bereits von Neuß geplanten, allerdings in den Quellen nicht näher definierten Einheit von "altar undt heiligtumb Cammerwerck" (s. o.) festgelegt. Danach sollte der von Fröhlicher zu errichtende Aufbau das "forderwerk" der von außen als barocke Chorscheitelrotunde an die spätromanische Ostapsis des Domes angefügten „heyligthumbs Capellen“⁵⁰⁹ bilden und mit dieser durch die Anlage eines "durch die Hauptkirchenmauer zur Heylighthumbs Capellen brechenden Thürn bogens"⁵¹⁰ verbunden werden (Abb. 193). Vor diesem einzigen Eingang in die eigentliche, weit über dem Niveau des Hochchores gelegene Reliquienkapelle wurde über die gesamte Apsisbreite hinweg eine hohe, altanartige Tribüne errichtet, die auf beiden Seiten über einen der Apsisrundung folgenden Treppenlauf erschlossen ist (Abb. 194). Der "[...] unterhalb diesem werck stehende hohe altar [...]"⁵¹¹ wurde separat im Zentrum des Hochchores platziert, während eine zweite, der Hl. Anna geweihte Mensa, die gleichzeitig als Sakramentsaltar des Domes diente, auf der Tribüne vor dem Eingang in die Heiltumskammer stand.⁵¹² Mit dieser Verschmelzung von Hochaltarretabel, Reliquienkapelle und Pilgerrampenanlage zu einer architektonischen Einheit erhielt die Trierer Bischofskirche ein neues liturgisches und visuelles Zentrum, das in besonderer Weise auch über den zu diesem Zeitpunkt noch vorhandenen romanischen Lettner hinweg weit in den Raum hineinwirkte.⁵¹³ Beherrschendes Element ist die bernineske, von Blumengirlanden, Wolken und adorierenden Engeln gesäumte Durchblicksöffnung, die heute eine unmittelbare Sichtverbindung zwischen Kirchen- und

⁵⁰⁷ Landeshauptarchiv Koblenz, I C 5047. Vgl. Beyer, S. 170.

⁵⁰⁸ Landeshauptarchiv Koblenz, Kammerprotokolle 1687, 1 C 5085, Punkt 5 und Punkt 1. Vgl. Anhang, Text 11.

⁵⁰⁹ "Von wegen Ihro Churfürstlichen Gnaden zu Trier unseres gnädigsten Herrrens ist mit Johan Wolfgang Frölicher Bürgern undt Bildthaweren in frankfurth folgender Contract über das in die Thumb Kirch zu Trier zu verfertigen Verdingtes forderwerk zu der heyligthumbs Capellen ausgericht und gemacht worden [...]" Einleitung des Vertrags vom 21. Juni 1687 (ebd.).

⁵¹⁰ Ebd., Punkt 12.

⁵¹¹ Ebd., Punkt 13.

⁵¹² Zum um 1800 abgebrochenen Annenaltar an dieser Stelle und seiner Funktion als Sakramentsaltar des Domes vgl. Lager, S. 9-11, Ronig, Ausstattung, S. 290 und Beyer, S. 187.

⁵¹³ Ronig, Ausstattung, S. 292, weist in diesem Zusammenhang in erster Linie auf die ab 1668 entstandene Anlage der Capella della Santa Sindone von Guarini in Turin als Vorbild hin. Zum Bauverlauf der erst im Frühjahr 1700, möglicherweise erst kurz nach Fröhlichers plötzlichem Tod in Trier am 26. April, fertiggestellten Fassaden-Anlage vgl. Beyer, S. 211-215. Die Errichtung der dahinterliegenden Heiltumskammer, die im Februar 1700 bereits begonnen, dann durch Fröhlichers Tod unterbrochen worden war, erfolgte zwischen 1702 und 1711 durch Philip Honorius Ravensteyn. Vgl. Beyer, S. 219-223. Dazu auch Ronig, Ausstattung, S. 285-289.

Kapellenraum herstellt (Abb. 195). Allerdings gehen weder der Zweck noch die konkrete Gestaltung dieses Wolkenfensters aus den zeitgenössischen Quellen eindeutig hervor.⁵¹⁴ Die in einem Brief des Trierer Kellners Peter Heydrich an Johann Hugo von Orsbeck vom 5. Februar 1700 überlieferte Reaktion Frölichers auf den Einwand "Daß über den eingang zur Capellen oben ahm altar geschlagenes kleines gewölblein will uns zur Zeit allhier noch nit recht ahnstehen weilen merklich den prospect in die Capell verhindert" zeigt jedoch mit der erklärenden Antwort "man solle geduld haben, wan die glorio darauf stunde, so wurde dem altar der meiste zierrath zugeleget werden, Und der prospect danach überflüssig sein wurde", ganz deutlich, dass zumindest er an eine Modifikation der allem Anschein nach vorgegebenen Durchblicksidee dachte, die keinen wirklichen Einblick in die Heilumskapelle vorsah.⁵¹⁵ Diese Vermutung bestätigt Frölicher an gleicher Stelle überliefertes Argument zur Verteidigung der "glorio" und des "gewölbleins", mit dem der mit schwarzem Marmor verkleidete Segmentbogen oberhalb der Kapellentür gemeint sein dürfte, "Er finde nit rathsamb, daß die ofnung zum prospect zu hoch und weith seye, sonsten mußten nothwendig Ein altar in die Capell gesetzt werden, so durch solche öfnung die augen füllhen."⁵¹⁶ Da diese Aufgabe in seiner Planung von der erwähnten "glorio" übernommen wird, kann es sich bei ihr kaum um die heute vorhandene, den von Frölicher gerade nicht gewünschten direkten Blick in die Kapelle weit öffnende Wolkengloriole der Durchblicksöffnung handeln. Nicole Beyer weist in diesem Zusammenhang auf ein nicht ausgeführtes Projekt Berninis für die zentrale Lichtöffnung der Cathedra-Petri-Anlage hin, nach dem sich innerhalb der dortigen Wolkengloriole eine bronzene, ebenfalls wolkengesäumte und mit Engelsköpfen besetzte "glorio" mit der durchbrochen gearbeiteten Reliefdarstellung der Verklärung Christi erheben sollte.⁵¹⁷ Da Frölicher am 26. Februar 1700 plötzlich in Trier verstarb ist es fraglich, ob die drei Wochen zuvor allem Anschein nach noch nicht existierende "glorio" jemals ausgeführt wurde. Möglicherweise diene als Ersatz für sie die stilistisch sowohl in diesen Zeitraum als auch in den Bereich der Frölicher-Werkstatt einzuordnende, von Engelsköpfen auf einer Wolkenkonsole getragene große Strahlenmonstranz aus vergoldetem Holz,

⁵¹⁴ Zu recht weist Beyer, S. 183, darauf hin, dass der sehr detailreiche Vertragstext von 1687 weder dieses zentrale Element der Anlage und damit auch seine mögliche vorgesehene Dekoration nicht berücksichtigt.

⁵¹⁵ Landeshauptarchiv Koblenz, Briefwechsel Johann Hugo von Orsbeck, 1 C 16259. Zit. n. Beyer, Q 58, S. 337-338. Vgl. Beyer, S. 183.

⁵¹⁶ Ebd. Tatsächlich erhielt die 1711 fertiggestellte Kapelle erst in der Regierungszeit Erzbischof Franz Lothars von Pfalz-Neuburg (1716-1729) das heutige, perspektivisch auf einen Betrachterstandort im Mittelschiff des Domes ausgerichtete Retabel mit dem ursprünglich in ihm installierten Hl. Rock-Reliquiar, das die Funktionen des Orsbeck'schen Marmoraufbaus mit seiner zentralen Durchblicksöffnung um die eines monumentalen Reliquienostensoriums erweiterte (s. u.).

⁵¹⁷ Beyer, S. 188-189. Vgl. dazu Kurt Rossacher: Das fehlende Zielbild des Petersdomes. Berninis Gesamtprojekt für die Kathedra Petri. In: Alte und Neue Kunst 95, 1967, Jg. 12, S. 2ff ; ders.: Taube oder Transfiguration im Zentrum der Glorie des Petersdomes. In: Römische Historische Mitteilungen 22, 1980, S. 247 ff; Franz J. Ronig: Das wolkenumsäumte Engelsfenster im Trierer Dom. Ein Beitrag zum Weiterleben künstlerischer Ideen Berninis in Deutschland. In: Festschrift Kurt Rossacher, Salzburg 1983, S. 273 ff. Johann Hugo von Orsbeck hatte vom 22. August 1652 an für zwei Jahre an der päpstlichen Universität Gregoriana studiert, die zu diesem Zeitpunkt von Paulus Olivia als Rektor geleitet wurde. Vgl. Franz Schorn: Johann Hugo von Orsbeck. Ein rheinischer Kirchenfürst der Barockzeit. Köln 1976, S. 15. Beyer, S. 189 und Ronig, Ausstattung, S. 286, weisen in diesem Zusammenhang auf die Möglichkeit eines über Olivia vermittelten persönlichen Kontaktes Orsbecks mit Bernini hin, dessen Arbeit an der Cathedra Petri-Anlage allerdings erst 1656 begann.

die Walrand erstmals 1844 im Zentrum der Durchblicksöffnung beschreibt (Abb. 196).⁵¹⁸

Damit hätte ursprünglich eine als Lichtquelle inszenierte Visualisierung der direkten Gegenwart Christi in der Eucharistie – die in unmittelbarem räumlichen Zusammenhang mit dem darunter auf der Tribüne stehenden Sakramentsaltars stand - das Zentrum der neuen, multifunktionalen Hochaltaranlage des Domes gebildet. Um sie herum illustriert das letzte große ikonografische Ausstattungsprogramm innerhalb des Domes mit den Skulpturen von Petrus – der in diesem Fall gleichzeitig Altarpatron ist – und Paulus in der Hauptebene sowie der Trias der Trierer Gründerbischöfe Eucharius, Valerius und Maternus in der zentralen Nische darüber unter Rückgriff auf das Vorbild des von der Leyen-Grabmals noch einmal in aller Deutlichkeit die apostolische Gründungstradition des Bistums (Abb. 197).⁵¹⁹ Ergänzt wird diese erneute Manifestation der apostolischen Sukzession der Ortskirche und ihrer Amtsträger durch die als gegenständige Pendants demonstrativ auf die zentrale Bischofsgruppe bezogenen Skulpturen Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten. Im Gegensatz zu den entsprechenden Darstellungen des Allerheiligen-Retabels ohne vergleichbare Verweise auf die dort thematisierten Sakramente der Buße und der Eucharistie gestaltet, scheinen sie in diesem Kontext in erster Linie als Personifikationen von Anfang und Ende der christlichen Heilszeit zu fungieren.⁵²⁰ Damit bilden sie gleichzeitig den heilsgeschichtlich-historischen Rahmen, der mit ihnen als Personifikationen demonstrativ auf die durch ihre drei ersten Bischöfe repräsentierte Trierer Kirche übertragen wurde. Insgesamt thematisiert die obere Zone des barocken Hochaltarretabels damit in besonderer Weise sowohl das Authentizitätssichernde hohe Alter der apostolischen Tradition, das mit einer auf den als Jünger Jesu angesehenen Eucharius gegründeten Bischofsliste bis in die Zeit und unmittelbare Umgebung Christi zurückgeführt werden konnte, als auch die postulierte Dauer des darauf gegründeten Herrschaftsanspruchs der örtlichen Erzbischöfe bis zum jüngsten Gericht. Lediglich die bekrönende Anna-Selbdritt-Gruppe ist nicht auf die den gesamten übrigen Aufbau einnehmende Visualisierung der apostolischen

⁵¹⁸ Walrand, S. 65: "Genien und Seraphe in den Wolken schwebend, umgeben die Monstranz, die in der Mitte des Hintergrundes gleichsam schwebend an der Rückwand angebracht ist, welche geöffnet werden kann, und das Innere der Schatzkammer dem Auge äußerst wohlgefällig darstellt." Dabei widerspricht der von Walrand beschriebene Verschluss der Durchblicksöffnung durch zwei klappbare Läden eindeutig Frölichers mit der oben zitierten Briefstelle überlieferten Intention. Notwendig wurden sie erst mit der dreißig Jahre später erfolgten Installierung des durch das Wolkenfenster sichtbaren neuen Heilig-Rock-Reliquiars (s. u.), das auf diese Weise trotz seines festen Einbaus lediglich temporär präsentiert werden konnte. Erst 1974 wurde die Monstranz im Zusammenhang mit der Öffnung des 1910 vermauerten Durchblicks von dieser Stelle entfernt und befindet sich heute im Magazin des Bischöflichen Museums Trier. Vgl. Ronig, Ausstattung, S. 292. Auch hier danke ich Herrn Markus Groß-Morgen vom Bischöflichen Museum Trier für seine freundliche Unterstützung.

⁵¹⁹ In der Mitte der Dreiergruppe der ersten Trierer Bischöfe steht auch hier nicht der eigentliche Bistumsgründer Eucharius, sondern der in den Dom transferierte, durch den Petrusstab wiedererweckte und mit seinem Drei-Mitren-Attribut auf die postulierte Trierer Primatsstellung verweisende Hl. Maternus. Heraldisch rechts von ihm steht Eucharius mit Buch und angekettetem Drachen, links Valerius ohne gesondertes Attribut.

⁵²⁰ Johannes der Täufer galt als letzter Vorläufer Christi und steht damit an der Schwelle zwischen der alttestamentlichen Zeit "sub lege" und der mit der Verkündigung bzw. Menschwerdung Christi beginnenden Zeit "sub gratia", auf deren Ende mit der Wiederkunft Christi zum jüngsten Gericht Johannes der Evangelist als angenommener Empfänger und Verfasser der apokalyptischen Offenbarung vorausweist.

Gründungstradition des Bistums, sondern auf das Patrozinium des ursprünglich an bzw. auf der Tribünenbrüstung stehenden Annenaltars zu beziehen.

Die Helenaskulptur der barocken Hochaltaranlage wurde dagegen einer vollkommen anderen thematischen Ebene zugeordnet. In der heutigen Aufstellung steht sie mit zwei Nägeln in der erhobenen rechten Hand und einem hohen, lose an den herabhängenden linken Arm gelehnten Kreuz auf einem hohen Postament am unteren Ende der südlichen Pilgertreppe (Abb. 198). Dabei ist unsicher zu erkennen, dass es sich bei beiden aus Holz bestehenden Attributen um spätere Ergänzungen handelt, von denen die Nägel unorganisch zwischen die Finger der barocken Marmorskulptur gesteckt sind und das aus einfachen Latten konstruierte Kreuz provisorisch mit einem Locheisen befestigt wurde. Tatsächlich zeigt eine zwischen 1771 und 1794 entstandene Innenansicht des Domes im Bischöflichen Museum Trier die Skulptur mit einem schmalen hohen Kreuz in der erhobenen rechten Hand, auf das der über sie hinweggehende Blick der Heiligen ursprünglich gerichtet war (Abb. 199-201).⁵²¹ Die Tendenzen der Helenadarstellung Hoffmanns am Allerheiligenaltar weiterführend, wurde damit das seit dem 14. Jh. zur zeichenhaften Visualisierung der kaiserlichen Gründungstradition eingesetzte Motiv der Reliquienpräsentation zugunsten der Thematisierung ihrer vorbildhaften Verehrung abgelöst. Diese Akzentverschiebung ist um so interessanter, als der Helenaskulptur der barocken Hochaltaranlage erstmals im Dom eine Darstellung Konstantins als Pendant auf der heraldisch rechten Seite gegenübersteht, deren Identifizierung durch den Vertragstext von 1687 eindeutig gesichert ist (Abb. 202). Darin wurde Frölicher explizit dazu verpflichtet, für die „[...] zwey König Bildter Sti Constantini et Helenae so unter die Kropfbogen zu stehen kommen [...]“ im Gegensatz zu den übrigen, aus Alabaster anzufertigenden Skulpturen der Anlage weißen Marmor zu verwenden.⁵²² Neben der Tatsache, dass Konstantin zu diesem Zeitpunkt offensichtlich der Status eines Heiligen zuerkannt wurde, geht aus dieser Stelle des Vertrages eindeutig hervor, dass ihre ursprüngliche Platzierung des Kaiserpaares an einem anderen Ort des Aufbaus unter „Kropfbögen“ vorgesehen war. Dem entspricht die Anweisung in Punkt neun des Vertragstextes, nach dem „[...] unten bey aufsteigung der Trappen inwendig zu ahn beyder seithen ein sauberes postament kommen, undt selbiges so weith ausgekropfft werden [solle], dass auf jedes ein großer Engel von alabaster ad 5 fuhs hoch zu stehen kommen könne.“⁵²³ Diese damit ursprünglich für den heutigen Aufstellungsort der Skulpturen Konstantins und Helenas vorgesehenen stehenden Engel befinden sich heute in den beiden seitlichen Nischen der dahinterliegenden Tribünenfront (Abb. 203). Mit dem erstmaligen Hinweis auf die deutlich erkennbaren Abarbeitungsspuren ehema-

⁵²¹ Vgl. Friedrich, S. 115, und Beyer, S. 190. Während Beyer (ebd.) auf eine Beschädigung der vorderen Plinthecke unterhalb des Armes der Heiligen auf einem der Restaurierungsfotos im Amt für kirchliche Denkmalpflege Trier verweist und als Einlassspur eines dünnen Stabkreuzes aus Metall deutet, legen die Öffnung der erhobenen Handfläche und die Haltung von Hand und nahezu waagrecht ausgestrecktem Arm sehr viel eher die Annahme eines angelehnten schmalen Balkenkreuzes nahe, wie es auch auf dem Dombild es späten 18. Jhs. wiedergegeben ist.

⁵²² Punkt 2 des Vertrages von 1687, vgl. Anhang, Text 11.

⁵²³ Ebd.

liger Flügel im Bereich ihrer Schulterblätter hat Nicole Beyer überzeugend nachgewiesen, dass sie – der vertraglichen Vorgabe entsprechend – tatsächlich für eine freie Aufstellung auf den Treppenpostamenten konzipiert und auch ausgeführt waren.⁵²⁴ Es scheint demnach, als seien zu einem unbestimmten Zeitpunkt die Skulpturen des Kaiserpaares, die ursprünglich unter den “Kropfbögen”, d. h. den Nischen der Tribünenfassade standen und dementsprechend an der hinteren Plinthenkante abgeschrägte Ecken aufweisen (Abb. 204) mit denen der beiden fackeltragenden Engel vertauscht worden.⁵²⁵ Dafür spricht auch die von Beyer erstmals formulierte Beobachtung, dass die Marmorsockel innerhalb der Nischen, die ohne sie der Höhe der Skulpturen Helenas und Konstantins entsprechen, nicht im Verbund mit der übrigen Tribünenarchitektur stehen und demnach durchaus später eingefügt worden sein können, um die sehr viel niedrigeren vorhandenen Engel in sie einzupassen.⁵²⁶ Einen terminus ante quem für diese Maßnahme stellt neben der bereits erwähnten Innenansicht des Domes aus dem letzten Viertel des 18. Jhs., die Konstantin und Helena bereits auf den Treppenpostamenten zeigt, ein 1779 aus Anlass der Konsekration des Augsburger Weihbischofs Johann Nepomuk von Ungelter am Hochaltar der Trierer Bischofskirche entstandenes Gemälde dar, auf dem die Konstantinskuulptur ebenfalls bereits an ihrem heutigen Standort zu sehen ist (Abb. 205).⁵²⁷ Ebenso überzeugend hat Beyer in einer genauen formalen Analyse beider Skulpturen nachgewiesen, dass darüber hinaus aufgrund der konzentrierten Konzeption ihrer Bewegungsmomente auf eine einzige optimale, jeweils diagonal über die rechte vordere Plinthenecke geführte Ansichtsachse von einem mit dieser Neuaufstellung einhergegangenen Seitenwechsel auszugehen ist.⁵²⁸ Insbesondere die Helenastatue ist mit der raumgreifenden Geste des nahezu waagrecht vor dem Körper ausgestreckten rechten Armes, der ursprünglich das Kreuz hielt, vor der Hintergrundfolie der Tribünenanlage nur auf der heraldisch rechten Seite denkbar. Umgekehrt wäre die chiastisch verschränkte Bewegung von Körperdrehung und Armhaltung der Konstantinskuulptur, die in der linken Hand ursprünglich ein ebenfalls verlorenes Zepter hielt, mit der dezidiert nach rechts weisenden Geste beider Arme an dieser Stelle ohne visuellen Bezugspunkt geblieben und ins Leere gelaufen. Es ist daher mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass von ihrer Aufstellung im Frühjahr 1700 bis zu einem unbestimmten Zeitpunkt vor 1779 Frölichers Helenaskulptur – dem Rang und der lokalen Bedeutung der Heiligen entsprechend – auf der heraldisch rechten und die Darstellung Konstantins auf der linken Seite der Tribünenfront standen.⁵²⁹ Auf diese Weise in den tragenden Unterbau der Gesamtanlage

⁵²⁴ Beyer, S. 179 und S. 195. Anhand der erhaltenen Reste lässt sich auch die Stellung der ursprünglich vorhandenen Flügel rekonstruieren, die in zusammengelegter Form jeweils nach außen, d. h. zum Treppenaufgang hin gerichtet waren (ebd.).

⁵²⁵ Für den Hinweis auf die abgeschrägten hinteren Plinthenecken, die gleichzeitig den Nachweis der konkreten, diagonal zur Mittelachse gerichteten Aufstellung beider Skulpturen in den Nischen liefert, danke ich Christine Stolpe.

⁵²⁶ Beyer, S. 185.

⁵²⁷ Vgl. Schatzkunst Trier. Kat. Ausst. Trier 1984, Hg. Bischöfliches Generalvikariat Trier, Trier 1984, S. 249, Nr. 213.

⁵²⁸ Beyer, S. 190-191 und S. 192-193.

⁵²⁹ Zur Datierung beider Skulpturen in die letzte Arbeitsperiode Frölichers zwischen 1695 und 1700 s. Beyer, S. 194-195. Für die Konstantinskuulptur weist die Autorin in diesem Zusammenhang erstmals auf

integriert und damit einer hierarchisch deutlich untergeordneten, irdisch-historischen Ebene zugewiesen, erschienen sie vor dem Hintergrund der lokalen Helenatradition zunächst in besonders deutlicher Weise als kaiserliches Stifterpaar. Dabei ist die erstmalige vollständige Isolierung Helenas aus dem eigentlichen Retabelbereich und die damit einhergehende Ergänzung um eine Darstellung Konstantins um so interessanter, als die beiden Frölicher-Skulpturen damit Teil einer ganzen Reihe für Trier nachweisbarer Helena-Konstantin-Gruppen des späten 17. und frühen 18. Jhs. sind. Die älteste von ihnen dürfte zu Beginn der achtziger Jahre des 17. Jhs. - und damit nur kurz vor der 1687 im Vertrag mit Frölicher erstmals fassbaren Projektierung der beiden Kaiserskulpturen der geplanten Hochaltaranlage - in der Trierer Werkstatt des 'Meisters der Maximiner Madonna' entstanden sein (Abb. 206).⁵³⁰ Im Gegensatz zu Frölichers Marmorskulptur im Dom hält die überlebensgroße, deutlich auf Untersicht hin konzipierte Sandsteinfigur Helenas ein rundes, von den heftig bewegten Gewandfalten umspieltes Balkenkreuz mit beiden Händen rechts vom Körper und wendet ihren Blick seitlich von ihm ab in Richtung der unter ihr stehenden Betrachter. Die dazugehörige Konstantindarstellung stützt in bewegtem Kontrapost die rechte Hand in die Hüfte und präsentiert auf der linken einen groß dimensionierten Reichsapfel. Da beide Skulpturen erst im 20. Jh. aus Privatbesitz ohne Provenienzangabe in die Sammlung des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums gelangte, ist ihre genaue Herkunft allerdings nicht mehr nachvollziehbar.⁵³¹ Insbesondere die enge Verbindung des Kaiserpaares mit der spezifischen Gründungstradition der Abtei St. Maximin wie auch die Zuschreibung beider Skulpturen an den anonymen Bildhauer, der mit der heute im Städtischen Museum Trier aufbewahrten 'Maximiner Madonna' die zentrale Fassadenfigur der bis 1682 neu errichteten Kirche des Klosters schuf, legt eine ursprüngliche Aufstellung in diesem Bereich – möglicherweise in den beiden das Westportal flankierenden Nischen – nahe.⁵³² Eindeutig zur barocken Gartenausstattung der Abtei St. Maximin, die unter Abt Nikolaus

stehengebliebene Transportbossen hin, deren Existenz sie als durchaus überzeugendes Argument für eine Entstehungszeit der Figur erst kurz vor Frölichers plötzlichem Tod im April 1700 sieht.

⁵³⁰ Die überzeugende Datierung und Zuordnung der Skulptur an den Meister der Maximiner Madonna, dem auch die Skulpturen der barocken Portalanlage der Trierer Abteikirche St. Matthias und einiger Trierer Bürgerhäuser des späten 17. Jhs. zuzuweisen sind, durch Curt Schweicher: Die Maximiner Madonna. In: Landeskundliche Vierteljahresblätter 21, 1975, S. 50 ff.; ders.: Die mainzerisch-trierische Bildhauerwerkstatt des barocken Neubaus von St. Maximin – Ihr Wirken in Mainz und Trier. In: Mainzer Zeitschrift 71/72, 1976/77, S. 179ff; ders. Der Barockbildhauer von St. Matthias. In: Kurtrierisches Jahrbuch 13, 1973, S. 49 ff.

⁵³¹ Laut Inventarkarte wurden beide Skulpturen aus der Sammlung des Baron von Liebig erworben. Das Bischöfliche Museum besitzt eine weitere, leicht unterlebensgroße Helenaskulptur aus Sandstein ohne zugehöriges Pendant, die ebenfalls der Werkstatt des Meisters der Maximiner Madonna zuzuordnen ist und aufgrund der Kopfhaltung eindeutig für einen hoch liegenden Standort bestimmt war. Möglicherweise ist mit ihr der Rest einer weiteren Helena-Konstantin-Gruppe dieses Zeitraums erhalten.

⁵³² Zum Wiederaufbau der 1674 während einer französischen Besetzung der Stadt vollständig gesprengten Anlage vgl. Kirchliche Kunstdenkmäler Trier, S. 302. Für eine Zuordnung beider Skulpturen in den Bereich der Maximin-Fassade spricht auch ihr Maßstab. Als weitere potentielle Auftraggeber kommen aufgrund der Inanspruchnahme der Trierer Helenatradition durch verschiedene Institutionen theoretisch auch der Konvent der Abtei St. Matthias, für den der Meister der Maximiner Madonna im gleichen Zeitraum die allerdings sehr viel kleiner dimensionierte und vollständig erhaltene Skulpturenausstattung der barocken Portalanlage schuf, das Domkapitel bzw. Erzbischof Johann Hugo von Orsbeck sowie die Bürgerschaft in Frage, ohne dass allerdings für eine der drei Gruppen in diesem Zeitraum eine Baumaßnahme bekannt wäre, der sich die beiden Figuren maßstäblich und funktional zuordnen ließen.

Pack (1719-1731) „mit Brunnen, kostbaren Statuen und anderen Raritäten“⁵³³ realisiert wurde, gehört dagegen ein Sockelstein mit dem Wappen des Abtes, der Jahreszahl 1726 und der Inschrift „Constantinus, Fundator, constantine tuis tu nos vis gignere donis tu pater es proles religiosa domus“.⁵³⁴ Einer 1741 entstandenen Ansicht des Gartens zufolge stand die zugehörige Konstantinskulptur aller Wahrscheinlichkeit nach gemeinsam mit sieben weiteren, trotz der miniaturisierten Wiedergabe anhand ihrer charakteristischen hohen Kronen als solche zu identifizierenden Herrscherdarstellungen im Bereich der zentralen Brunnenanlage (Abb. 207 u. 208).⁵³⁵ Dabei spricht die Zahl von insgesamt acht Figuren, die in auffälliger Weise mit der der Stifter auf dem Maximiner 'Liber aureus' des 13. Jhs. korrespondiert (s. o.), dafür, dass wie dort neben den Kaisern Konstantin, Karl d. Gr. und Heinrich I. sowie den Königen Dagobert, Pippin und Arnulf auch Darstellungen Helenas und Adas, der vor dem Hochaltar der Abteikirche bestatteten angeblichen Schwester Karls d. Gr., Bestandteil dieser konzentrierten Manifestation der kaiserlichen Tradition der Abtei waren. Ergänzt wurden sie durch Darstellungen der sieben Kardinaltugenden sowie eine Gruppe alttestamentlicher Patriarchen, von denen eine Moseskulptur erhalten und eine Figur Davids durch eine der noch vorhandenen Sockelinschriften zu erschließen ist.⁵³⁶ Darüber hinaus hat Seewaldt zu recht auf die beiden Skulpturen hingewiesen, die auf dem Stich von 1741 am westlichen Eingang des Gartens zu erkennen sind und von denen die vordere durch Mitra und Krummstab eindeutig als Bischof, die hintere mit Hermelinmantel und Krone als weltliche/r Herrscher/in identifizierbar ist (Abb. 209).⁵³⁷ Auf dieser Grundlage schlägt er die Identifizierung der beiden Dargestellten mit Helena und Maximin vor, so dass möglicherweise mit der Existenz zweier Helenadarstellungen als Verweis auf die kaiserliche Gründerin innerhalb der barocken Gartenanlagen der Abtei St. Maximin zu rechnen ist.

Von besonderem Interesse in Bezug auf die Frölicher-Skulpturen der barocken Hochaltaranlage im Dom ist ein weiterer, eindeutig als stilistische Einheit zu erkennender Komplex von zwei Kaiserstatuen und einer zugehörigen Helenafigur, die sich heute im Besitz des Städtischen Museums Simeonstift Trier befinden. Vor allem die Helenadarstellung unterscheidet sich grundlegend von der Gestaltung der Johann Neudecker d. J. zugeschriebenen Maximiner Gartenfiguren (Abb. 210 u.

⁵³³ Gesta Trevirorum, Bd. , S. 225.

⁵³⁴ Manuskript Weltliche Kunstdenkmäler Trier, S. 667-669. Dazu v. a. Peter Seewaldt: Johann Neudecker d. J. Sein Beitrag zur Bilderei des Spätbarocks in Trier und im Trierer Land. In: Trierer Zeitschrift 55, 1992, S. 303-340, v. a. S. 308-312.

⁵³⁵ Ebd., S. 309.

⁵³⁶ Dabei decken sich die beiden neben der Konstantin-Inschrift erhaltenen Sockelinschriften, die Karl den Großen und die Personifikation der Sapientia als ursprünglich zugehörige Skulpturen nennen, und eine dritte, von der lediglich der Name "David" lesbar ist, mit späteren Aussagen über das ursprüngliche Gartenprogramm, nach denen neben einem Tugenden-Zyklus mit Konstantin, Karl d. Gr. und Pippin auch eine Reihe der bereits auf dem Einband des Liber aureus als Fundatoren der Abtei aufgestellt waren (ebd.).

⁵³⁷ Seewaldt, S. 312.

211).⁵³⁸ Insgesamt prägend wirkt dabei die Freilegung des Körpers, dessen schmale Kontur durch die den Oberkörper formende Lurika betont und von der Folie des Mantels wirkungsvoll hinterfangen wird, wobei die unnatürlich gespreizte Stellung der Füße und die sich nach unten extrem verjüngende Silhouette den Eindruck graziler Instabilität unterstreichen. Auch diese Helenaskulptur hielt ein hohes, schmales Balkenkreuz in der nahezu waagrecht vor dem Körper erhobenen rechten Hand, dessen Einlassspur in der Plinthe deutlich zu erkennen ist und auf das ihr Blick gerichtet war. Unübersehbar stellt sie damit – weitergeführt in der Haltung der herabhängenden linken Hand - eine in Rokokoformen übersetzte Interpretation der Frölicher-Helena des Dom-Hochaltars dar, die auch zeitlich um einiges von den Tugend-Allegorien des Maximin-Gartens entfernt zu sein scheint.⁵³⁹ Ein weiteres offensichtliches Unterscheidungsmerkmal ist die Form der hohen, nahezu quadratischen Plinthe mit allseitig glattem Rand, dem die organisch-naturhafte Plinthenform der Maximiner Gartenfiguren gegenübersteht. Auf einer Sockelplatte gleicher Art stehen auch die beiden stilistisch eindeutig zugehörigen Herrscherdarstellung mit abgelegter Krone, von denen die eine mit einem mittelalterlich wirkenden Kettenhemd, Beinschienen und einem Kirchenmodell an seiner Seite ausgestattet ist, während der zweite antikisierende Feldherrenkleidung mit Lorbeerkranz, Zepter und Reichsapfel als Attribute aufweist (Abb. 212 u. 213). Wie die Helenaskulptur stellt sie - mit größeren Detailabweichungen wie der abgelegten Krone und dem hinzugefügten Reichsapfel, aber auch großer Detailgenauigkeit wie dem Lorbeerkranz - eine freiere Umsetzung des Frölicher-Vorbildes im Dom dar und ist damit mit einiger Sicherheit als Darstellung Konstantins zu identifizieren. Da die zweite, unter Verwendung mittelalterlich wirkender Versatzstücke in eine deutlich andere zeitliche Ebene eingeordnete Herrscher durch das seiner abgelegten Krone zugeordnete Kirchenmodell eindeutig als königlicher Stifter gekennzeichnet ist, wie sie unter den mit der lokalen Helena-Konstantin-Tradition verbundenen Trierer Institutionen ausschließlich in St. Maximin eine Rolle spielten, ist die ursprüngliche Herkunft aller drei Skulpturen aus einem anderen Bereich der Abtei dennoch sehr wahrscheinlich.⁵⁴⁰ Damit stehen dem Kaiserpaar Frölichers am barocken Dom-Hochaltar in einem Zeitraum von insgesamt rund fünfzig Jahren drei thematisch

⁵³⁸ Zur Zuschreibung an Neudecker Seewaldt, S. 309, der an anderer Stelle (S. 315, Anm. 17) auf die auffällige Abweichung der erhaltenen Helena- und der beiden Kaiserskulpturen von der Stileinheit des Maximiner Gartenfiguren-Komplexes hinweist.

⁵³⁹ Weitere stilistische Unterschiede zwischen der Helenaskulptur und den Tugendallegorien der barocken Gartenausstattung der Abtei St. Maximin bestehen in der feiner gesträhten Behandlung der Haare, der Ausbildung des kleinen, runden Kopfes auf einem kurzen Hals, dessen Rundheit durch die weitaus weniger plastische Modellierung der weitgehene glatten Gesichtsoberfläche mit wenigen Vertiefungen im Bereich von Kinn, Mund und Nase sowie der Gestaltung der Gewandfalten, die statt bauschig-bewegt nass-fließend bzw. flatternd an den Körper gepresst erscheinen und so – insbesondere im Bereich der Beine – die schmale, sich nach unten verjüngende Kontur der Skulptur unterstreichen. Auf dieser Grundlage könnte ein Vergleich mit dem Frühwerk Ferdinand Tietz' (1708-1777) und seines Umfeldes in Hinblick auf eine mögliche frühe Trierer Tätigkeit unter Erzbischof Franz Georg von Schönborn (reg. 1729-1756) noch vor seiner Ernennung zum Kurtrierischen Hofbildhauer im Jahr 1754 sein. Zu Tietz in Trier vgl. Hildegard Utz: Ferdinand Tietz und seine Bildhauerschule. Trier 1976.

⁵⁴⁰ Möglicherweise spricht dabei das auffällige Demutsmotiv der abgelegten Kronen der beiden männlichen Herrscher für eine Aufstellung im Innenraum der Kirche. Allerdings ist auch die ursprüngliche Zugehörigkeit aller drei Skulpturen zum Ausstattungsprogramm des Gartens und damit die Identität der Helena- und Konstantinskulptur mit einer der beiden oben erwähnten nicht mit völliger Sicherheit auszuschließen.

entsprechende Darstellungen gegenüber, von denen zumindest zwei konkret, die dritte und älteste vage mit der konkurrierenden Abtei St. Maximin in Verbindung zu bringen sind. Dieser Zusammenhang ist um so interessanter, als die seit Jahrhunderten latente Konkurrenzsituation zwischen beiden Institutionen 1623 noch einmal offen ausgebrochen war und 1630 zur Anstrengung eines Prozesses vor dem Reichskammergericht durch Erzbischof Philipp Christoph von Sötern mit dem Ziel der endgültigen Zurückweisung der neuerlichen, auf die postulierte Gründung durch Konstantin und Helena zurückgeführten Ansprüche des Maximiner Konventes auf Reichsunmittelbarkeit geführt hatte.⁵⁴¹ Analog dem entsprechenden Vorgang zwischen Stadt und Erzbischof im gleichen Zeitraum des 16. Jhs. musste die Abtei letztendlich 1696 den förmlichen Verzicht auf alle diesbezüglichen Ansprüche und zukünftige Forderungen erklären. Um so demonstrativer führten ihre Äbte jedoch noch im 18. Jh. den Reichsadler im Wappen und bezeichneten sie als „imperialis et [...] exempta abbatia“.⁵⁴² Vor diesem Hintergrund stellte die spätestens seit 1687 als feststehendes Element der neuen Hochaltaranlage geplante Helena-Konstantin-Gruppe allem Anschein nach eine bewusste Reaktion auf die neue, auch nach der juristischen Entscheidung von 1696 andauernde Konkurrenzsituation dar, durch die der Aspekt der traditionell auf Helena zurückgeführten kaiserlichen Gründung wie dort auf Konstantin ausgedehnt wurde. Literarisch ist diese Tendenz mit dem Text der „Designatio Sacratissimarum quarundam Reliquiarum“ fassbar, die 1655 als Heiliumsblatt aus Anlass der einzigen größeren Hl. Rock-Wallfahrt des 17. Jhs. herausgegeben wurde:

[...] Dessentwegen S. Helena des grossen Constantini Mutter und wie etliche meinen von Trier bürtig hat die Thumbkirchen auß ihres Sohns Pallast lassen aufbawen und dieselbige mit stattlichen Reliquien Christi und anderer lieben heyiligen Gottes reichlich begabet, deren fürnembste sie zu Jerusalem gegenwertig bekommen als sie das Kreuz des Herrn und die HH. Nägel gesucht und gefunden hat welche sie darnach ihrem Sohn Constantino dem erstem Catholischen Kayser für eine grosse und herrliche Gaben mitgetheilt und darnach auch in unterschiedlichen Catholischen Kirchen geschenkt, deren sie auch viel hat lassen bawen.⁵⁴³

Der damit verbundenen visuellen Aufwertung der kaiserlichen Tradition stand allerdings gleichzeitig eine erheblich erweiterte Visualisierung der apostolischen Gründungstradition im eigentlichen, die Retabelfunktion übernehmenden Aufbau oberhalb der Tribüne gegenüber. Dabei ist die explizite Festlegung der Standorte der beiden Apostelfürsten und des Kaiserpaares im Vertragstext von 1687, in dem diese vier Skulpturen als einzige namentlich genannt werden, ein eindeutiger Hinweis

⁵⁴¹ Zum Gesamtverlauf des ab 1630 auf Betreiben Kurfürst Philip Christoph von Söterns vor dem Reichskammergericht geführten Prozess s. v. a. Johann Nikolaus von Hontheim: *Historia Trevirensis Diplomatica et pragmatica* [...] Augsburg 1750, Bd. 3, S. 276-279, 373-376, 419-423, 684-687, 742-746, 752-753; Marx, Bd. 2/1, S. 137-142.

⁵⁴² Kölzer, S. 243.

⁵⁴³ Begleittext der „Designatio Sacratissimarum quarundam Reliquiarum“, in deutscher und französischer Sprache, Kupferstich, Köln, bei Gerhard Altzenbach, 1655, zit. n. dem Exemplar Trier, Domschatzkammer.

darauf, dass diese deutlich gewichtete Zweiteilung der Gesamtanlage in einen untergeordneten kaiserlichen und einen übergeordneten apostolischen Bereich von Anfang an zu den Grundideen der Planung gehörte.

Auf eine zweite, erweiterte Bedeutungsebene der "König Bildter Sti Constantini et Helenae" verweist der konkrete ursprüngliche Aufstellungskontext. Gemeinsam mit den beiden fackeltragenden Engeln bildeten sie die Ausstattung der von den seitlichen Treppenläufen ausgesprochen Bühnenhaft gerahmten unteren Zone der Altaranlage, in dessen Zentrum sich die eigentliche Mensa freistehend auf zwei schwarzen Marmorstufen erhob (Abb. 214).⁵⁴⁴ Im ursprünglichen Zustand wurde diese Bühnenraumhafte Wirkung zusätzlich durch einen wahrscheinlich dem Material des übrigen Aufbaus entsprechenden Bodenbelag aus schwarzen und roten Marmorplatten, wie er später auch im Inneren der Heiltumskammer verlegt wurde (s. u.) und die nahezu ebenerdige Aufstellung der Skulpturen des Kaiserspaars unterstrichen. Den Abschluss dieser räumlichen Einheit bildet die bewegte Front der gewölbten Halle unterhalb der zentralen Tribüne (Abb. 215). Nahezu vollständig in große, mit heute erneuerten Holzstäben vergitterte Bogenöffnungen aufgelöst, macht sie den dahinterliegenden, durch zwei Ochsenaugen beleuchteten Raum vom Altarbereich her einsehbar. Insbesondere die Bögen der konkav einschwingenden Seitenteile wurden dabei durch die eingefügten Brüstungsmauern deutlich als Lokulusartige Einblicksöffnungen gestaltet, deren Vergitterung diesen Charakter zusätzlich unterstreicht. Der ausgesprochen breite, ebenfalls mit einem erneuerten hölzernen Gittertor verschließbare Mittelbogen fungiert dagegen als Eingang in die Tribünenhalle, deren aufwendige Kreuzgratwölbung mit schwarzen Marmor-Gurtbögen über freistehenden, überwiegend schwarzen roten Marmorsäulen toskanischer Ordnung einen entscheidenden Hinweis auf ihre ursprüngliche Bedeutung und tatsächliche Nutzung darstellt.⁵⁴⁵ Dabei besitzt der breite, auf beiden Seiten in auffälliger Weise von roten statt schwarzen Marmorsäulen flankierte mittlere Bereich einen ausgesprochen vestibülartigen Durchgangscharakter. Auch die Hallenfront selbst ist durch ihre Ausstattung mit einer kompositen Säulenordnung in besonderer Form nobilitiert (Abb. 216). Eine weitere Auszeichnung dieses Bereiches stellte das heute nicht mehr vorhandene, im Vertrag mit Frölicher vereinbarte "Churfürst. Wapffen mit der Churhaube" dar, das "in den mittleren bogen kommen" sollte, wobei aus dem Textzusammenhang eindeutig die vorgesehene Anbringung im Bereich der Tribünenfront zu erschließen ist.⁵⁴⁶ Wahrscheinlich war es identisch mit dem "[...]

⁵⁴⁴ Zur 1712 fertiggestellten barocken Hochaltarmensa, die um 1900 durch einen 1974 ebenfalls entfernten neoromanischen Altarblock ersetzt wurde, vgl. Beyer, S. 218-219 und Ronig, Ausstattung, S. 284. An ihrer Stelle steht heute die moderne Chortribüne. Im 18. Jh. trug die Mensa eine im Zuge der Ausmünzung des Kirchensilbers während der Revolutionskriege eingeschmolzene silberne Kandelabergarnitur mit einem hohen Altarkreuz und zwei silbernen Orangenbäumen. Vgl. das bereits gezeigte Gemälde der Konsekration des Augsburger Weihbischofs von Ungelter und Hans Wolfgang Kuhn: Trierische Kirchenschätze im Säkularisationsjahrzehnt und danach. In: Schatzkunst Trier, S. 19-36, hier S. 23.

⁵⁴⁵ Vgl. Beyer, S. 181-182.

⁵⁴⁶ So in Punkt 11 des Vertrages von 1687: "Sollen auf die obere postamenter des gantz herumb gehenden wercks [gemeint ist die Tribünenbalustrade] Vier sitzende Engeln mit Wapffen, undt 8 pöth oder kugelen mit flammen, so dan daß Churfürstl. Wapffen mit der Churhaube dem Modell gemäß in den mittleren bogen kommen [...]" (Vgl. Anh., Text 11). Vgl. Beyer, S. 180. Von den erwähnten sitzenden Engeln wurden allem

Churfürstlichen Wapffens von Mößing so verguldet worden undt zur Newen Heiligtumbs Cammer nacher Trier kommen solle [...]“, für das Frölicher am 3. Juli 1692 eine Abschlagszahlung erhielt.⁵⁴⁷ Besonders eng mit der Halle unter der Tribüne war in der ursprünglichen Aufstellung die Konstantinskulptur in der südlichen der beiden Nischen verbunden. Einerseits offensiv nach außen an die Betrachtenden gerichtet, wies sie diese gleichzeitig mit beiden Händen in einer einladend-auffordernden Geste zur Mitte hin. Diese konkret kontextbezogene Konzeption der Figur wird um so deutlicher, vergleicht man Frölichers Skulptur noch einmal mit der jüngeren Konstantindarstellung des Städtischen Museums Trier. Während die dazugehörige Helenafigur in ihrem Aufbau nahezu identisch übernommen wurde, hat der unbekannte Bildhauer die Darstellung des Kaisers gerade in den Bereichen - insbesondere hinsichtlich der Armhaltung - verändert, die ohne die Einbindung in die konkrete Umgebung des Hochaltaraufbaus unverständlich blieben. Es scheint demnach, als sei die Rezeptionsreihenfolge dieser unteren Zone der barocken Hochaltaranlage ursprünglich gezielt auf eine Bewegungsrichtung der Betrachtenden von Süden her ausgerichtet gewesen, die die Konstantinskulptur zur Mitte hin weiterleitete.⁵⁴⁸ Ihr – zumindest vorläufiges - Ziel war die Tribünenhalle, die gleichzeitig das Zentrum der ikonografischen Ausstattung dieses unteren Bereiches der barocken Hochaltaranlage bildete.⁵⁴⁹ Um so auffälliger ist das heutige Fehlen eines entsprechenden visuellen Inhaltes, auf den sich die an die Betrachtenden gerichtete Geste der Konstantinskulptur bezog. Ausgehend vom erhaltenen ikonografischen Bestand, der sich in der ursprünglichen Aufstellung von den beiden wächterartigen Engeln mit ihren füllhornförmigen Fackeln über die Darstellungen des ersten christlichen Kaiserpaares zur Mitte hin steigerte, liegt die Vermutung nahe, dass an dieser Stelle eine Inszenierung des Grabes Christi vorgesehen war.⁵⁵⁰

Anschein nach lediglich zwei ausgeführt. Statt der beiden anderen entstanden – möglicherweise mit Rücksicht auf den an die Tribünenbrüstung versetzten Annenaltar - zwei weitere der als Alternative zu dem Flammenvasen gewählten Marmorkugeln.

⁵⁴⁷ Landeshauptarchiv Koblenz, Landmeistereirechnungen 3. Juli 1692, 1 C5090. Zit. n. Beyer, S. 331, Q 26; vgl. a. Beyer, S. 180. An der entsprechenden Stelle in der Mittelachse des hohen Gebälks ist heute ein einzelner, nahezu quadratischer Marmorblock eingesetzt, der sich in der Maserung von den angrenzenden Bereichen unterscheidet.

⁵⁴⁸ Diese Annahme liegt umso näher, als die Gesamtanlage mit den beiden Pilgertreppen offensichtlich auf eine Nutzung im Einbahnverkehr ausgerichtet war. Dazu passt die auf eine Rezeption von der Seite her angelegte Konzeption der Helenaskulptur, die sie in den Bewegungsablauf der von Süden her kommenden Betrachtenden integrierte.

⁵⁴⁹ Alle diese Elemente sprechen eindeutig gegen die von Ronig, Ausstattung, S. 290 geäußerte Vermutung, der Tribünenhalle sei allem Anschein nach keine besondere Funktion zugeordnet gewesen.

⁵⁵⁰ Diesen Gedanken äußert auch Nicole Beyer, S. 217, Anm. 721, der ich für ihre rege Diskussionsbereitschaft zum Komplex der barocken Hochaltaranlage Frölichers ausdrücklich danken möchte. Sie weist im gleichen Zusammenhang auf die Anlage einer „Fons pietatis“ hin, für die Frölicher eine weiße Marmorschale, die mit der heute vor dem Westchor des Domes aufgestellten identisch sein dürfte, und eine bronzene Christuskulptur geliefert hatte, deren Wundmale allem Anschein nach durchbohrt waren, so dass die Figur als symbolträchtiger Wasserspeier des Gnadenbrunnens diene. Nach Frölichers Tod im April 1700 erhielt sein Bruder Peter Frölicher den Auftrag, die beiden zusätzlich vorgesehenen sitzenden Engel rechts und links der Ecce Homo-Darstellung auszuführen. Vgl. Beyer, S. 215-217 und Lohmeyer, S. 72-73. Zu recht regt Beyer dazu an, diese das Erlösungsoffer Christi in ausgesprochen eindringlicher Weise illustrierende Fons pietatis als möglichen Bestandteil der ursprünglichen barocken Hochaltaranlage zu sehen. In Bezug auf die beiden fackeltragenden Engel liegt darüber hinaus aufgrund der rekonstruierbaren Stellung ihrer ursprünglich zusammengelegt nach hinten gerichteten und damit die Silhouette der Figuren ausponderierenden Flügel der Schluss nahe, dass auch sie ursprünglich gegenüber der heutigen

Da der Vertragstext von 1687 keinerlei Informationen zu diesem Punkt enthält, muss diese Annahme grundsätzlich hypothetisch bleiben. Allerdings weist Ronig auf die bereits im 18. Jh. vorbereitete, erst während der 1974 abgeschlossenen Domrenovierung tatsächlich ausgeführte Öffnung in der Ostwand der Apsis hin, durch die der vestibulartige mittlere Bereich der Tribünenhalle mit dem dahinter um einige Meter tiefer liegenden Erdgeschossraum der Heiltumskapelle verbunden worden wäre. Diese Vermutung wird durch die Einzeichnung der ursprünglich vorgesehenen Öffnung in einer erhaltenen Grundrisszeichnung des als "underste capell" bezeichneten Raumes bestätigt, der mit einem Altar an seiner Ostwand eine eigenständige liturgische Funktion erhalten sollte.⁵⁵¹ Gleichzeitig ist auch er mit je einem Portal an der Nord- und der Südseite für eine Nutzung durch größere durchziehende Gruppen im Einbahnverkehr ausgerüstet. Vier freistehende toskanische Säulen, die das Gewölbe und den daraufliegenden Boden der Heiltumskapelle tragen, unterteilen den Zentralraum in einen umlaufenden umgangartigen und einen in besonderer Weise akzentuierten mittleren Bereich, in dem durchaus die vorgesehene Inszenierung einer Hl. Grabanlage denkbar wäre (Abb. 217).⁵⁵² Folgt man dieser Hypothese weiter, ergibt sich ein in allen Bereichen schlüssiges Gesamtprogramm des Orsbeck'schen Hochaltaraufbaus. Insbesondere die Skulpturen Helenas und Konstantins wären damit Bestandteile einer Jerusalem/Golgotha-Imagination gewesen, die in ihrer bühnenhaften Suggestivwirkung durch die nahezu ebenerdige Aufstellung beider Figuren zusätzlich unterstützt wurde. Dabei stellte das mit Frölichers Helena-skulptur für Trier erstmals nachweisbare Motiv der andächtig-entrückten Verehrung des Kreuzes durch die Heilige auch in der nicht-szenischen Einzeldarstellung eine über die vorbildhafte Wirkung hinausgehende Verbindung mit dem Geschehen der Kreuzauffindung her, die der allgemeinen Tradition zufolge in der Nähe von Grab und Kreuzigungsstätte auf Golgotha stattgefunden haben soll. Gemeinsam mit der ebenfalls im Bereich des Domes erstmals sicher nachweisbaren Darstellung Konstantins, der bereits in den ältesten hagiografischen Quellen als Erbauer der Grabeskirche gilt, stand sie damit in einem thematischen Kontext, der das erste christliche Kaiserpaar als Entdecker der zentralen christlichen Heiligtümer und Förderer ihrer Verehrung zeigte. Gleichzeitig hätte dieser hypothetisch angenommenen Jerusalem-Imagination des unteren, unmittelbar auf den eigentlichen Hochaltar bezogenen Bereiches mit dem darüberliegenden, von Petrus und Paulus gerahmten Bernini-Zitat des zentralen Wolkenfensters in der Hauptzone über den allgemein heilsge-

Anordnung in den Nischen seitenverkehrt aufgestellt waren, so dass ihre füllhornähnlichen Fackeln nach innen zeigten.

⁵⁵¹ Landeshauptarchiv Koblenz 286; dazu gehören Landeshauptarchiv Koblenz 287 und 702. Vgl. Beyer, S. 225-226.

⁵⁵² Dabei bleibt auch die Frage offen, ob bereits im 18. Jh. die Erschließung der tieferliegenden unteren Kapelle von der Tribünenhalle aus durch eine Treppenanlage geplant war, wie sie seit 1974 besteht, oder ob der im 18. Jh. vorgesehene Durchbruch – dem Wolkenfenster der Hauptebene entsprechend – den vorbeiziehenden Betrachtenden lediglich einen Einblick in den kryptaartigen Raum ermöglichen sollte. Diese Möglichkeit ist insbesondere aufgrund jeglichen fehlenden Hinweises auf eine geplante Treppe an dieser Stelle in der erhaltenen Grundrisszeichnung der Kapelle nicht auszuschließen. Gleichzeitig zeigt die 1974 eingebaute zweiläufige Treppenanlage, dass auch eine entsprechend würdevolle, durch größere Prozessionen nutzbare Erschließung des unteren Kapellenraumes von der Tribünenhalle aus möglich

schichtlichen Aspekt hinaus ein in besonderer Weise auf den zeitgenössischen Hochaltar der Peterskirche bezugnehmender Romverweis gegenübergestanden, der in der dritten Zone des Aufbaus durch die Präsentation der Trierer Gründerbischöfe ergänzt wird. Damit wäre innerhalb der Mittelachse der barocken Hochaltaranlage des Domes insgesamt - abgesehen von der heilsgeschichtlich-theologischen Bedeutungsebene - auf äußerst stringente Weise sowohl die apostolische Gründung des Bistums als auch Herkunft und Weg der kaiserlichen Reliquienstiftung Helenas von Jerusalem über Rom nach Trier in besonderer Weise illustriert und so beide Stränge der Lokaltradition noch einmal Authentizitätssichernd in die allgemeine Hagiografie eingebunden worden.⁵⁵³

Mit der teilweisen, möglicherweise durch den Tod Johann Hugo von Orsbecks am 6. Januar 1711 bedingten Aufgabe dieses Konzeptes, die sich in der Nicht-Ausführung der bereits vorbereiteten Öffnung unter der Tribünenhalle äußert, blieb die ikonografische Mitte des bühnenhaften unteren Bereiches der Anlage leer. Der damit verbundene Verlust des vorgesehenen formalen und thematischen Bezugspunktes der Skulpturen Konstantins und Helenas wäre ein naheliegender Grund für ihre demnach bereits früh im 18. Jh. anzunehmende Neuaufstellung auf den Treppenpostamenten. Durch den gleichzeitigen Tausch der Seiten war die Helenaskulptur mit dem Motiv der vorbildhaften Verehrung des Kreuzes nun auf den südlichen Eingang in den Hochchorbereich bzw. auf den Aufgang zur südlichen Pilgertreppe ausgerichtet, während die Geste der Konstantinsku­lptur sich in

gewesen wäre. Wenig überzeugend wirkt dagegen die von Beyer, u. a. S. 182 und S. 187, geäußerte Vermutung, die untere Kapelle habe als Eingang der Domkleriker in den Chorbereich gedient.

⁵⁵³ Diese Gedanken müssen ebenso wie die angenommene Heilig-Grab-Anlage und die mögliche Rolle der Fons Pietatis zumindest bis zu einer eingehenden monografischen Untersuchung des ursprünglich von Frölicher und Orsbeck geplanten Hochaltar-Komplexes unter liturgisch-funktionalen Aspekten hypothetisch bleiben und sollen zur weiteren Diskussion anregen. Mit welchen Ideen dabei zu rechnen ist, zeigen die Diskussionen um den Standort des Annenaltars, der als zeitgenössischer Sakramentsaltar des Domes ebenfalls ein heute verschwundenes entscheidendes Element der Anlage darstellte. So geht aus dem Brief des Trierer Kellners Peter Heydrich an Johann Hugo von Orsbeck vom 5. Februar 1700 hervor, dass die Mensa des Altars "auf die marmorseultgen oder gesembß" der Tribünenmitte gesetzt werden sollte, um ein ungehindertes Betreten der dahinterliegenden Kapelle zu ermöglichen. Dabei begenet Heydrich dem potentiellen Einwand gegen die daraus resultierende Orientierung des zelebrierenden Priesters nach Westen mit dem Argument, es seien "gahr in St. Peters Kirch zu Rom wie auch in Mayntz dergleichen altar vorhanden, ahn welchem sich der Priester zum Volk wendet, folglic dieß Kein neues Werk seye." (Landeshauptarchiv Koblenz, Briefwechsel J. H. von Orsbeck, 1 C 16259. Zit. n. Beyer, Q 58, S. 337-338) Die gesamte Stelle, die sich auf den Vorschlag Frölichers bezieht, einen absenk­baren Altar auf die Tribüne unmittelbar vor den Eingang in die in der zweiten Bauphase zu errichtende Heiltumskammer zu setzen, lautet: "[...] mit höchstem fleiß seint seine [Frölichers] leuth mit lhme in außmachung deß anna altars begriffen ahn welchem sich allem ahnsehen nach gar unbequem schicken wirdt, daß der altar ahm eingang der Capellensole eingesetzt Und widemahl so oft man in die Capell zu gehen hette, abgelassen oder gesenckt werden, maßen täglich ahn solchem altar zwo messen gestiftet so morgens frühe Und zwischen der hohen messen pflegen geleß zu werden. Und man ofters in gde. Capell zu gehen hatt; darumber wehre man hier der Unmaßgeblichen Underthänigsten meinung, daß besser seye den Eingang zur Capellen frey Und ofen zu lassen, Und den altar Voreihin dem ersten Concept nach auf die marmorseultgen oder gesembß zu setzen, besonders weillen der platz ahlier größer alß man Vorhin Vermeint, Und ahnietzo allererst recht parirt, in deme die höltzer zu stiegen meistens abgethan [...]". Es ist daher davon auszugehen, dass zweimal täglich am frühen Morgen und während des Hochamtes ein Priester an diesem allem Anschein nach erhöht auf der Tribüne platzierten Altar quasi als Bestandteil der architektonischen Inszenierung unterhalb der zu diesen Zeitpunkten besonders intensiven Lichtquelle der Wolkenöffnung und der möglicherweise ursprünglich dort inszenierten Monstranz die Messe zum Kirchenraum und damit zu den Betrachtenden hin zelebrierte.

besonders interessanter Weise auf den an der nördlichen Seitenwand platzierten erzbischöflichen Thron bezog.⁵⁵⁴ Möglicherweise war diese technisch letztendlich nicht unaufwendige Maßnahme Bestandteil der tiefgreifenden, durch den Dachstuhlbrand von 1717 ausgelösten dritten Barockisierungsphase des Dominneren in der Regierungszeit Erzbischof Franz Ludwigs von Pfalz-Neuburg (reg. 1716-1729).⁵⁵⁵ Neben der grundlegenden Veränderung der Lichtverhältnisse durch den Einbau des lichtdurchfluteten Querhauses und großer Lichtöffnungen im Obergadenbereich wirkten dabei die 1723 erfolgte Niederlegung des romanischen Lettners und seine Ersetzung durch ein von zwei neuen Altaraufbauten flankiertes Chorgitter in entscheidender Weise prägend für die neue Raumwirkung.⁵⁵⁶ Erstmals war damit auch die barocke Hochaltaranlage in ihrer Gesamtheit weitgehend ungehindert vom Mittelschiff aus einsehbar und wurde von den beiden neuen Lettneraltären effektvoll-kulissenhaft gerahmt (Abb. 218). Den konsequenten Abschluss dieser Maßnahmen zur räumlichen Vereinheitlichung und rhythmischen Zentrierung der Ausstattung auf den Hochaltar, zu denen auch die bereits erwähnte Verlegung und barocke Monumentalisierung des Dreifaltigkeits- und des Täuferaltars gehörte, bildete 1732 die Errichtung eines bereits seit 1726 in Planung befindlichen Retabelaltars im Inneren der Heilumskammer nach Entwürfen des Breslauer Hofarchitekten Christoph Tausch (Abb. 219).⁵⁵⁷ Erst damit wurde Frölichers Lichtöffnung zum wirklichen Durchblick, den das auf einen Betrachterstandort im Mittelschiff ausgerichtete, heute modern gestaltete Mittelfeld des Kapellenretabels füllte. An seiner Stelle bildete von 1732 bis zu sei-

⁵⁵⁴ S. o., Abb. 210. Durch die Platzierung der beiden fackeltragenden Engel in den Nischen der Tribünenfront blieb gleichzeitig noch immer die Möglichkeit einer temporären Nutzung der dahinterliegenden Halle zur wirkungsvollen Inszenierung einer ephemeren Heilig-Grab-Anlage. Interessanterweise besitzt das Bischöfliche Dom- und Diözesanmuseum Trier eine kulissenhaft gestaltete, aus bemalten gesägten Holzfiguren bestehende Heilig-Grab-Gruppe des 18. Jhs., die mit einiger Wahrscheinlichkeit aus dem Umfeld des Domes stammt. Für diese und andere Hinweise und Auskünfte danke ich Herrn Markus Groß-Morgen.

⁵⁵⁵ Vgl. Henryk Dziurla: Das Werk des Christophorus Tausch im Trierer Dom. In: Der Trierer Dom, S. 363-376.

⁵⁵⁶ Das von Francois Taffin geschaffene Gitter wurde 1959 im Zusammenhang mit der Heilig-Rock-Wallfahrt dieses Jahres entfernt und erst 1974 am heutigen Standort als Westabschluss der zu Beginn des 20. Jhs. geschaffenen Sakramentskapelle vor dem Dreifaltigkeitsaltar am Ostende des nördlichen Seitenschiffes installiert. Dazu Ronig, Ausstattung, S. 308-309. Zu den barocken, wahrscheinlich von Christoph Tausch nach einem Entwurf Andrea Pozzos gestalteten Lettneraltären, die bereits 1898 entfernt worden waren und ebenfalls 1974 an ihren heutigen Standorten vor den Ostseiten der beiden westlichen Mittelschiffpfeiler neu aufgestellt wurden, vgl. Ronig, Ausstattung, S. 300-303 und Dziurla, S. 363.

⁵⁵⁷ Zum genauen Planungs- und Bauverlauf vgl. Dziurla, S. 364-367. Danach hielt sich der entwerfende Architekt Christoph Tausch, der bereits seit 1722 für Franz-Ludwig von Pfalz-Neuburg an dessen Breslauer Bischofssitz tätig war, Anfang Mai 1726 in Trier auf, „umb die heylichthumbs Capell abzuzeichnen und den neuen Altar sambt Kasten zum heyiligen rock“ (Landeshauptarchiv Koblenz, 1 C 5124). Auf dieser Grundlage scheint in den folgenden Monaten u. a. der „kleine abriß“ entstanden zu sein, zu dessen Ausführung am 28. September desselben Jahres der Limburger Steinmetz Johann Mauss verpflichtet wird, nachdem Tausch als Bevollmächtigter des Auftraggebers bereits am 12. Mai einen Vorvertrag abgeschlossen hatte. Die fertigen Teile wurden 1728 nach Trier geliefert, konnten jedoch erst nach der Lieferung der Metallelemente des Retabels aus Augsburg (s. u.) 1732 aufgebaut werden. Da Mauss 1726 gleichzeitig den Auftrag erhielt, den Kapellenboden mit roten und schwarzen Marmorplatten auszulegen, könnte deren Ausstattung nach dem Tod Johann Hugo von Orsbecks unterbrochen bzw. lediglich provisorisch fertiggestellt worden sein. Die letzten bekannten Nachrichten über entsprechende Arbeiten beziehen sich auf die Stuckierung des Kapellengewölbes, für die am 14. Mai 1709 ein Vertrag mit dem Mainzer Stukkateur Sebastian Beschauß abgeschlossen wurde und 1710 die letzte Abrechnung erfolgte. Vgl. Beyer, S. 221 und Ronig, Ausstattung, S. 294.

ner Zerstörung 1794 ein monumentales, als Altarblatt installiertes Silberreliquiar für den Heiligen Rock das neue visuelle Zentrum des Domes. Das Aussehen dieses schrankartigen, aus rund 320 Kilogramm Kupfer und Silber bestehenden Schreins, der ab 1729 ebenfalls nach einem Entwurf Tauschs in der Werkstatt des Augsburger Silberschmieds Franz Thaddäus Lang angefertigt wurde, ist durch zwei zeitgenössische Kupferstiche detailliert überliefert (Abb. 220 u. 221).⁵⁵⁸ Den in der Bildunterschrift beigefügten Angaben zufolge war das mit 14 Fuß Höhe und 7 ½ Fuß Breite ungefähr 4,66 mal 2,50 Meter messende Reliquiar „ex auro et argento affabre elaborata“.⁵⁵⁹ Da diese Angabe dem Vertragstext entspricht, nachdem alle aus Kupfer getriebenen Teile „schön und starkh im Feuer vergoldet“ werden sollten, ist aufgrund des Verhältnisses der zu verwendenen Kupfer- und Silbermengen von einer reichen Vergoldung insbesondere der Figuren und Ornamente vor dem silbernen Hintergrund des eigentlichen Schreinkorpus auszugehen. Wiederholt wurde sie mit dem heute verlorenen goldenen Bronzewappen des Kurfürsten im Auszug und den ebenfalls vergoldeten Metallkapitellen und –basen der rahmenden, überwiegend aus hellem, grau-grünem Marmor bestehenden Retabelarchitektur, die für eine ästhetische Verklammerung beider Elemente sorgten. Als eigenständiger, architektonisch aufgefasster Altaraufsatz mit predellenartigem Sockel, einem von Hermerkariathyden flankierten Hauptfeld und bekrönendem Giebel gestaltet, zeigte die Außenseite des Reliquiars in ihrem Zentrum eine lebensgroße Darstellung Helenas mit dem Heiligen Rock.⁵⁶⁰ Damit griff Tausch das Motiv der Holzschnittillustrationen und Pilgerzeichen des 16. Jhs. auf, das nun in monumentalisierter Form und unmittelbarem Bezug auf die Reliquie zum scheinbaren Urbild seiner Abbilder wurde. Gleichzeitig modifizierte er in entscheidender Weise sowohl die Haltung des Gewandes als auch der Heiligen selbst, so dass die Bildaussage der Reliquiar-Außenseite gegenüber der übrigen barocken Formulierungen dieser lokalspezifischen Helenadarstellungen deutlich konkretisiert wurde. Besonders interessant ist dabei der Vergleich mit der silbernen Sedisvakanzmedaille von 1729, die das Trierer Domkapitel im kurzen Zeitraum zwischen der Resignation Franz Ludwigs von Pfalz-Neuburg am 3. März und der Wahl seines Nachfolgers Franz Georg von Schönborn am 2. Mai desselben Jahres prägen ließ.⁵⁶¹ Während die Vorderseite das zentrale Wappen des Domkapitels und die eines Teil seiner Mitglieder mit den Inschriften CAPITUL METROPOLI TREVIR und SEDE VACANTE ANNO 1729 zeigt, ist auf der

⁵⁵⁸ Zur Entstehungsgeschichte des Reliquiars, für das der am 30. Juni zwischen Tausch und Lang in Augsburg geschlossene Vertrag die Verwendung von 575 Mark Silber und 800 Mark Kupfer vorschrieb, ebenfalls Dziurla, S. 367-368. Zu seiner Flucht vor den Revolutionstruppen in die erzbischöfliche Residenz Ehrenbreitstein und der dort erfolgten Zerstörung Hans Werner Kuhn: Zur Geschichte des Trierer und des Limburger Domschatzes. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 28, 1976, S. 155 ff.

⁵⁵⁹ Die Maße ausgehend von einer Umrechnung auf der Basis des bayerisch-rheinpfälzischen Fußes von 0,333 m nach Dziurla, S. 368.

⁵⁶⁰ Auf den Maßstab des Stiches bezogen, dürfte die Helenaskulptur eine Höhe von ca. 1,70 m besessen haben.

⁵⁶¹ Die Resignation des Erzbischofs, der seit 1710 gleichzeitig Koadjutor in Mainz war, wurde durch die Übernahme des dortigen Erzbistums nach dem Tod Franz' von Schönborn notwendig, da das Reichsrecht den Besitz zweier Kurfürstentümer untersagte. Dazu und zur Trierer Wahl des bisherigen Dompropstes Franz Georg von Schönborn vgl. Pauly, S. 54-55. Zur Sedisvakanzmedaille von 1729 s. Konrad Schneider und Gerd Martin Forneck: Die Medaillen und Gedenkmünzen der Erzbischöfe und Kurfürsten von Trier. Trier 1993, S. 91-93.

Rückseite Helena mit Hermelinmantel, Fürstenhut und dem an einer Stange hängenden Heiligen Rock in ihren ausgebreiteten Armen dargestellt (Abb. 222). Von den Wappen der restlichen Kapitelsmitglieder umgeben, bezeichnen zwei Inschriften sie dabei explizit als SANCTA HELENA FUNDA[trix] ECCLESIAE.⁵⁶² Im Gegensatz zu dieser Darstellung, die Tausch insbesondere hinsichtlich des fehlenden Kreuzattributes durchaus als Vorbild zur Verfügung gestanden haben könnte, verzichtete er auf die traditionell mit dem lokalspezifischen Bildtyp verbundene Tragestange der Reliquie. Erst so wurde die dynamisch-bewegte Haltung der Figur möglich, deren ausgeprägter Kontrapost mit dem sich deutlich abzeichnenden linken Knie eine Schreitbewegung suggeriert.⁵⁶³ Dabei scheint das Christusgewand mit dem seiner Trägerin zu verschmelzen, von dem es sich in der tatsächlichen Ausführung allerdings durch seine anzunehmende Vergoldung und deren Oberflächenbehandlung unterschieden haben dürfte.⁵⁶⁴ Einen besonderen Akzent erhielt die Darstellung durch die diagonal geführte Armhaltung, mit der die Reliquie sowohl ausgebreitet präsentiert als auch durch den erhobenen rechten Ärmel in besonderer Weise auf den seitlich aufwärts gerichteten Blick ihrer Trägerin bezogen wurde. Diese suggestive Verbindung des Gewandes mit dem verbreiteten zeitgenössischen Motiv der göttlichen Inspiration der Heiligen, das dem der Helenadarstellungen Hoffmanns am Trierer Allerheiligenaltar oder Rubens' in der Helenakapelle von Santa Croce in Jerusalem entspricht, machte die gottgewollte Auffindung und Übertragung der Reliquie nach Trier zum zentralen Thema der Darstellung. Unterstützt wurde diese Bildaussage in entscheidender Weise durch die heraldisch rechte der beiden das Reliquiar flankierenden Engelskulpturen des Mainzer Bildhauers Burkhard Zamels, die durch ihren steil aufwärts gerichteten Blick einen direkten Bezug zwischen der Ebene des Altars und der bereits in der ersten Ausstattungsphase der Kapelle entstandenen Darstellung Gottvaters als segnendem Salvator Mundi im zentralen Feld des Kapellengewölbes herstellte (Abb. 223). Gleichzeitig wurde der Blick der Betrachtenden innerhalb der Kapelle damit auf die sie umgebenden, von Putten gehaltenen Passionsinstrumente in den rahmenden Stuckfeldern gelenkt und so die Zugehörigkeit der unmittelbar präsenten Trierer Gewandreliquie zu ihnen demonstrativ unterstrichen. Dieselbe Funktion erfüllte am Reliquiar selbst der Tondo mit dem ebenfalls von Putten präsentierten Veronikon im Zentrum des

⁵⁶² Ganz ähnlich gestaltet waren bereits der lediglich auf die Einzelwappen der Stiftsherren verzichtende Sedisvakanztaler von 1715/16, der Helena in gleicher Form mit der Umschrift SANCTA HELENA FUNDATRIX ECCLESIAE SEDEVACANTE ANNO 1715 ebenfalls auf der Rückseite zeigte. Ebd., S. 130, und die erhaltenen Wallfahrtspfennige der Heilig-Rock-Ausstellung von 1655 vgl. Hagen, S. 202-203 m. Abb.

⁵⁶³ Dabei stimmen auf dem Stich die Stellung des Knies und des linken Fußes eindeutig nicht überein. Geht man davon aus, dass dieser in leichter Aufsicht gezeigte Fuß am Original in Entsprechung mit dem sich deutlich abzeichnenden Spielbein weiter zurückgesetzt war, hätte die Bewegung annähernd dem Schreitmotiv der Sixtinischen Madonna Raffaels entsprochen.

⁵⁶⁴ Sowohl die Bedeutung als auch die tatsächliche bräunliche Farbe der Gewandreliquie legen die Vermutung ihrer vergoldeten Darstellung nahe, während Hermelinkragen- und Futter des Mantels der Kaiserin aufgrund des silbrig-weißen Farbwertes dieses Materials mit einiger Wahrscheinlichkeit eine silberne Hintergrundfolie bildeten. Das Gewand Helenas selbst, das lediglich an ihrer rechten Körperseite in einem schmalen Streifen sichtbar geworden zu sein scheint, könnte dagegen wie die Außenseite des Mantels über ihrem rechten Arm ebenfalls eine Vergoldung besessen haben, die sich möglicherweise in ihrer Oberflächenbeschaffenheit von der des Christusgewandes unterschied. Diese wiederum dürfte als stärkster, auf Fernwirkung durch die Durchblicksöffnung hin angelegter visueller Akzent der Außenseite des Reliquiars hochglänzend poliert gewesen sein.

Auszugs, der demonstrativ auf die postulierte Ähnlichkeit beider Blut und Schweiß Christi konservierender Textilien und den daraus resultierenden Trierer Anspruch verwies, mit dem Heiligen Rock ebenfalls eine primäre Christusreliquie zu besitzen. Dabei konnte die Trierer Gewand-Tradition sich im Gegensatz zu der des römischen Schweißstuches auf die explizite Erwähnung der Reliquie in den Evangelientexten berufen. Dem entsprechend stellten die beiden Reliefdarstellung der Entkleidung Christi und der um seine Tunika wüfelnden Soldaten rechts und links oberhalb der Helenafigur zentrale authentizitätsichernde Belege dar, die den Betrachtenden noch einmal demonstrativ Identität, Herkunft und Bedeutung des Heiligen Rockes in Erinnerung rief. Die Reliquie selbst sollte im Inneren des geöffneten Silbertriptychons an einer Stange hängend vor einer dichten, wahrscheinlich goldenen Rankenfläche zwischen den Reliefmedaillons einer Ecce Homo- und einer Mater Dolorosa-Darstellung präsentiert werden, die noch einmal in besonderer Weise ihre Verbindung mit der Passion unterstrichen. Auf diese Weise war eine Einheit von unsichtbarer Aufbewahrung und sichtbarer Präsentation vorgesehen, die es ermöglicht hätte, das verehrte Gewand mit bloßem Öffnen der Schreintüren durch Frölichers Wolkenfenster hindurch im Innenraum des Domes sichtbar werden zu lassen und so den monumentalen Hochaltaraufbau als eindrucksvolles Reliquienostensorium zu nutzen.⁵⁶⁵ Dementsprechend wurde das Mittelfeld des Kapellenretabels in Größe und Positionierung so angelegt, dass es vom Niveau des Mittelschiffs aus betrachtet nahezu die gesamte Fläche der Durchblicksöffnung füllt (Abb. 224).⁵⁶⁶ Im geschlossenen Zustand bildete der barocke Reliquienschrein so gleichzeitig das eigentliche, durch seine Inszenierung im starken indirekten Licht des Wolkenfensters in besonderer Weise räumlich-verlebendigt wirkende Altarblatt des Orsbeck'schen Hochaltaraufbaus. Auf ihm erschien Helena – mit dem Enthüllungsmotiv, der Wolkengloriole, der Lichtfülle und den adorierenden Engeln einer den übrigen Heiligen übergeordneten, transzendentalen Sphäre zugeordnet - als Überbringerin der bedeutenden Christusreliquie

⁵⁶⁵ Zu recht weist Dziurla, S. 369, auf das Problem der Öffnung des Schreins hin, für die die Stichwiedergabe seiner Außenseite keine entsprechenden Hinweise erkennen lässt. Der Darstellung des geöffneten Zustandes folgend, die die Schreinflügel allseitig gerade abschließend zeigt, müsste die Helenaskulptur tatsächlich Dziurlas Vermutung folgend abgenommen worden sein. Inwiefern eine ähnliche, zumindest temporäre Inszenierung des Heiligen Rockes bereits in Frölichers Ursprungsprojekt vorgesehen war, bleibt bis heute unklar. Den einzigen Hinweis auf ein solches Vorhaben stellt der Entwurf eines Heilig-Rock-Reliquiars im Besitz des Landeshauptarchivs Koblenz, 1 D 4254, dar, das aus der Zeit um 1700 stammen könnte. Vgl. dazu Dziurla, S. 368 u. Abb. 161.

⁵⁶⁶ Da sich der Heilige Rock im 18. Jh. allerdings nur während der Regierungszeit Erzbischof Johann Philipps von Walderdorff (reg. 1756-1768) zwischen 1759 und 1765 und noch einmal von 1790 bis 1792 für längere Zeit in Trier befand, ohne dass für diese Zeiträume eine öffentliche Zeigung überliefert wäre, scheint die Anlage nie in dieser Form zum Einsatz gekommen zu sein. Vgl. Ronig, Ausstattung, S. 295. Köster, S. 46, weist darauf hin, dass der Heilige Rock von den zweihundert Jahren zwischen 1600 und 1800 insgesamt nur fünfundsünfzig Jahre in Trier aufbewahrt worden ist. Von 1618 bis 1628 und noch einmal von 1632 bis 1640 wurde er infolge des Dreißigjährigen Krieges auf der Festung Ehrenbreitstein in Sicherheit gebracht. Von 1640 bis 1654 befand er sich in Köln und schließlich 1657-91, 1697-1759, 1765-1790 sowie 1792-94 in Ehrenbreitstein, von wo aus er vor den französischen Revolutionstruppen über Umwege nach Augsburg geflüchtet wurde. Erst 1810 kehrte die Reliquie in den Dom zurück und es fand die erste große öffentliche Zeigung seit 1655 statt. Inwiefern der Blick auf die Außenseites des geschlossenen Reliquiars bereits im 18. Jh. durch die von Walrand 1844 beschriebenen Läden mit der an ihnen befestigten Monstranz (s. o.) temporär eingeschränkt wurde, wäre weiter zu untersuchen.

an die durch ihre Gründer vertretene Trierer Kirche.⁵⁶⁷ Damit wurde im 18. Jh. noch einmal, letztendlich unter Rückgriff auf das Programm des spätgotischen Hochaltarretabels, in aller Deutlichkeit die enge konsekutive Verbindung der apostolischen mit der diese bestätigenden kaiserlichen Gründungstradition des Bistums im Zentrum der Bischofskirche visualisiert, wobei auch hier – deutlicher als je zuvor – die Reliquienstiftung Helenas als pars pro toto der lokalen Helenatradition fungierte.⁵⁶⁸

9. Zusammenfassung

Wie die Untersuchung gezeigt hat, ist die bereits um 850 schriftlich belegte und in ihrer Genese während der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts genau zu verfolgende Trierer Helenatradition in besonders vielfältiger Weise durch verschiedene, zum Teil miteinander konkurrierende Institutionen in Anspruch genommen und entsprechend visualisiert worden. Als Traditionsträger traten dabei die Konvente der Benediktinerabteien St. Maximin und St. Eucharius-St. Matthias außerhalb der Stadt sowie die nach Selbständigkeit strebende spätmittelalterliche Bürgerschaft neben die Mitglieder des Domkapitels und die Erzbischöfe. Auch im stark lückenhaft erhaltenen bzw. überlieferten Bestand an Helenadarstellungen im Einflussbereich der beiden Klöster und der Bürgerschaft ist die besondere Fokussierung auf jeweils einen der drei Hauptaspekte der lokalen Helenatradition – Palastübertragung, Reliquienschenkung und Herkunft Helenas aus der Stadt – nachweisbar. So sind mit dem verlorenen Einband des Liber aureus, dem ehemaligen Stiftssiegel und der Heiliumsschrift des frühen 16. Jhs. ausschließlich für St. Maximin Darstellungen der Heiligen mit einem Stiftermodell bekannt, die das in Konkurrenz zu den Trierer Erzbischöfen erhobene Postulat der kaiserlichen Gründung der Abtei explizit formulieren. Gleichzeitig belegen alle drei erhaltenen

⁵⁶⁷ Die Tatsache, dass die Heilige durch ihre formale Verschmelzung mit dem von ihr präsentierten Christugewand eigentlich hinter ihm und seiner Verehrung zurücktrat, dürfte für die Fernwirkung im Kontext des Gesamtaufbaus keine Rolle gespielt haben.

⁵⁶⁸ Als weitere Helenadarstellungen des 18. Jhs. in Trier sind lediglich ein im zweiten Weltkrieg zerstörtes Stuckmedaillon der zwischen 1732 und 1735 entstandenen Decke des barocken Kapitelsaales und die Kupferstichillustration des Reisebriefes der Marianischen Bürgersodalität der Stadt bekannt. Zur Decke des Kapitelsaales vgl. Irsch, Dom, S. 180. Sie zeigt neben Helena in den drei übrigen Raumecken zwei Engel mit dem Heiligen Rock und zwei Bischöfe sowie, über die Decke verteilt, die Wappen der Kapitelsmitglieder. Die im 3. Viertel des 18. Jhs. entstandenen Reisebriefe zeigten den Hl. Nagel in Originalgröße über einer Ansicht der Stadt sowie Helena mit dem Hl. Rock und den Hl. Willibrord mit dem ebenfalls in der Stadt verehrten Mariengewand. Vgl. Für Gott und die Menschen. Die Gesellschaft Jesu und ihr Wirken im Erzbistum Trier. Katalog-Handbuch zur Ausstellung im bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier 11. September - 21. Oktober 1991. Hg. v. Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier und der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars Trier, Mainz 1991, S. 508-510, Nr. 105 u. 106, S. 522, Nr. 99 und Abb. S. 529. Im 19. Jh. entstand eine sowohl des historischen Kontextes als auch der Auftraggebersituation überaus interessante Konstantin-Helena-Darstellung des Nazareners August Gustav Lasinsky in der Hl. Kreuzkapelle oberhalb der Stadt, die Gegenstand einer eigenen Untersuchung sein soll. Als Ersatz für das zerstörte Heilig-Rock-Reliquiar im Dom entstand zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt um die Mitte des 20. Jhs. im Auftrag des Dompropstes Kaspar Kranz ein 1974 entferntes, heute im Magazin des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Trier aufbewahrtes Gemälde von Alfred Gottwald, das Helena in antiker

Beispiele die mit einiger Wahrscheinlichkeit bereits auf die verlorenen Kapitelsaalfresken des 10. Jhs. zurückgehende Tradition der gemeinsamen Darstellung Helenas mit Konstantin als kaiserlichem Gründerpaar, die mit den barocken Skulpturengruppen auch nach dem endgültigen Verlust der Eigenständigkeit bis in die Mitte des 18. Jhs. zu verfolgen ist und die Konkurrenzsituation gegenüber der allgemeinen Helenatradition der Trierer Kirche unterstreicht.

Im Gegensatz dazu wurde die Sondertradition der bischofsnahen Abtei St. Eucharius-St. Matthias mit der rein literarisch konstruierten, von erzbischöflicher Seite zumindest anerkannten Translation des Matthiasgrabes im 12. Jh. gezielt an der Grablege der Trierer Gründerbischöfe installiert. Damit erfolgte an diesem Ort eine unmittelbare Verbindung beider Trierer Gründungstraditionen, die die postulierte Schenkung des Apostelgrabes durch Helena in besonders suggestiver Weise als kaiserliche Bestätigung der apostolischen Gründung des Bistums durch Petrus präsentierte. Dieser Punkt blieb bisher ebenso wenig beachtet wie die Bedeutung Helenas als Initiatorin der zweiten Bistumsgründung im 4. Jahrhundert, die in der Mitte des 11. Jhs. mit der Entstehung des erweiterten Silvesterprivilegs schriftlich fixiert wurde. Seinen Inhalt machte die Inszenierung beider Grabanlagen in St. Eucharius-St. Matthias in materieller und damit wechselseitig authentizitätssichernder Form erfahrbar. Dementsprechend zeigen die beiden einzigen bekannten Helenadarstellungen aus diesem Bereich – die des Evangelieneinbandes in Manchester und die barocke Kanzelskulptur – als lokalspezifisches, auf die Rolle der Heiligen als Reliquienstifterin verweisendes Motiv die Übergabe der Reliquien in einer sich außerhalb der allgemeinen Helenaikonografie bewegenden Form. Während an der Skulptur des späten 18. Jhs. dabei lediglich die Haltung des üblichen Kreuzattributes in entsprechender Weise verändert wurde, stellt der Reliquienkasten auf dem Einbanddeckel des frühen 13. Jhs. eine von nur drei bekannten Formen einer direkten visuellen Umsetzung der Trierer Helenatradition dar. Die zweite, bekannteste ist das nach 1512 im Zusammenhang mit der neu entstehenden Hl. Rock-Wallfahrt ausgebildete Motiv, das Helena mit der Trierer Tunika Christi zeigt, bis auf ganz wenige heute bekannte Ausnahmen auffälligerweise auf den unmittelbaren Bereich und die Medien der Wallfahrtsdevotionalien beschränkt blieb. Dabei konnte erstmals die Entstehung dieser lokalen Sonderikonografie erst nach 1515 auf der Grundlage sowohl der älteren, ebenfalls erstmals der Domwallfahrt zugeordneten Pilgerzeichen des 15. Jhs. als auch unter offensichtlicher, durch einen besonderen Rombezug geprägter Anlehnung an die zeitgenössische Veronika-Ikonografie wahrscheinlich gemacht werden. Im Bereich des Domes selbst, der durch seine postulierte Identität mit einem großen Teil des Helena-Palastes und seine Ausstattung mit allen übrigen kaiserlichen Reliquienschenkungen das Zentrum der Trierer Helenatradition darstellt, hat sich dagegen weder für die Mitglieder des Domkapitels noch für die Erzbischöfe als Auftraggebergruppen eine ähnliche Form der unmittelbaren bildlichen Umsetzung eines dieser beiden Aspekte entwickelt. Lediglich das Motiv der dezidierten Reliquienpräsentation ver-

Kleidung mit dem Hl. Rock vor einem Kreuz in den Ruinen eines antiken Tempels zeigt. Vgl. Ronig, *Der Heilige Rock*, S. 132 m. Abb.

weist – besonders deutlich am Helena-Reliquiar des späten 14. Jhs. und am Schlusssteinpaar des Vikarsparadieses – vor dem Hintergrund der lokalen Überlieferung auf diesen wesentlichen Punkt. Dabei nimmt alleine die Helenaskulptur des Allerheiligenaltars heute sicher nachweisbar mit einem einzelnen, in seiner Sichtbarkeit allerdings eingeschränkten Kreuzigungsnagel konkret auf die den Helenaschenkungen zugerechnete Trierer Nagelreliquie Bezug. Während die Form der Einzeldarstellungen so vom 14. bis zum 18. Jh. mit lediglich geringen Modifikationen der allgemeinen Helena-Ikonografie innerhalb des jeweils zeitgenössischen Rahmens folgt, geschieht die Visualisierung der komplexen Trierer Doppeltradition an den erhaltenen und überlieferten Ausstattungselementen des Dombereiches in besonderer Weise durch ihre Einordnung in den jeweiligen ikonografischen Gesamtkontext. Das zeigen vor allem das spätgotische Hochaltarretabel und die erzbischöflichen Epitaphaltäre des 16. bis 17. Jhs., an denen sich durch die Anordnung der Helenadarstellung und die Auswahl der übrigen Heiligen Bedeutung und Bedeutungsverlust der Kaiserin als weltlicher Legitimationsträgerin der Trierer Kurfürst-Erzbischöfe insbesondere vor dem Hintergrund der Konflikte mit der nach Selbständigkeit strebenden Trierer Bürgerschaft manifestieren. Diese übernahm auf dem Höhepunkt der Entwicklung in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. in demonstrativer Weise 1483 die Dreiergruppe der Legitimationsträger Petrus-Paulus-Helena, die sich in drei nahezu gleichzeitigen Beispielen im Bereich des Domkapitels als Auftraggebergruppe und dort insbesondere am zeitgenössischen Hochaltarretabel nachweisen lässt, an die Fassade ihres städtischen Festhauses am Hauptmarkt und deutete sie durch den Aufstellungskontext zu einem Argument der eingeforderten städtischen Freiheit um. Auf Helena bezogen, deren Darstellung auch hier das Motiv der Reliquienpräsentation gezeigt zu haben scheint, dürften dabei in erster Linie ihre postulierte Herkunft aus der Stadt und die daraus abgeleitete Rechtsnachfolge der Bürgerschaft von besonderer Relevanz gewesen sein, so dass unter wörtlicher Auslegung der schriftlich fixierten lokalen Helenatradition auch ihr dritter Aspekt in eigenständiger Form politisch funktionalisiert wurde.

IV Köln, Bonn, Xanten - Helena und die Thebäische Legion

In den drei rheinischen Stiften St. Gereon in Köln, St. Viktor in Xanten sowie St. Cassius und Florentius in Bonn ist die gemeinsame lokale Helenatradition eng mit der der Thebäischen Märtyrer verbunden, die als christliche Soldaten nach vorangegangenen Martyrien weiterer Divisionen in St. Maurice/Schweiz und Trier gegen Ende des 3. Jhs. unter Führung des jeweils namensgebenden Patrons an den betreffenden Orten ermordet und außerhalb der bestehenden römischen Siedlungen bestattet worden sein sollen.⁵⁶⁹ Die in der allgemeinen Hagiografie überlieferte Rolle Helenas als Kirchengründerin über heiligen Stätten aufgreifend, wurde an diese ältere, für Köln und Xanten bereits gegen Ende des 6. Jhs., für Bonn gegen Ende des 7. Jhs. nachweisbaren Märtyrertradition das Postulat geknüpft, die Kaiserin habe zu Beginn des 4. Jhs. jede der drei Grabstätten mit dem Bau einer Kirche in besonderer Weise ausgezeichnet.⁵⁷⁰ Erstmals in schriftlicher Form fassbar ist diese Helenatradition in der um 1000 für und wahrscheinlich auch in St. Gereon entstandenen "Sanctorum Gereonis, Victoris, Cassii et Florentii Thebaeorum Martyrum Passio", die bereits im Titel die enge Verbindung aller drei Institutionen untereinander belegt. Nach einer ausführlichen Schilderung der einzelnen Martyrien wird darin berichtet, Helena habe in Stellvertreterschaft ihres Sohnes Konstantin wie in allen Teilen des Reiches auch in Köln

inter plurima spectabilia suae devotionis opera super eiusdem sancti Martyris et sociorum eius corpora, ubi etiam supra memorati sancti Martyres ad singulare moerentium et infirmantium refrigerium pausant, insignem neminique prorsus vel sententia sermonis explicabilem, vel arte operis imitabilem structurae mirificae et sublimis ecclesiam, [...]

errichten lassen, die sie

⁵⁶⁹ Vgl. hierzu v. a. Rudolph Kentenich: Der Kult der Thebäer am Niederrhein. Ein Beitrag zur Heiligengeographie. In: Rheinische Vierteljahresblätter, 1, 1931, S. 339-350. Zur erst ab 1072 sicher nachweisbaren Thebäertradition der Trierer Stiftskirche St. Paulin, die allerdings nie mit Helena in Verbindung gebracht wurde, vgl. ebd., S. 344-347. Die am weitesten verbreitete Fassung der Allgemeintradition unter der Überschrift "Von Sanct Mauritius und seinen Gefährten" in der Legenda aurea, S. 727-732.

⁵⁷⁰ Die Erwähnung der Thebäergräber in Köln und Xanten um 590 bei Gregor von Tours: Gregorii Episcopi Turonensis Liber in Gloria Martyrum. MGH SS rer. Mer. Bd. 1, hg. v. Bernhard Krusch 1885, Nachdruck o. O. 1969, S. 530 Kap. 61. Für Bonn belegt eine Urkunde des Jahres 691 erstmals explizit die "Basilica Sanctorum Cassii et Florentii" in der Nähe der Stadt Bonna. Zur Überlieferungsgeschichte des Kölner Gereon-Stiftes zusammenfassend v. a. Ute Versteegen: St. Gereon in römischer und frühmittelalterlicher Zeit. Diss. Köln 1998, hier v. a. S. 6-39 mit umfassender Literaturübersicht. Für Bonn s. Hugo Borger: Das Münster in Bonn. In: Kirche und Burg in der Archäologie des Rheinlandes. Ausst. Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1962, S. 45-51, hier S. 45. Zu Xanten: Sechzehnhundert Jahre Xantener Dom. Hg. v. Walter Bader u. Herbert van Bebber, Köln 1964 Zur gemeinsamen Tradition aller drei Stifte Pohlsander, S. 48-61, u. Hugo Borger: Die Abbilder des Himmels in Köln. Kölner Kirchenbauten des Mittelalters. Bd. 1, Köln 1979.

[...] metallorum fulgore et artificii varietate decoravit, muris etiam validis excelsisque firmavit, ut nihil supra per omnes illas regiones vel fuisse vel futurum esse, celebri sermone feratur.⁵⁷¹

Auch hier dürfte - wie für Trier vermutet - in erster Linie die Existenz des außergewöhnlichen spätantiken Konchenbaus der Kirche traditionsbildend gewirkt haben, dessen bereits von Gregor von Tours im 6. Jh. bewunderte reiche Ausstattung mit Marmor und Goldmosaiken auch im Text der "Passio" weiter ausgeführt wird (Abb. 225).⁵⁷² In Xanten und Bonn, wo in den Dimensionen annähernd vergleichbare größere Kirchenbauten erst im 8./9. bzw. 11. Jh. nachweisbar sind, ist eine ähnlich frühe Helenatradition dagegen bis heute nicht bekannt.⁵⁷³ Auch während des 1138 offen ausgebrochenen Konfliktes um die Rangfolge der drei Stifte untereinander, in der die Pröpste Gerhard von Are in Bonn und Hermann von Xanten die bis zu diesem Zeitpunkt von St. Gereon eingenommene ranghöchste Stellung unmittelbar nach dem Domkapitel für ihre Institutionen einforderten, besteht das zentrale Argument zur Untermauerung dieses Anspruchs im Hinweis auf ihre übergeordnete Funktion als Archidiakone des Erzbistums. Ein naheliegender Verweis auf die gemeinsame kaiserliche Gründung durch Helena ist dagegen für Bonn und Xanten in diesem Zu-

⁵⁷¹ "Sie [Helena] errichtete fürwahr unter den vielen hervorragenden Werken ihrer Frömmigkeit über den Leibern dieses heiligen Märtyrers [Gereon] und seiner Genossen, wo die oben erwähnten heiligen Märtyrer zum einzigen Trost für Trauernde und Kranke ruhen, eine hervorragende Kirche von wunderbarer und erhabener Gestalt und weder jemandem überhaupt durch Worte zu beschreiben noch durch die Baukunst nachzuahmen, und sie schmückte sie mit metallendem Glanz und einer Vielfalt von Kunstwerken und befestigte sie mit so hohen und starken Mauern, daß in der berühmten Predigt gesagt wird, nichts in all jenen Gebieten werde sie jemals übertreffen." Text und Übersetzung zit. n. Marianne Gechter: Frühe Quellen zur Baugeschichte von St. Gereon in Köln. In: Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 23, 1990, S. 531-562, hier S. 539, c. 19. Aus: Sanctorum Gereonis, Victoris, Cassii et Florentii Thebaeorum Martyrum Passio ab Helinando scripta. Hg. v. Jean Paul Migne, Patrologiae Cursus Completus, Series latina, Bd. 212, 1853, Sp. 759-772.

⁵⁷² "Praeter quod ligneam aliquam, vel quae tam facile senio vel neglegentiae cedat, materiam habuisse negatur, cum marmoreae soliditatis ibi tanta fuerit, ut opus totum columnarum illius generis firmitudine et pulchritudine fulciretur; aureo vero fulgoris in ea tantum emicuit, ut musiva foris et intus fulgens elegantia, nomen, Ad Aureoas sanctos, ab incolis sortiretur. Quae, quia per se summo rerum omnium Auctori placere non potuit, ut adhuc amplius et dignius resplenderet, plurimis idoneis laudis divinae praeconibus et ministris sibi congruentibus adornata est." Zit. n. Gechter, S. 540, c. 20. Borger, Abbilder, S. 128, gibt die Maße des Dekagons mit 23,53 x 18,62 m bei einer bis zu 16,80 m erhaltenen Höhe an. Zur rekonstruierbaren Ausstattung des spätantiken Konchenbaus s. Versteegen, v. a. S. 130-154. Diese Beschreibung wird unter expliziter Bezugnahme auf die außergewöhnliche Form der Anlage in der um 1105 entstandenen "Vita Annonis" noch einmal aufgegriffen: „Inter multas antiquitatis structuras, quibus ipsa civitas nobiliter excellit, beati Gereonis olim eximia celebratur fabrica, quam Helena christianissima matrona, Constantini mater, regiis sumptibus in rotundum erexerat, ita marmorea pulchritudine aurique luce foris et intus resplendentem, ut Ad Aureos Sanctos vocabulum sortiretur." Zit. n. MGH SS. 11, S. 491.

⁵⁷³ Borger, Abbilder, S. 180-185 weist darauf hin, dass in Xanten und Bonn jeweils ein in mehreren Erweiterungsstufen überbauter frühchristlicher Memorialbau des 4. Jhs. die Keimzelle der Anlage bildete. Während in Xanten an ihrer Stelle spätestens um 800 eine größere, dreischiffige Basilika entstand, wurde die ältere, 8,9 x 13, 8 m messende Bonner Saalkirche nach heutigem Kenntnisstand erst um die Mitte des 11. Jhs. durch einen 70 m langen Neubau ersetzt. Zu Bonn v. a. Borger, Münster und Hans Erich Kubach und Albert Verbeek: Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler. Berlin 1976, Bd. 1. Zu Xanten v. a. Walter Bader: Der Dom zu Xanten. Teil 1, Kevelaer 1978, und Clive Bridger: Die Frühgeschichte Xantens. Eine neue Deutung des archäologischen Befundes aus den Domgrabungen. In: Archäologie in Deutschland 1 1990.

sammenhang noch nicht belegt.⁵⁷⁴ Im Gegensatz dazu hielt das Kapitel von St. Gereon auch nach seiner daraufhin durch die Bischofsversammlung des Kölner Erzstiftes erfolgten und 1153 noch einmal bestätigten Einstufung hinter die Stifte St. Cassius und Florentius und St. Viktor unter ausdrücklicher Berufung auf die Gründung durch Helena an seinem Anspruch fest, die ehrwürdigste Institution des Erzbistums nach dem Domkapitel zu sein.⁵⁷⁵ Dass das Postulat der Helenagründung zum Zeitpunkt dieses Konfliktes allerdings zumindest in Bonn bereits bestanden haben bzw. sukzessive aufgebaut worden sein dürfte, belegt der Erwerb von Helenareliquien durch Propst Gerhard von Are (reg. 1131-1166), der in einem Kollektar des 12. Jhs. aus St. Gereon in Köln für den 5. November 1135 nachgewiesen ist:

In hac capsella, quae vocatur Corona s. Helenae, continentur he reliquie: De ligno et sepulchro domini; de columna, ubi dominus ligatus et flagellatus fuit; de vestimente et sanguine Johannis bapstiste, de sepulchro eiusdem; de cineribus andree Apostoli, de reliquiis Petri et Pauli apostolorum; Sebastiani martiris; Pantaleonis martiris; Quintini martiris; Victoris martiris; Martini confessoris; Maximiniani confessoris; Elisei prophete; de reliquiis beate Helene regine, videlicet de ossibus, de carne balsamica, de velo, in quo fuit balsamata. Anno MCXXXV, indictione XIII, epacta IIII, tertio Nonas Novembris facta est separatio reliquiarum a corpore s. Helene, christianissime regine, matris Constantini imperatoris, dominice crucis inventricis, studio et supplicatione Gerardi Veronensis archidiaconi. Cuius et fratrum Veronensium benevolentia pars earundem reliquiarum nobis transmissa reposita est in capsella, quam vocamus Coronam s. Helene, ipso festivitatis digno deo matrone.⁵⁷⁶

Demnach erhielt das Kölner Gereon-Stift seine später mit den übrigen genannten Heiltumspartikeln in einer "Corona s. Helenae" aufbewahrten Helenareliquien selbst als Geschenk des Propstes aus Bonn, wo Gerhard von Are sie erst drei Jahre vor dem offenen Ausbruch der Konkurrenz zwischen den drei Thebäerstiften erworben hatte. Dabei werden Bedeutung und Authentizität dieser Reliquien in besonderer Weise durch ihre beschriebene direkte Entnahme aus dem Grab der Heiligen unterstrichen, ohne dass dessen genauer Ort genannt wird. Während in Bonn – wahrscheinlich erst nach der 1166 erfolgten Erhebung der Märtyrergäber – für die dortigen Helenareliquien ein kostbarer Schrein gefertigt wurde, der in seinem Aufstellungskontext suggestiv den Eindruck erweckte, das Stift besitze den gesamten oder doch zumindest große Teile des Leichnams der Heiligen (s. u.), entwickelte sich die zu einem unbestimmten Zeitpunkt entstandene "Corona s. Helenae" in St.

⁵⁷⁴ Vgl. Johannes Christian Nattermann: Die Goldenen Heiligen. Geschichte des Stiftes St. Gereon zu Köln. Köln 1960, hier S. 68, und Dietrich Höroldt: Das Stift St. Cassius zu Bonn von den Anfängen der Kirche bis zum Jahre 1580. Bonn 1957 (Bonner Geschichtsblätter, 11), v. a. S. 162.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 70.

⁵⁷⁶ Zit. n. H. Kelleter: Helenareliquien zu S. Gereon in Köln. In: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst, 23, 1894, Sp. 217-219, Nr. 37. Danach handelt es sich um einen Vermerk auf f. 65 b eines Kollektars des 12. Jhs. aus St. Gereon, das sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung durch Kelleter im Domarchiv Köln befand.

Gereon zu einem der beiden zentralen Heiltümer des Stiftes, das selbst spätestens in der zweiten Hälfte des 14. Jhs. reliquienartig in eine „monstrantia preciosa“ gefasst wurde und so - möglicherweise tatsächlich in Kronenform gestaltet - als ursprünglicher Besitz der Kaiserin und materieller Authentizitätsnachweis der kaiserlichen Gründungstradition erschien.⁵⁷⁷ Erst die 1236 geschlossene Gebetsverbrüderung aller drei rheinländischen Thebäerstifte nennt als Grund dieses Zusammenschlusses neben der gemeinsamen Thebäertradition auch die gemeinsame Gründung durch Helena, die damit spätestens ab diesem Zeitpunkt auch in Xanten gemeinsam mit den jeweiligen Kirchenpatronen als Stiftsgründerin verehrt wird.⁵⁷⁸

1. Helenadarstellungen in St. Gereon Köln

Der Ursprung der ehemaligen Kölner Stiftskirche St. Gereon geht auf einen noch heute in weiten Teilen erhaltenen spätantiken Konchen-Ovalbau zurück, der nach 345 auf dem Gräberfeld vor der nördlichen Stadtmauer entstand.⁵⁷⁹ In der zweiten Hälfte des 11. Jhs. durch den Kölner Erzbischof Anno um einen Langchor mit darunterliegender Krypta und um die Mitte des 12. Jhs. durch Erzbischof Arnold um eine daran anschließende Chorfassade ergänzt, wurde der bis zu diesem Zeitpunkt allem Anschein nach weitgehend unverändert gebliebene spätantike Kern selbst zwischen 1219 und 1227 reliquienartig in eine spätromanische Umbauung gefasst und zur heutigen Höhe aufgestockt (Abb. 226-228).⁵⁸⁰ Den Abschluss dieser grundlegenden Umgestaltung bildete um 1230 eine vollständige Ausmalung des damit zum Dekagon umgeformten Zentralbaus und der gleichzeitig an seine Südseite angefügten Taufkapelle.⁵⁸¹ Im 17. und 18. Jh. mehrfach übermalt, wurden die erhaltenen Bereiche erst im 19. Jh. wieder freigelegt und teilweise ergänzt. Bereits zwischen 1821 und 1823 betrafen diese Maßnahmen das Tympanongemälde des Westportals in

⁵⁷⁷ Die Beschreibung einer „monstrantia preciosa, in qua dicitur inclusa corona s. Helene“ in einem Schatzverzeichnis von 1370 nach: Die Kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Köln. Bd. 2: St. Gereon, St. Johann Baptist, die Marienkirchen, Groß St. Martin. Bearb. v. Hugo Rathgens, Hg. v. Wilhelm Ewald (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 7,1) Düsseldorf 1911, S. 99.

⁵⁷⁸ „Cum itaque unam et eandem ecclesie nostre habuerint fundatricem, beatam videlicet Helinam reginam gloriosam, inter patronos etiam ecclesiarum nostrarum una et vera fuerit societas [...]“ Zit. n. Pohlsander, S. 42. Vgl. a. Nattermann, S. 175, u. Höroldt, S. 174. Kubach und Verbeek, S. 107, gehen davon aus, dass die Bonner Helenatradition trotz dieses späten schriftlichen Erstbelegs bereits im frühen Mittelalter entstanden ist. In diesem Zusammenhang weist Borger, Münster, S. 45, darauf hin, dass es keine bekannte Originalurkunde des Bonner Stiftes aus der Zeit vor 1110 gibt.

⁵⁷⁹ Zu Entstehung, Bautyp und möglicher ursprünglicher Nutzung neuerdings Versteegen, v. a. S. 91-170 u. 222-334.

⁵⁸⁰ Zum Bauverlauf vgl. Gertie Gretz und Otto Koch: St. Gereon zu Köln. Bonn 1939.

⁵⁸¹ Anne Behrend-Krebs: Die ottonischen und romanischen Wandmalereien in St. Gereon, St. Maria im Kapitol und St. Pantaleon in Köln. Münster 1994. Dazu auch Rathgens, Kirchliche Kunstdenkmäler Köln, S. 537-538, der von einer Datierung um 1235 ausgeht. Zu den Darstellungen eines nicht näher identifizierbaren Herrscherpaares in den Laibungen des nördlichen Apsisfensters der um 1160 entstandenen Chorausmalung vgl. Behrend-Krebs, S. 50-56. In den Wandfeldern zwischen den Fenstern waren stehende Soldaten der Thebäischen Legion dargestellt, in der Apsiskalotte die von den vier Evangelistensymbolen, Maria, Johannes d. T. und zwei weiteren, ebenfalls nicht identifizierbaren Figuren umgebenen Majestas Domini. Erst bei der

der Vorhalle, die spätestens mit dem Umbau des frühen 13. Jhs. aus dem spätantiken Narthex entstanden war.⁵⁸² Vor blauem Grund mit einem breiten grünen Rahmen zeigt es Helena auf der heraldisch linken Seite als Pendant des Kirchenpatrons Gereon (Abb 229). Gemeinsam weisen sie mit der Grußgeste der jeweils inneren erhobenen Hand auf die zentrale Darstellung des segnenden Christus hin, in dessen geöffnet präsentierendem Buch lediglich die Anfangsworte "Ego sum osti[um]" des ursprünglich konkret auf die Eingangssituation bezogenen Verses (Joh. 10, 7 oder Joh. 10, 9) im Rahmen einer 1984 durchgeführten Restaurierung als zum Original gehörig festgestellt werden konnten.⁵⁸³ Dabei richtet sich zumindest im heutigen Zustand insbesondere die Helenadarstellung explizit an die Betrachtenden vor dem Portal. Mit Krone und Nimbus ausgestattet, hält sie als einziges der individuellen Identifizierung dienendes Attribut ein kleines goldenes Kreuz in der gesenkten linken Hand. Auf diese Weise wurde sie den Eintretenden bereits am Eingang in den von ihr gestifteten, durch die gerade abgeschlossenen Umbaumaßnahmen des frühen 13. Jhs. geradezu reliquienartig gefassten Kirchenbau als zweite Patronin neben dem Titelheiligen Gereon präsentiert, ohne dass ein heute nachvollziehbarer visueller Hinweis auf ihre Funktion als Stifterin erfolgte. Erst für das 15. Jh. sind zwei links und rechts des Portals angebrachte Tafeln überliefert, deren Inschrift vor dem Betreten der Kirche auf ihren Rang und ihre Bedeutung als eine der zweiundsiebzig Kirchengründungen Helenas hinwies:

Regibus exemplum sacroque carismate plena
 condidit hoc templum S. Gereonis Helena
 pagana nata judeea fit inde renata
 inventrix s. Crucis almo pneumate flante
 septuaginta duo collegia fundat amoena
 donans perpetuo Thebeis mater Helena
 divitias peperit quasi mater honorificata
 religio quod ait sententia Gregoriana
 proleque vastata mater nec prole beata
 dum disciplina cessat regnatque simultas

1896-99 erfolgten Neuausmalung durch den Düsseldorfer Maler Johann Osten wurden die beiden letzteren völlig frei als Helena und Anno ergänzt (ebd., S. 27-28).

⁵⁸² Zu den Übermalungen während der verschiedenen Barockisierungsphasen des Baus 1635-40, 1683 und 1766-74, die in erster Linie den Chorbereich betrafen, vgl. Behrend-Krebs, S.75. Eine vollständige Neuausmalung des Dekagons erfolgte zwischen 1883 und 1891 durch August v. Essenwein, ging jedoch durch Brand- und Bombenschäden während des zweiten Weltkrieges nahezu vollständig verloren (ebd.). Dazu auch Paul Clemen: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916, S. 538. Die Restaurierung von 1823 belegt in: Geschichte über die Erbauung und Stiftung der Kirche zum heiligen Gereon in Köln. Köln 1824, S. 35.

⁵⁸³ Zu den Ergebnissen der Restaurierung von 1984 vgl. Behrend-Krebs, S. 118-121. Danach ist infolge mehrerer Überarbeitungen die erhaltene Originalsubstanz insgesamt gering. Allerdings zeigen die in den nachvollziehbaren Bereichen, v. a. den Nimben und den Schulterpartien, deckungsgleichen Konturen aller Überarbeitungsschichten, dass die ursprüngliche Darstellung allem Anschein nach beibehalten wurde. Das innere Tympanonbild mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes wurde im zweiten Weltkrieg zerstört (ebd.).

deficit ecclesie virtus pariterque facultas⁵⁸⁴

Gleichzeitig trug die Kapelle am nördlichen Ende der Vorhalle ab einem unbestimmten Zeitpunkt ebenfalls ein Helenapatrozinium. In diesem Zusammenhang weist Rathgens auf die Altarbezeichnungen des frühen 13. Jhs. an den jeweiligen Konchen im Inneren der Kirche hin, mit denen sich die Fragmente einer entsprechenden Inschrift im Bereich der heutigen Helenakapelle der Vorhalle decken. Durch den 1823 an dieser Stelle verbreiterten Kapelleneingang unterbrochen, konnten Rathgens und Gretz von ihr am linken Pfeiler den Anfang "AL[...] SCE [...]CI[...]" und darunter noch ein einzelnes "A" verfolgen.⁵⁸⁵ Dabei weist die mittelalterliche Genitivendung "sancte" eindeutig auf ein weibliches Patrozinium hin. Ob aufgrund des überlieferten Bestandes allerdings eine Auflösung des mittleren Wortes zu "fundatricis" möglich ist und die Betrachtenden damit spätestens nach der grundlegenden Umgestaltung des Kirchenbaus im frühen 13. Jh. bereits im Eingangsbereich einer räumlich separierten Kultstätte seiner Gründerin als liturgischer Manifestation der lokalen Helena-tradition begegneten, muss vorerst hypothetische Überlegung bleiben.⁵⁸⁶ Dabei weist die gleichzeitige Ausmalung der Konchen im Inneren des Dekagons mit Szenen aus der Vita der betreffenden Altarpatrone auf die mögliche Existenz entsprechender Darstellungen auch in diesem Bereich hin.⁵⁸⁷

Nahezu zeitgleich mit der Ausmalung des Dekagons entstand um 1235-40 die malerische Ausstattung der neu errichteten Taufkapelle (Abb. 230).⁵⁸⁸ Neben einer zentralen Deesisgruppe in den drei Gewölbekappen der Ostapsis umfasst sie in erster Linie an der Südwand die ganzfigurigen Darstellung zweier stehender Bischöfe, zweier Soldatenheiligen und eines einzelnen Herrschers, an der Ostwand die Heiligen Laurentius und Stephanus, im Tympanon des Portals zur Kirche hin einen weiteren Märtyrerdiacon und einen Engel mit Nimbus und Zepter sowie in der westlichen Nische der Nordwand die Hl. Katharina. Die Westwand ist weitgehend in ein großes Fenster aufgelöst, in dessen Laibung und Zwickelfeldern sich weitere nimbierte Bischofs- und Heiligenköpfe befanden. In dieses Programm war ebenfalls eine heute nur noch schwach erkennbare, ganzfigurige Helenadarstellung in der schmalen Nische der Westwand nördlich neben der Fenstergruppe integriert (Abb. 231). Auch hier erschien sie als nimbierte Kaiserin mit einem schlanken, zepterartigen Kreuz

⁵⁸⁴ Zit n. Gelenius, S. 270. Zu Datierung und Anbringungsort vgl. Rathgens, S. 40.

⁵⁸⁵ Rathgens, S. 59; Gretz, S. 251. Vgl. KDM, 1, S. 38-39. Unter den Inschriften im Inneren der Kirche ist kein Helenaaltar bezeugt.

⁵⁸⁶ Die heutige, 1823 als Chronostichon gestaltete Inschrift über dem Kapelleneingang lautet: Deo teMpLiqVe patronIs heLenae, annonI, Chrlstophoro, gereonI e IVsqVe soCIIs.

⁵⁸⁷ Vgl. Behrend-Krebs, S. 131-135 mit Verweis auf die 1883 freigelegten malerischen Ausstattungsreste der Dionysos-Kapelle, die als umlaufendes Band im mittleren Drittel der Wandfläche Szenen der Dionysos-Vita zeigten. Auch die nahezu zeitgleich entstandene Ausstattung der Taufkapelle umfasst neben den Darstellungen des Titelheiligen Johannes d. T., mehreren Soldatenheiligen und dem Hl. Gereon auch ein ganzfiguriges Helenabild an der Westwand. Vgl. Behrend-Krebs, S. 199. Clemen, 1916, S. 560 weist darüber hinaus auf eine Helenadarstellung gegenüber dem hl. Nikolaus in der Nikolasuskapelle der Krypta hin.

⁵⁸⁸ Dazu ausführlich Behrend-Krebs, S. 170-225; vgl. a. Clemen, S. 548.

in der linken Hand ohne visuellen Verweis auf ihre Funktion als Gründerin der Kirche. Weder auf die beiden mit einiger Wahrscheinlichkeit als Gereon und Gregor Maurus (s. u.) zu identifizierenden Soldatenheiligen, noch auf die einzelne Kaiserdarstellung der Südwand bezogen, ist sie dabei räumlich in erster Linie der einzigen weiteren weiblichen Heiligen der heute erkennbaren Ausstattungskonzeption zugeordnet, so dass auch auf diese Weise keine unmittelbare Visualisierung ihrer Stifterrolle geschieht. Damit richtete sich auch hier der Grußgestus der erhobenen rechten Hand in erster Linie an die Betrachtenden selbst.⁵⁸⁹

Ebenfalls um 1230 stiftete der amtierende Propst des Stiftes, Arnold von Born (reg. 1215-1250) zwei in erster Linie dem Hl. Felicissimus gewidmete Armreliquiare zur Aufbewahrung einer ganzen Reihe inschriftlich auf den Unterseiten ihrer Standplatten verzeichneten Reliquien (Abb. 232).⁵⁹⁰ Zu ihnen gehört eine halbfigurige Emaildarstellung Helenas mit der darunter umlaufenden Inschrift: "S. HELENA HEC INVENTRIX SANCTE CRUCIS ADINPLEVIT OPUS LUCIS PIO CORDIS DESIDERIO +" (Abb. 233).⁵⁹¹ Erstmals wird damit im Bereich von S. Gereon eine Darstellungsform fassbar, die Helena neben dem üblichen Kreuzattribut mit einem Stiftermodell zeigt und bis zum 18. Jh. vorherrschend blieb. Dabei richtet sich die Präsentation der stark typisierten Kirchenabbeviatur in einem ausgesprochen szenisch angelegten und damit die Bildgrenzen überschreitenden Dedikationsmotiv konkret an die benachbarte Darstellung des Hl. Gereon, der die Stiftung mit der Geste seiner ausgestreckten rechten Hand annimmt. Im unmittelbaren Kontext der ikonografischen Ausstattung des Reliquiars fungiert diese doppelte bildliche und schriftliche Präsentation Helenas als Stifterin darüber hinaus gleichzeitig als Identifikationsmodell des zeitgenössischen Stifters, der sich auf der anderen Seite in ähnlicher Weise bei der Überreichung beider Reliquiare an den Hl. Felicissimus darstellen und inschriftlich als "P[rae]PO[s]IT[us] ARNOLD[us] DE BURNE" identifizieren ließ (Abb. 234). Als eigentlicher Empfänger beider Stiftungen erscheint dabei – den Beweggrund der für Helena mit "pio corde desiderio" angegebenen Stiftung auch auf den zeitgenössi-

⁵⁸⁹ Zu Erhaltungszustand und Befunden am Helena-Fresko, etwa hinsichtlich einer Korrektur der Kinnkontur durch den ausführenden Maler des 13. Jhs., und der nicht identifizierbaren Büste einer weiteren weiblichen Heiligen auf dem darunterliegenden Wandabschnitt vgl. ebd., S. 192. Zum Gesamtprogramm S. 198-205. Dabei schlägt sie die Identifizierung des Herrscherbildes mit Konstantin vor. Allerdings erscheint es fraglich, ob man in diesem Fall Helena und Konstantin nicht wie die beiden benachbarten Heiligenpaare gemeinsam dargestellt hätte, um so die kaiserliche Gründung der Kirche zu Ehren der Thebäischen Märtyrer und des Bistums Köln an der dem Eingang in die Kapelle gegenüberliegenden Südwand demonstrativ zu präsentieren.

⁵⁹⁰ Zu den Armreliquiaren von S. Gereon v. a. Anton Legner: Rheinische Kunst und das Kölner Schnütgen-Museum. Köln 1991, S. 51-55; Ornamenta Ecclesia, Bd. 2; Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. Kat. Ausst. Kunsthalle Köln, Köln 1972, M1; Rathgens, S. 93-95. Zur Einordnung des Armes mit der Helenadarstellung in den Umkreis der um 1227 entstandenen Rückseite des Kölner Dreikönigenschreins vgl. Rhein und Maas, S. 245. Dagegen folgt das zweite Reliquiar der älteren Tradition des Heribert-Schreins (ebd.).

⁵⁹¹ Zit. n. Rathgens, S. 94. Bereits Gelenius, S. 263, geht entgegen des auf dem Reliquiar selbst gravierten Reliquienverzeichnisses aufgrund dieser Inschrift davon aus, es enthalte auch "ex S. Helenae brachio os". Der anonyme Verfasser der 1824 veröffentlichten Geschichte von St. Gereon vermutet in ihm einen ganzen Armknochen der Heiligen. Vgl.: Geschichte über die Erbauung und Stiftung der Kirche zum heiligen Gereon in Köln. Anonym, Köln 1824, S. 53-54.

schen Auftraggeber übertragend - auf der mittleren der insgesamt fünf Emailplatten das Bild des segnenden Christus.

Eine weitere, im Gegensatz zum Ausstattungsprogramm des Armreliquiars uneingeschränkt zugängliche und damit in prominenter Weise an eine breite Öffentlichkeit gerichtete Helenadarstellung des 13. Jhs. in St. Gereon war Bestandteil einer vierteiligen Skulpturengruppe, die der Stiftdekan Wilhelm von Schinnen (1279 - ca. 1283) um 1280 auf einem Balken unterhalb des älteren, ebenfalls auf seine Kosten neu vergoldeten Triumphkreuzes im Chorbogen installieren ließ. Auf das Kreuz bezogen, bildete sie mit Maria und Johannes eine dreifigurige Kreuzigungsgruppe, die durch Gereon und Helena ergänzt wurde.⁵⁹² Möglicherweise spiegelt sich dieses verlorene zentrale Ausstattungselement des mittelalterlichen Kirchenraums in der um 1300 entstandenen Ausmalung des Tympanons oberhalb der bereits 1190 geweihten Thebäer-Confessio im Westteil der Krypta wider (Abb. 235).⁵⁹³ Von besonderem Interesse ist dabei das Stiftermodell, das Helena – ihrer Anordnung auf der heraldisch linken Seite entsprechend – in diesem Fall auf der ausgestreckten rechten Hand zur Mitte hin und damit sowohl an Gereon wie an den Gekreuzigten reicht (Abb. 236). Im Gegensatz zur idealisierten Kirchenabbreviatur des älteren Armreliquiars handelt es sich nun um ein zweigeschossiges, turmartiges Gebäude. Obwohl ähnliche turmartige Stiftermodelle für den gleichen Zeitraum auch in Xanten und Bonn belegt sind (s. u.) liegt aufgrund der späteren Entwicklung der spezifischen Helena-Ikonografie von St. Gereon die Vermutung nahe, dass bereits hier mit Form und Aussehen des ohne Rücksprung zweigeschossig gestalteten Modells auf den als eigentliche Gründung Helenas angesehenen Dekagonbau bezuggenommen wurde. Von dieser Darstellung ausgehend, handelt es sich wahrscheinlich auch auf dem an einer im Juni 1250 ausgestellten Urkunde erhaltenen Siegel des Thesaurars Alexander um eine Übergabeszene des Dekagon-Modells durch Helena an Gereon und damit um eine weitere, das Beispiel des Armreliquiars aufgreifende direkte visuelle Umsetzung der lokalen Helenatradition (Abb. 237).⁵⁹⁴ Gleichzeitig überreicht die Kaiserin dem Heiligen im Zentrum des Siegelbildes zwei große Schlüssel. Da sie unter allen übrigen bekannten Helenadarstellungen aus St. Gereon ohne Parallele bleiben, scheint es sich bei ihnen um eine unmittelbare Visualisierung des Amtes des Siegelführers als Verwalter des auf diese Weise ebenfalls suggestiv auf die kaiserliche Gründung zurückgeführten Stiftsgutes zu handeln. Dementsprechend ist er – ähnlich wie die Vertreter der Bürgerschaft auf dem Trierer

⁵⁹² Vgl. Heinrich Schäfer: Das Pfarrarchiv von St. Gereon. In: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 71, 1901, S. 3-41., hier S. 4, Nr. 7: "Predictus vero decanus [Wilhelmus de Schinnis] fecit fieri fenestram iuxta altare beatae virginis et picturam renovari, contulit etiam idem decanus ad subsidium chori XL marcas, et duas ad organa melioranda, preterea idem decanus crucem maiorem ante chorum pendentem fecit deaurari, ceteras imagines scilicet beate Mariae, s. Johannis, s. Gereonis et S. Helene in trabe positas suis expensis ad honorem ecclesie et anime sue salutem de novo fieri fecit."

⁵⁹³ Vgl. Behrend-Krebs, S. 59 u. 68 mit Hinweis auf teilweise starke Übermalung. Zur Einrichtung der Confessio nach der 1121 durch Norbert von Xanten erfolgreich durchgeführten Reliquiensuche im Bereich des Dekagons, die zur Erhebung des angenommenen Gereons- und dreier weiterer Märtyrergäbe führte, vgl. Nattermann, S. 72 und ausführlich Versteegen, S. 26-33 u. S. 36-37.

⁵⁹⁴ Historisches Archiv der Stadt Köln, St. Gereon, Urkunde Nr. 34, Juni 1250. Die Umschrift lautet: "S[i]gillum] Alexan[dri] [Th]esaurarii Sci Ge[re]o[n]is i[n] Col[on]ia." Zit. n. Nattermann, S. 653.

Stadtsiegel des 12. Jhs. - achsial unterhalb des Schlüssel-Attributes kniend auf Gereon ausgerichtet dargestellt. Unklar ist die ursprüngliche Gestaltung des bereits 1911 mit beiden Unterarmen ergänzten Stiftermodells, das die im zweiten Weltkrieg zusammen mit der entsprechenden Gereondarstellung zerstörte Helenaskulptur auf der nord-westlichen Wange des zwischen 1310 und 1320 entstandenen Chorgestühls trug (Abb. 238 u. 239).⁵⁹⁵ Möglicherweise zeigte es bereits eine neue, am tatsächlichen Aussehen der Kirche orientierte Form, die erstmals mit den um 1320 entstandenen Fenstern der südlich an den Langchor angebauten Neuen Sakristei fassbar ist (Abb. 240 u. 241).⁵⁹⁶ Allerdings hält die Heilige das Modell auch hier genau so, dass das Dekagon auf ihrer Hand ruht, während der später angefügte Chor frei in der Luft zu schweben scheint. Wie in der Taufkapelle ist sie dabei zusammen mit der Hl. Katharina unter einem gemeinsamen Architekturbaldachin im unteren Bereich einer der Fensterbahnen dargestellt, ohne dass eine engere, die Gründungstradition direkt visualisierende Verbindung zur ebenfalls vorhandenen Darstellung der Heiligen Gereon und Gregorius besteht (Abb. 242).⁵⁹⁷ Gleichzeitig entstanden die Fenster der Neuen Sakristei vor dem Hintergrund des Konfliktes um den Status des Stiftes als Adelsgemeinschaft, die sich bis zu diesem Zeitpunkt erfolgreich gegen den seit dem 13. Jh. immer stärker werdenden Einfluss bürgerlicher Kräfte in den kirchlichen Institutionen Kölns behaupten konnte. Bereits 1311 hatten sich alle neunundzwanzig amtierenden Kanoniker in diesem Sinn mit einem Eid dazu verpflichtet, keinen Tausch von Pfründen zuzulassen und sich dabei unter anderem darauf berufen, das Kapitel sei von Helena, der „augusta imperatrix et monarcha totius orbis“ gegründet worden.⁵⁹⁸ Auch im endgültigen, 1329 im Auftrag Erzbischof Heinrichs von Virneburg durchgeführten Zeugenverhör legt der Verteidiger des Stiftes, Eberhard von Dickelinhusen, insgesamt sechs Artikel vor, von denen die drei ersten auf den Adelstand Gereons und Gregorius' sowie die Gründung und reiche Ausstattung der Kirche und des Kanonikerkollegiums durch die Kaiserinmutter Helena verweisen, die aufgrund der adligen Märtyrer mit päpstlicher Zustimmung verfügt habe, dass alle zukünftigen Angehörigen der Gemeinschaft ebenfalls „nobiles et illustres ex utroque parente, qui scilicet in vulgari liberi et nobiles“ sein müssten.⁵⁹⁹ Daraufhin verkündete der Erzbischof am 4. September 1329, dass auch in Zukunft außer den fünf Priesterpräbenden und der Stelle des Scholasters alle Kanonikate ausschließlich mit „vrye edellude“ besetzt werden sollten und bestätigte damit den bis dahin auf Gewohnheitsrecht beruhenden hochadligen Charakter des Stiftes auch offiziell.⁶⁰⁰ Dem-

⁵⁹⁵ Zum Chorgestühl von St. Gereon vgl. Rathgens, S. 68-69.

⁵⁹⁶ Vgl. dazu aktuell: Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248-1349). Kat. Ausst. Köln 1998. Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430. Kat. Ausst. Köln 1974, S. 57.

⁵⁹⁷ Neben der Katharina-Helena-Darstellung und der Gereon-Gregor-Bahn zeigt die Heiligenreihe im unteren Bereich der drei großen, nahezu die gesamte Ostwand der Sakristei einnehmenden Fenster u. a. Johannes d. T. und Barbara, Johannes d. Ev. und Matthias, den Hl. Anno mit einem weiteren Bischof, die Heiligen Severin und Quirin sowie über zwei zusammenhängende Bahnen die Anbetung der Könige.

⁵⁹⁸ Zum gesamten Vorgang des frühen 14. Jhs. vgl. Nattermann, S. 8-11 und S. 242-249, das Zitat S. 242.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 9.

⁶⁰⁰ „[...] pronunciamus, declaramus et sentaliter diffinimus, prefatam ecclesiam s. Gereonis in primevo sue foundationis exordio per b. Helenam reginam ipsius ecclesie fundatricem in honorem b. Gereonis [...] ducis ac Gregorii [...] principis Maurorum sociorumque eorum martirium ibidem interemptorum et corporaliter

entsprechend wurden Gregorius und Gereon auf dem Sakristeifenster demonstrativ nicht nur als Ritter mit Schwert, Speer und Schild – Gregorius darüber hinaus mit Beinschienen, Schuppenpanzer, Kettenhemd und Kettenhandschuhen – dargestellt, sondern gleichzeitig durch purpurfarbene Mäntel mit breiten Hermelinkragen und Gereon speziell durch eine ebenfalls hermelinverbrämte Kopfbedeckung in der Form eines Herzogshutes nobilitiert.

Das diesem Selbstverständnis der Stiftsgemeinschaft zugrundeliegende historische Bewusstsein um die Identität des Dekagons der Kirche mit dem Ursprungsbau Helenas als zentralem Authentizitätsnachweis der lokalen Helenatradition manifestiert sich in besonderer Weise auch in der Gestaltung eines großformatigen, um 1410/20 geschaffenen Triptychons aus St. Gereon, das sich heute in der Gemäldegalerie Berlin befindet (Abb. 243 u. 244).⁶⁰¹ Mit den Heiligen Gereon, Gregorius, Helena und Anno präsentiert es auf seiner Mitteltafel zu beiden Seiten des heute leeren zentralen Bildfeldes nicht nur die wichtigsten Patrone der Kirche und des Stiftes, sondern gleichzeitig die jeweils paarweise zusammengehörigen Protagonisten seiner beiden zentralen Stiftungstraditionen. Dabei stehen Gereon und Gregorius auf der ranghöheren heraldisch rechten Seite als Anführer stellvertretend für die ihnen zugeordneten Märtyrergruppen der Thebäischen und der Maurischen Soldaten. Während sich die lokale Helenatradition seit ihrer ersten schriftlichen Überlieferung in der „Passio Gereonis“ ausschließlich auf die Thebäische Legion bezog, wurde in der gegen Ende des 11. Jhs. verfassten Anno-Vita der durch den Erzbischof veranlasste Choranbau auf die ihm im Traum befohlene Suche und Erhebung der Gräber des Hl. Gregorius und seiner 318 Maurischen Soldaten zurückgeführt.⁶⁰² In entsprechender Weise sind Helena und Anno durch ihre Platzierung auf dem Triptychon des frühen 15. Jhs. symmetrisch dem jeweiligen Märtyrerpatron des von ihnen erbauten Teils der Kirche zugeordnet. Ihren konkreten Ausdruck erfährt diese Visualisierung der doppelten Märtyrer- und Gründungstradition des Ortes auch hier durch die spezifische Gestaltung der Stiftermodelle, die der kaiserlichen Gründerin und dem erzbischöflichen Gründer explizit den jeweils von ihnen gestifteten Bereich des bestehenden Gebäudes zuweist (Abb. 245). Mit der minutiösen Wiedergabe der späteren baulichen Veränderungen - im Fall des Dekagons der staufischen

requiescentium sic fundatam et dotatam fuisse et esse canonicosque in ea constitutos et creatos eo tenore et modo in ipsa fundatione adiectis, quod nullus in ea ab eiusdem foundationis tempore in perpetuum [...] canonicus esse nec prelatum aut canonicum eligi seu recipi posset vel deberet, quin esset persona nobilis et illustris ex utroque parente, ea nobilitate, qua ipsi vulgariter liberi nobiles, hoc est vrye edellude nuncupantur, scolastico et quinque sacerdotibus prefatis dumtaxat exceptis.” Zit. n. Nattermann, S. 11.

⁶⁰¹ Vgl. Rathgens, S. 99 und Uwe Westfehling: Kirchendarstellungen auf Heiligen- und Stifterbildern. In: Stadtpuren. Denkmäler in Köln. Bd. 1, Köln 1984, S. 569-587, hier S. 578-579. Nach Rathgens stammt das Retabel aus der Kölner Sammlung Wallraff und gelangte über eine weitere Privatsammlung 1909 ins damalige Berliner Museum. Budde ordnet den Altar dem Umkreis des Meisters der Hl. Veronika zu und schlägt mit Verweis auf Stange eine Datierung um 1410 vor. Vgl. Rainer Budde: Köln und seine Maler 1300-1500. Köln 1986, S. 50 u. S. 214 Nr. 33. Alfred Stange: Kritisches Verzeichnis der Deutschen Tafelbilder vor Dürer. Bd. 1, München 1967, Nr. 55. Westfehling, S. 579-579, geht dagegen von einer Entstehung um 1420 in der Werkstatt des Gereonsmeisters aus. Gleichzeitig weist er auf eine kleinformatige Helenaskulptur des Schnütgenmuseums Köln aus der Zeit um 1400 hin, die – dem Sakristeifenster nicht unähnlich – ebenfalls durch ein deutlich in Dekagon und Choranbau unterteiltes Stiftermodell als einzigem heute erhaltenem Attribut mit einiger Wahrscheinlichkeit ebenfalls ursprünglich aus St. Gereon stammt.

⁶⁰² Vita Annonis, Kap. 2, 17. Dazu Gelenius, S. 260.

Umbauung, am Chor dem erst im späten 12. Jh. angefügten Ostabschluss –, auf die bereits Uwe Westfeling hingewiesen hat, wurde darüber hinaus suggestiv die Identität der bestehenden zeitgenössischen Anlagen mit den von beiden Stiftern errichteten Bauten des. 4. bzw. 11. Jhs. postuliert. Gleichzeitig verwiesen sie die Betrachtenden auf die Kultorte der beiden gemeinsam und doch getrennt verehrten Märtyrergruppen und ihrer Anführer, die für Gereon und die Thebäer im Bereich des Dekagons und der daran anschließenden Confessio mit dem darüber an der Nahtstelle zwischen beiden Bauteilen stehenden Gereonsaltar lagen, während den Maurischen Soldaten der Ostteil der Krypta und Gregorius der darüber liegende Hochaltar geweiht waren.⁶⁰³

Für den damit an zentraler Stelle der Kirche stehenden Gereonsaltar war mit einiger Sicherheit das inschriftlich 1520 datierte Triptychon Anton Woensams bestimmt, dessen Teile sich heute in Freising und München befinden.⁶⁰⁴ Darauf weisen in erster Linie die szenische Darstellung des Thebäer-Martyriums auf seiner Außenseite sowie die gemeinsame Präsentation Gereons und Helenas an ranghöchster Stelle neben Christus und Maria auf der Mitteltafel hin (Abb. 246 u. 247). Möglicherweise war im auffallend leeren unteren Bereich der Tafelmitte, in den erst nachträglich ein Teil eingefügt wurde, ursprünglich der aus dem 13. Jh. stammende Gereonschrein so installiert, dass er an Festtagen mit seiner Stirnseite im Zentrum des geöffneten Retabels sichtbar wurde.⁶⁰⁵ Im Ge-

⁶⁰³ Rathgens, S. 99, hat aufgrund der auf der Mitteltafel dargestellten Heiligen eine mögliche ursprüngliche Zugehörigkeit des Retabels zum Sebastiansaltar in der ersten nördlichen Konche von Westen vorgeschlagen, der außer dem Titelheiligen, dessen ursprüngliche Darstellung dann in der Mitte anzunehmen wäre, Gereon, Gregorius, Anno und Helena geweiht war. Es wäre allerdings zu überlegen, ob das Berliner Triptychon nicht sogar selbst zur spätmittelalterlichen Ausstattung des Gereonsaltars gehörte, der gleichzeitig Volksaltar der Kirche war. Die Außenseiten der Flügel zeigen gemeinsam eine Verkündigungsszene.

⁶⁰⁴ Die Mitteltafel heute im Diözesanmuseum Freising, die beiden Flügel in der Alten Pinakothek München, Inv.Nr. 1474 u. 1475. Auf einem Stein im Vordergrund der Außenseite datiert, am Zaumzeug des Pferdes darüber mit "AW" signiert. Zu beiden Komplexen vgl. Bestandskatalog Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München. Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland. Bearb. v. Gisela Goldberg und Gisela Scheffler; München 1972, Textband S. 506-514.

⁶⁰⁵ Das eingesetzte Stück entspricht mit einer Höhe von 59 cm an beiden Seiten und 69,4 cm in der Mitte der Grundform eines Schreins mit Satteldach und entsprechendem Giebel an den Stirnseiten, ist allerdings lediglich 19,5 cm breit. In diesem Zusammenhang weisen die Bearbeiterinnen des Münchner Katalogs (ebd.) auf eine senkrechte Mittelfuge in der Originaltafel hin, die genau über der Spitze des eingesetzten Teil ansetzt und stellen gleichzeitig fest, dass die Mitteltafel in Freising heute ca. 30 cm schmaler ist als die beiden Flügel in München. Da die Mitteltafel an allen vier Kanten den originalen Falz der Grundierung aufweisen liegt tatsächlich die Vermutung nahe, dass ihre beiden Hälften zu einem unbestimmten Zeitpunkt - wahrscheinlich um die Mitte des 17. Jhs., als der Gereonaltar ein neues Retabel erhielt und das Woensam-Triptychon entfernt wurde - entlang der Mittelfuge beschnitten und so insgesamt in der Breite verkürzt worden sind. Demnach wäre auch die gleichzeitig geschlossene Öffnung ursprünglich ca. 50 cm breit gewesen und hätte so den Maßen eines Schreins entsprochen. Allerdings müsste - von dieser überzeugend wirkenden Hypothese ausgehend - neben dem zwischen Christus und Maria dargestellten Altar, der davorliegenden Wasserfläche und dem daraufstehenden Kreuzifix auch die Stadtansicht im Hintergrund später hinzugefügt oder zumindest teilweise übermalt worden sein, wofür zumindest nach bloßem Augenschein vor dem Original in Freising keine Anhaltspunkte feststellbar sind. Möglicherweise wurde die mit der Kürzung entstandene Malfuge gezielt durch das Kreuzifix verdeckt. Für eine grundlegende Überarbeitung der gesamten Innenseite des Retabels spricht generell die 1878 und 1895 an den Münchner Innenflügeln entfernte Übermalung des heute wieder sichtbaren ursprünglichen Goldgrundes über der Landschaft. Der erstmals 1370 als „capsa pretiosa lapidibus, ymaginibus et tabulis argenteis deaurata et vermiculata, que dicitur capsula S. Gereonis“ (zit. n. Kirchliche Kunstdenkmäler Köln, S. 99) beschriebene Schrein stand bis 1767 auf dem Gereonsaltar und wurde später allem Anschein nach eingeschmolzen

gensatz zum älteren Berliner Triptychon wurde die zweite wichtige Lokaltradition des Stiftes mit den Heiligen Anno und Gregorius separat auf dem heraldisch rechten Innenflügel präsentiert, denen links - das Martyriumsthema erweiternd - der erste Märtyrer Stephanus, der gleichzeitig Patron des Hochaltars der Kirche war, und Mauritius als prominentester Vertreter der allgemein-überregionalen Thebäertradition gegenüberstanden. Bereits Uwe Westfeling hat darauf hingewiesen, dass beide Stifter in diesem Fall ein nahezu identisches Modell der von Osten gezeigten Kirche in der Hand halten, so dass das Dekagon bei beiden wie ein Vierungsturm hinter der Doppelturmanlage des Chores erscheint. Lediglich der deutlich erkennbare Sakristeianbau am Modell des Erzbischofs deutet die Nachzeitigkeit seiner Stiftung im Detail an (Abb. 248).⁶⁰⁶ Damit wurde Helena den Betrachtenden auf dem Retabel des 16. Jhs. gerade im liturgischen Zentrum des Laienraumes unmittelbar über der Confessio bzw. am Grab Gereons gerade nicht dem älteren Vorbild folgend explizit als Stifterin des sie umgebenden Dekagonbaus und dieser damit als unmittelbar materieller Authentizitätsnachweis der lokalen Helenatradition präsentiert. Stattdessen stand mit der Gegenüberstellung von Gereon und Christus sowie Helena und Maria in erster Linie der Aspekt vorbildhafter Nachfolge im Mittelpunkt des Interesses, die für Helena auch hier vor dem Hintergrund des Ambrosius-Textes der allgemeinen Helenatradition auf die heilsgeschichtliche Ebene ihrer Vita verweist und damit auch die Gründung von St. Gereon – der Inschrift des 15. Jhs. am Westportal entsprechend – in besonders suggestiver Weise an die allgemeine Helenatradition anbindet.⁶⁰⁷

Eine weitere erhaltene Helenadarstellung in St. Gereon ist Bestandteil des um 1530-40 entstandenen Retabels des Kryptaaltars, der am Ostende der Krypta den Kultort der zweiten Heiligentradition des Stiftes markiert (Abb. 249). Nach dem Besuch der Thebäer-Confessio konnten die Pilgernden hier – unterhalb des Hochaltars mit dem Gregorius-Schrein – die Gräber der Maurischen Soldaten aufsuchen, denen der Altar einer heute nicht mehr sichtbaren Inschrift zufolge geweiht war. Dementsprechend wird die zentrale dreifigurige Kreuzigungsdarstellung in der Hauptebene von den die Mauren-Tradition visualisierenden Heiligen Anno und Gregorius flankiert, während ein liegendes, von einem flatternden Schriftband umgebenes Skelett in der Mitte der Predella auf die um den Altar vermuteten Heiligengräber verweist (Abb. 250).⁶⁰⁸ Über ihnen stehen die Skulpturen von Ge-

(ebd.). Eine weitere Beschreibung der "duo sarcophagi argentei, auro et gemmis ornati longitudine fere hominem aequantes: Primus continet S. Gereonem CCCXVIII popularum suorum [...] alter claudit S. Gregorium Maurum CCCLX militum popularium suorum [...]" bei Gelenius, S. 261.

⁶⁰⁶ Westfeling, S. 579-580.

⁶⁰⁷ Ein nahezu identisches Kirchenmodell trägt Helena auch auf einer der beiden Innenseiten der wohl ebenfalls um 1520 entstandenen Türflügel eines heute verlorenen Reliquienschranke im Chor, auf dem sie ebenfalls als Pendant zu Gereon dargestellt ist, während die Außenseite eine Verkündigungsszene zeigt. Darüber hinaus weist Rathgens, *Kunstdenkmäler*, S. 94 auf eine 23 cm hohe Reliquienbüchse des späten 15. Jhs. mit der von Helena und Gereon flankierten Szene der drei Frauen am Grab Christi hin. Auch dabei hielt die Heilige allerdings nicht näher spezifiziertes Kirchenmodell in der Hand. Eine Abbildung enthält der Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902 unter Nr. 484.

⁶⁰⁸ Möglicherweise befand sich hier die von Franz Xaver Kraus überlieferte Inschrift, die den Altar als "altare S. Maurorum" bezeichnete. Vgl. Rathgens, *Kunstdenkmäler*, S. 68-69. Der Hl. Gregorius, in dem Rathgens

reon und Helena als Stellvertreter der Thebäertradition auf den beiden äußeren Pfeilern und leiten so zur Giebelzone mit einer Darstellung der Anbetung der Könige über. Damit wurden den Betrachtenden am Ende des Pilgerweges durch die Kirche die beiden Märtyrer- und Gründungsstraditionen des Stiftes gemeinsam mit der übergeordneten Dreikönigstradition des Domes präsentiert und so demonstrativ der Anspruch auf seine postulierte Stellung unmittelbar nach dem Domstift visualisiert. Auffälligerweise wurden dabei weder Anno noch Helena gerade in diesem Zusammenhang durch ein Stiftermodell in ihrer besonderen, kultstiftenden und traditionstragenden Funktion gekennzeichnet.⁶⁰⁹ Stattdessen trägt die Helenastatue neben einem heute lediglich im unteren Bereich erhaltenen Balkenkreuz, das sie mit der linken Hand vor dem Körper hielt, rechts das seltenere Buchattribut (Abb. 251). Erst mit dem heute in der nördlichen Vorhallenkapelle aufbewahrten, halbkreisförmigen Gemälde, das Helena und Gereon gemeinsam mit den Heiligen Silvester und Hildebert zu beiden Seiten einer Kreuzigungsgruppe zeigt, ist wieder ein Rückgriff auf das Motiv des Dekagon-Modells als spezifischem Verweis auf die Identität des real existierenden Bauwerkes mit der Gründung Helenas belegt (Abb. 252 u. 253).⁶¹⁰ Dabei legen die Form der Tafel und die Darstellung des Bischofs, dessen Grab seit dem 8. Jh. am Süden der Vorhalle und damit in der später an dieser Stelle eingerichteten Helenakapelle lag, die Vermutung nahe, dass sie im 16. Jh. als Tympanongemälde für den ursprünglichen Kapelleneingang entstanden ist und damit möglicherweise den Ersatz eines der Dekoration des Westportals entsprechenden spätromanischen Freskos an dieser Stelle bildete.⁶¹¹

Im 17. Jh. wurden alle älteren Retabel sowohl der Konchenaltäre als auch des Gereons- und des Hochaltars - von deren Vorgängern lediglich die beiden Triptychen in Berlin und Freising/München heute bekannt sind – zwischen 1635 und 1640 im Auftrag der einzelnen Kapitelsmitglieder durch Aufbauten aus schwarzem Marmor mit Alabasterskulpturen und einem zentralen gemalten Altarblatt bzw. einer Skulptur des Titelheiligen ersetzt. Im zweiten Weltkrieg zu weiten Teilen zerstört, sind Helenadarstellungen an ihnen zumindest für den Mauritius- und den Dionysusaltar auf der

(ebd.) den Hl. Mauritius sieht, ist aufgrund des sternförmigen Wappenzeichens auf seinem Schild, das dem des Sakristeifensters entspricht und auch im oberen Bereich des Kryptaaltars noch einmal als Pendant zum Kreuzwappen des Hl. Gereon auftritt, eindeutig zu identifizieren. Für Anno, der außer dem Bischofsornat keine weiteren Attribute aufweist, ist die Identifizierung durch den Aufstellungskontext und die entsprechende gemeinsame Darstellung mit Gregorius auf den älteren Denkmälern der Kirche gesichert. Darüber hinaus besitzt auch der Kryptaaltar eine Stephanusdarstellung an der Seite des heraldisch linken äußeren Pfeilers als Verweis auf das Martyriumsthema und das wohl dadurch bedingte Hochaltarpatriozinium. Ihm steht rechts wahrscheinlich eine Darstellung des Hl. Sebastian gegenüber, deren mit beiden Händen schräg vor dem Körper gehaltenes, von Rathgens als Oberschenkelknochen beschriebenes Attribut allerdings nicht eindeutig zu identifizieren ist

⁶⁰⁹ Allerdings ist der Hl. Anno als erzbischöflicher Gründer der zweiten lokalen Heiligentradition durch seine Anordnung auf der heraldisch rechten Seite besonders aufgewertet.

⁶¹⁰ Die namentliche Bezeichnung, die insbesondere die entsprechende Identifizierung des Bischofs neben Helena nahelegt, erfolgt inschriftlich auf dem unteren Rand des heutigen, allem Anschein nach im späten 19. oder frühen 20. Jh. erneuerten Rahmen.

⁶¹¹ Das heute verlorene, inschriftlich für das Jahr 757 datierte Hildebert-Grab ist an dieser Stelle u. a. in der Mitte des 17. Jhs. durch Gelenius, S. 263, belegt. Dabei spricht der Chronist gleichzeitig von "in parieti

Südseite bekannt sowie aufgrund der Stifterinschrift auch für den Marienaltar der Nordseite anzunehmen.⁶¹² Möglicherweise gehörte zu ihm die stark nach links ausgerichteten Alabasterskulptur der Heiligen mit einem hohen Balkenkreuz als einzigem Attribut im rechten Arm, die heute in der dritten nordwestlichen Konche aufgestellt ist (Abb. 254). Fotografisch überliefert ist das zentrale, Cornelis Schut zugeschriebene Gemälde des 1638 durch den Kanoniker Gerhard von Pilgrim gestifteten Mauritiusretabels (Abb. 255).⁶¹³ Gemeinsam mit den Darstellungen Gereons, Annos und Gregorius' in die Apotheose des Titelheiligen integriert, war sie als einzige der Hauptfiguren nicht kniend vor dem zentralen Marienthron platziert, sondern saß in der Mitte der Heiligengruppe genau unter ihm.⁶¹⁴ Auf diese Weise wie Maria aus dem Bild heraus in kommunikativer Weise an die Betrachtenden gerichtet, präsentierte sie neben dem üblichen Kreuzattribut statt eines Stiftermodells in der linken Hand eine Tafel mit der Darstellung der Kirche, auf die ein Putto am unteren Bildrand explizit hinwies (Abb. 256).⁶¹⁵ Damit wurde auch hier eine deutliche inhaltliche Verbindung zwischen beiden weiblichen Heiligen hergestellt, wie sie bereits am Gereonsretabel des 16. Jhs. oder am nahezu zeitgleichen Trierer Allerheiligenretabel festzustellen ist.

Als einziges Gemälde der Altarausstattung des 17. Jhs. blieb das des Sebastiansaltars in der ersten westlichen Konche der Nordseite erhalten, das 1635 durch den Stiftskanoniker und gleichzeitigen Propst des Kölner Stiftes St. Kunibert Alexander Simonis zum Dank für die Rettung der Stadt vor den Schweden zu Ehren aller Kölner Heiligen gestiftet wurde (Abb. 257).⁶¹⁶ Über einer Ansicht der zeitgenössischen Stadt zeigt es dementsprechend auf einer Wolkenbank in erster Linie die

plurimae Reliquiae infertae" über dem Altar der Kapelle. Von ihrer bildlichen Ausstattung überliefert er – wie auch für den übrigen Kirchenbau – nichts.

⁶¹² Die Inschrift des Marienaltars in der zweiten nordwestlichen Konche zitiert Rathgens, *Kunstdenkmäler*, S. 63: "D.O.M. beatae et immacolatae semper virgini Mariae, SS. Martyribus Gereoni, Gregorio sociisque eorum ac S. Helenae reginae, huius ecclesiae fundatrici, posuit Dominus Kasparus Pauli huius ecclesie scholasticus, qui pie in domino obdormivit 6 Feb. AD 1639". Der um 1640 errichtete Dionysusaltar in der östlichen Konche der Südseite zeigte nach Rathgens, ebd., S. 64 über der zentralen Skulptur des Titelheiligen im Auszug ein Relief der Anbetung der Könige, flankiert von den Skulpturen der Heiligen Gereon und Ursula, so dass auch hier alle drei großen Kölner Märtyrertraditionen gemeinsam präsentiert wurden. Die Helenaskulptur stand – durch die Ursuladarstellung von ihrem traditionellen Platz als Pendant zu Gereon verdrängt - als Bekrönung auf dem Giebel.

⁶¹³ Die Stifterinschrift bei Rathgens, *Kunstdenkmäler*, S. 64: "D.O.M. omniumque sanctorum reginae et sancto Mauritio huius altaris patrono Gerardus de Pilgrim sancti Gereonis Canonicus posuit AO. 1638."

⁶¹⁴ Gereon und der mit negroiden Zügen dargestellte Gregorius erscheinen heraldisch rechts unter Mauritius, der – wie nahezu alle Heiligen des Gemäldes ohne eindeutig erkennbare Individualattribute dargestellt – in erster Linie aufgrund seiner Platzierung und des Aufstellungskontextes zu identifizieren ist. Aus denselben Gründen dürfte es sich bei dem Bischof am linken Bildrand um den Hl. Anno handeln.

⁶¹⁵ Die auf dem erhaltenen Foto kaum zu erkennende Darstellung der Kirche auf der von Helena gehaltenen bzw. ihr durch den Engel gereichten Tafel ist durch die 1824 veröffentlichte Beschreibung des Gemäldes in: *Geschichte über die Erbauung und Stiftung der Kirche zum heiligen Gereon in Köln.* (anonym) Köln 1824, S. 48, gesichert.

⁶¹⁶ Die Stifterinschrift bei Rathgens, *Kunstdenkmäler*, S. 63: "D.O.M. Immacolatae semper virgini Dei generatrici Mariae, Patronis huius ecclesiae Sanctissimis Martyribus Gereoni, Gregorio et sociis, SS. Helenae fundatrici, Annoni, Sebastiano una cum caeteris omnibus huius urbis tutelaribus, ob hoc, quod ipsorum apud deum patrociniis, in communi totius Germaniae desolatione, soli quasi suedica aliaque hostium fidei nostrae arma, securi huc usque evasimus, voti pietatisque causa posuit Alexander Simonis S. Cuniberti Praepositus et huius ecclesiae Canonicus et Camerarius Anno salutis MDCXXXV." Heute hängt das Gemälde an der Südwand des Stiftschores.

einzelnen Kölner Heiligengruppen, von denen die konkret auf St. Gereon bezugnehmenden Thebäischen und Maurischen Märtyrer mit Gereon und Gregorius an ihrer Spitze die heraldisch rechte Seite des mittleren Registers einnehmen. Ihnen stehen links die Jungfrauen der Hl. Ursula und die darüber im oberen Register angeordneten drei Hl. Könige gegenüber. Die untere Heiligenreihe umfasst neben dem Altarpatron Sebastian im Zentrum die anhand ihrer Kirchenmodelle identifizierbaren Kölner Bischöfe Severin und Kunibert, mit dem der Stifter als Propst des dortigen Stiftes in besonderer Weise verbunden war, die Heiligen Anno und Helena.⁶¹⁷ Obwohl beide Gründerfiguren damit an der hierarchisch gesehen rangniedrigsten Stelle platziert wurden, sind sie durch ihre Anordnung im Vordergrund, ihren größeren Maßstab, die Lichtführung und die besonders prunkvolle Gestaltung ihrer Gewänder eindeutig als Hauptfiguren der Szene gestaltet. Dieser Eindruck wird durch ihre szenische Gegenüberstellung untereinander unterstrichen, in der der Bischof sich vor der Kaiserin verneigt, wobei er sie gleichzeitig mit der linken Hand auf das Modell seines Choranbaus und mit der rechten auf das darunterliegende Stadtpanorama hinweist (Abb. 258). Damit wurde die lokale Helenatradition von St. Gereon in ihrer Bedeutung suggestiv auf die gesamte Stadt ausgedehnt und Helena, die mit dem Bau des Dekagons die Thebäischen Märtyrer als erste Kölner Heiligengruppe der Verehrung zugänglich gemacht und den Ort in besonderer Weise ausgezeichnet hatte, den Betrachtenden vor dem aktuellen, in der Stifterinschrift explizit angesprochenen Hintergrund des Dreißigjährigen Krieges als besondere Patronin präsentiert. Gleichzeitig manifestiert sich darin noch einmal der Anspruch des Stiftes auf sein hohes Alter, seine besondere Bedeutung und seinen daraus resultierenden postulierten Rang. Dieses auch im 17. Jh. aufrecht erhaltene Postulat bestätigt der Kölner Chronist Ägidius Gelenius in seiner 1645 erschienenen Stadtgeschichte mit dem Hinweis, das Stift St. Gereon sei aufgrund seiner Gründung im 4. Jh. durch die Mutter Konstantins zu Ehren der Thebäischen und Maurischen Märtyrer und seine gleichzeitige Besetzung mit von der Kaiserin aus dem Osten gerufenen Klerikern in Würde und königlicher Abstammung unter allen Kölner Kirchen dem Dom am nächsten und vergleicht Helena deshalb in einem anderen Zusammenhang mit der Stadtgründerin Agrippina.⁶¹⁸ Besonders interessant ist dabei die Gestaltung des beiden Gründern gemeinsam zugeordneten Stiftermodells, das zwar als Einheit und damit als konkret erkennbare Wiedergabe des realen Kirchenbaus erscheint, dabei jedoch so über der deutlich sichtbaren Fuge zwischen den beiden als Standfläche dienenden Wolken platziert wurde, dass es auch hier als visuell-zeichenhafter Verweis auf die beiden sich ergänzenden Lokaltraditionen verweist.⁶¹⁹ Bereits um 1625 war unter der Überschrift "Kurtzer Begriff des Lebens der H.H. Helenae, Annonis, Gereonis u. Gregorii des Moren. Als fürnemsten Patro-

⁶¹⁷ Nach Rathgens, *Kunstdenkmäler*, S. 61-62, handelt es sich bei der männlichen Figur hinter Anno um ein Porträt des zu diesem Zeitpunkt amtierenden Kölner Kurfürsten Ferdinand von Bayern.

⁶¹⁸ Aegidius Gelenius: *De admiranda, sacra et civili magnitudine Coloniae Claudiae Agrippinensis Augustae Ubiorum Urbis*. Köln 1645. Zu St. Gereon S. 258-271, hier S. 258 und S. 263: "Digna plane quae non solum in hac, sed Imperii totius Ecclesiis honoretur, quippe quae uti olim Agrippina mater castrorum dici immerita voluit, iure optimo Mater Templorum."

⁶¹⁹ Zu den Stiftermodellen des Gemäldes vgl. auch Westfeling, S. 582, der auf diese differenzierte Form der Gestaltung allerdings nicht näher eingeht.

nen des Stifts zu S. Gereon in Cöln.“ ein illustrierter Einblattdruck zur Geschichte des Stiftes erschienen, der auf dieses schon mit dem Berliner Retabel des 15. Jhs. realisierte Motiv zurückgriff (Abb. 259). Ebenfalls vor einer Ansicht der Stadt mit dem deutlich erkennbaren Dom-Torso im Zentrum und St. Gereon am rechten Rand als herausragenden Bauten zeigt er in der Mitte die typische Vierergruppe der Stiftsheiligen mit Gereon und Helena als Hauptfiguren sowie Gregorius und Anno in zweiter Reihe zwischen ihnen. Auch hier trägt Helena neben dem hohen Balkenkreuz das Modell des staufisch umbauten Dekagons auf der linken Hand, während Anno den von ihm errichteten Chor mit der Ostanlage des 12. Jhs. präsentiert. Um diese Darstellung der „fürnemsten Patrone“ des Stiftes herum ist die erste heute bekannte narrative Visualisierung seiner Gründungsgeschichte und damit auch der lokalen Helenatradition in miniaturisierten Szenen angeordnet. Der an den Einzeldarstellungen der Heiligen nicht nur in Köln beobachteten Tendenz zur Einbindung der jeweiligen Lokaltradition in die allgemein Hagiografie folgend, zeigen die drei Bildfelder der rechten oberen Ecke zunächst die Taufe Konstantins durch Silvester in Rom und die anschließende Kreuzauffindung in Jerusalem, bevor Helena „die herliche Kirche zu S. Gereon“ in Köln errichten lässt (Abb. 260). Dabei wird durch die Darstellung der Kaiserin am Bauplatz und ihre dort gezeigte Begutachtung einer Ansicht des bereits nahezu vollendeten Dekagons in der Hand des Baumeisters suggestiv der Eindruck vermittelt, die außergewöhnliche Form des Ursprungsbaus gehe ebenfalls auf seine Gründerin selbst zurück. Für den weiteren Verlauf des 17. und 18. Jhs. weist Uwe Westfeling auf eine ganze Reihe druckgrafischer Werke hin, die ebenfalls das Dekagon als lokalspezifisches Attribut Helenas variieren (Abb. 261-263).⁶²⁰ An weiteren, heute nicht mehr existierenden Helenadarstellungen im Innenraum der Kirche nennt eine 1824 erschienene Beschreibung „oben der Orgel auf der Wand in schönen Farben gemalt Helena und Anno“, denen Gereon und Gregorius „über dem mittleren Altar“ gegenüberstanden, mehrere in der Taufkapelle aufbewahrte „sehr alte, auf Tuch in Wasserfarben gemalte Tafeln“, die unter anderem „Helena in ihrem Oratorium neben ihrem vor dem Altar knienden Sohn“ und die Erhebung der thebäischen Märtyrer aus einem Brunnen darstellten, eines von insgesamt vier halbrunden Gemälden, das eine Kreuzigung, flankiert von Gereon, Helena, Gregorius und Anno mit einem knienden Kanoniker als Stifter zeigte, sowie eine weitere auf Holz gemalte Kreuzigung mit Maria, Johannes, Maria Magdalena und Helena in der Sakristei.⁶²¹

2. Helenadarstellungen in St. Viktor Xanten

⁶²⁰ Westfeling, S. 582.

⁶²¹ Vgl. Geschichte, S. 37, S. 46, S. 50-51 u. S. 59. Dabei legt die Beschreibung der übrigen Gemälde in der Taufkapelle, zu denen neben den beiden Helena-Szenen die Verweigerung des Opfers durch die Thebäische Legion, das Martyrium der beiden Kölner Kohorten sowie die Plünderung und Zerstörung der Kirche zeigten, die Vermutung nahe, dass es sich dabei um einen zusammenhängenden, dem Einblattdruck des 17. Jhs. entsprechenden Zyklus zur Geschichte des Stiftes gehandelt haben könnte.

Im Gegensatz zu St. Gereon in Köln wurde die Xantener Stiftskirche St. Viktor über mehreren Vorgängerbauten, von denen lediglich der spätromanische Westbau teilweise erhalten blieb, zwischen 1263 und 1519 als fünfschiffige Anlage vollständig neu errichtet (Abb. 264).⁶²² Ihre überwiegend in der Folgezeit bis etwa zur Mitte des 16. Jhs. entstandene, in weiten Teilen erhaltene reiche Ausstattung ist unmittelbares Zeugnis der zeitgenössischen Bedeutung der örtlichen Stiftsgemeinschaft, die sich in Konkurrenz mit den Thebäerstiften in Köln und Bonn während der zweiten Hälfte des 15. Jhs. zu einer der reichsten geistlichen Institutionen des Erzbistums und einer der größten Grundherrschaften am Niederrhein entwickelt hatte. Gegenüber dem Kölner Gereonstift war dabei der bürgerliche Einfluss hoch, zumal die Stiftskirche gleichzeitig als Pfarrkirche der Stadtpfarrei diente.⁶²³ Enge Bindungen existierten darüber hinaus an die Herzöge von Kleve, die ab 1444 als alleinige Landesherren an die Stelle der Erzbischöfe von Köln traten, sowie zur römischen Kurie, von wo aus seit 1327 die ertragreiche Pfründe der Xantener Propstei und ab 1459 auch das Amt des dem Stift tatsächlich vorstehenden Dekans - zum Teil unter Verdrängung der Kandidaten des Kapitels – nahezu ausnahmslos durch päpstliche Provision besetzt wurde.⁶²⁴

Innerhalb dieser Neuausstattung, deren älteste Teile bereits auf das frühe 14. Jh. zurückgehen, sind Helenadarstellungen in großer Dichte und verschiedenen Medien in allen Bereichen des Kir-

⁶²² Zur Baugeschichte und den archäologischen Ergebnissen der Untersuchungen des Chorbereiches v. a. Walter Bader: *Der Dom zu Xanten*. Teil 1, Kevelaer 1978; dazu: *Sechzehnhundert Jahre Xantener Dom*. Hg. v. Walter Bader u. Herbert van Bebber, Köln 1964, und Clive Bridger: *Die Frühgeschichte Xantens. Eine neue Deutung des archäologischen Befundes aus den Domgrabungen*. In: *Archäologie in Deutschland* 1990, S. 8-11. Zum Bau der heutigen Kirche v. a. Stephan Beissel: *Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des Hl. Viktor zu Xanten: Bau, Geldwerth und Arbeitslohn*. 3 Teile, Freiburg 1889. Die aktuellste Zusammenfassung der Stiftsgeschichte mit Literaturübersicht bei Udo Grothe: *Der Schatz von St. Viktor. Mittelalterliche Kostbarkeiten aus dem Xantener Dom*. Regensburg 1998.

⁶²³ Bereits 866 hatte Erzbischof Gunthar von Köln dem Stift durch Güterübertragungen aus Diözesanbesitz zur wirtschaftlichen Unabhängigkeit verholfen. Zahlreiche weitere Stiftungen kamen vor allem bis zum 12. Jh. hinzu, wobei jedoch aufgrund eines Brandes, der 1109 nahezu alle älteren Urkunden vernichtet hat, die gesellschaftliche Stellung der Stifter bzw. der Grad der Förderung des Stiftes durch die jeweiligen Herrscherhäuser nicht nachzuvollziehen ist. Belegt sind Schenkungen Erzbischof Brunos von Köln (s. u.) und Liutgards und damit des Bruders und einer Tochter Kaiser Ottos I. Seine endgültige Ausdehnung hatte der Grundbesitz des Stiftes bereits im 14. Jh. erreicht. Gegen Ende des 15. Jhs umfasste die Stiftsgemeinschaft rund fünfundvierzig Kanoniker, die sich überwiegend aus dem regionalen Landadel und reichen Bürgerfamilien rekrutierten, während die Propste bis zum 15. Jh. aus dem Hochadel stammten. Zu *Geschichte und Entwicklung* v. a. Wilhelm Classen: *Das Erzbistum Köln, Archidiakonat von Xanten*. Teil 1, Berlin 1938, S. 64-75; F. Weibels: *Die Großgrundherrschaft Xanten im Mittelalter*. Neustadt/Aisch 1959; Hugo Borger: *Xanten. Entstehung und Geschichte eines niederrheinischen Stiftes*. Xanten 1977. Zur Pfarrkirchenfunktion Grote, S. 11, und G. Rothhoff: *Beziehungen zwischen Stift und Stadt Xanten im 14./15. Jh.*. In: *Stift und Stadt am Niederrhein*. Hg. v. E. Meuthen. Kleve 1984, S. 47-52. Zusammenfassend *Das Stift von Xanten*. Hg. v. Landschaftsverband Rheinland. Köln 1986.

⁶²⁴ So waren – wenn auch nicht vor Ort präsent – u. a. die späteren Päpste Enea Silvio und Francesco Todeschini Piccolomini von 1457-1458 bzw. 1458-1466 und 1476-1495 Propste in Xanten. Bereits 1218 war das Xantener Stift auf Veranlassung von Dekan und Kapitel unter päpstlichen Schutz gestellt worden, um in Konfliktfragen die Zuständigkeit des Erzbischofs umgehen zu können. Die daraus resultierende enge Verbindung nach Rom verkörpert im ersten Drittel des 16. Jhs. in besonderer Weise der ab 1513 amtierende Propst Johann Ingenwinkel (1469-1535): Während er selbst - bereits seit 1496 an der Kurie tätig - insbesondere unter Julius II. und Leo X. einer der höchsten Beamten der päpstlichen Kanzlei und gleichzeitig ständiger Assistent Kardinal Giulio Medici war, hatten seine Verwandten wichtige Stellen der Xantener Propsteiverwaltung inne. Vgl.: *Das Stift von Xanten*, S. 52 u. S. 65, und A. Schulte: *Johannes Ingenwinkel*. In: *Die Fugger in Rom*. Bd. 1, o. O. 1904, S. 289-306.

chenraumes erhalten. Dabei überwiegt deutlich die Darstellungsform der Heiligen mit einem hohen Balkenkreuz als einzigem Attribut in Verbindung mit dem ihr – bis auf eine Ausnahme – heraldisch rechts gegenübergestellten Kirchenpatron Viktor. Als Paar der lokalen Traditionsträger wurden sie auch an nicht-liturgischen Ausstattungselementen wie dem 1501 in Maastricht geschaffenen Leuchterbogen am Eingang des Hochchors angebracht (Abb. 265-267).⁶²⁵ Ihm folgten 1520 im Chorbereich die sechs großformatigen, nach ihren Stiftern benannten Riswick-Teppiche zur vollständigen Auskleidung der Wände des Kapitelschores und der Lettnerrückwand oberhalb des frühgotischen, aus dem Vorgängerbau übernommenen Chorgestühls (Abb. 268). An ranghöchster Stelle zeigt der nordwestliche von ihnen eine ebenfalls von Viktor und Helena flankierte Gnadenstuhldarstellung, der nach Westen die Heiligen Gereon und Cassius mit Johannes d. T. in der Mitte als Verweis auf die Verbindung der Lokaltradition mit der der beiden übrigen Thebäerstifte in Köln und Bonn folgen.⁶²⁶ 1521 erhielt der bereits 1322 zum Abschluss des Chorneubaus geweihte Hochaltar ein noch heute in situ befindliches Antependium aus dunkelrotem Samt mit den applizierten Darstellungen Viktors und Helenas zu beiden Seiten einer zentralen Strahlenkranzmadonna sowie der vor dem Kirchenpatron knienden Figur des stiftenden Kanonikers und der am oberen Rand entlanglaufenden Viktor-Antiphon “Ave Miles Invictissime, Ave Martyr Sanctissime, Ave Pie Protector Sancte Victor 1521” (Abb. 269).⁶²⁷ Im Kirchenschiff selbst sind ähnliche Viktor-Helena-Darstellungen in erster Linie in den Fenstern des südlichen Obergadens vertreten, bei denen es sich ausnahmslos um Stiftungen von Laien handelt. So zeigt das Fenster des zweiten Jochs von Westen in vier Bahnen von links nach rechts Helena, Viktor, Petrus und einen weiteren Soldatenheiligen mit jeweils einem Wappen als Fußscheibe und einem einzelnen knienden Stifter in pelzbesetzter Schabe unterhalb der Petrusdarstellung, der betend auf den benachbarten Kirchenpatron ausgerichtet ist (Abb. 270). Auf dem Fenster im dritten Joch von Westen stehen Viktor und Helena unter einem gemeinsamen spätgotischen Baldachin über dem zweifach dargestellten Xantener Stadtwappen, die es als städtische Stiftung kennzeichnen und die beiden Heiligen damit gleichzeitig als besondere Patrone auch der bürgerlichen Stadtgemeinde ausweisen. Das folgende Fenster des vierten Jochs, das die beiden lokalen Traditionsträger noch einmal in ganz ähnlicher

⁶²⁵ Vgl. Die Kunstdenkmäler des Kreises Moers. Hg. v. Paul Clemen (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 1,3) Düsseldorf 1892, Nachdruck Moers 1979/80, S. 361.

⁶²⁶ Die beiden gegenüberliegenden Teppiche zeigen im Osten Maria, flankiert von den Hl. Clemens und Plechelmus, im Westen Maria Magdalena mit Nikolaus und Lythardus. Alle Heilige sind durch Inschriftbänder namentlich benannt. An der Lettnerrückwand waren auf zwei kleineren Tapisserien, die sich heute in der Domschatzkammer Xanten, Inv. Nr. I-58 C u. F, befinden, die Heiligen Petrus und Kunibert einzeln dargestellt. Die Repräsentation der Stifter Sibert, Wolter und Arndt von Riswick erfolgt an jeweils zentraler Stelle der Längswände durch großformatige Stifterwappen sowie ausführlichen Stifterinschriften oberhalb der jeweils mittleren Figur. Vgl. v. a. Grote, S. 131-136, mit Literaturübersicht. Die fortlaufende Stifterinschrift bei Beissel, Bauführung, Teil 1, S. 222.

⁶²⁷ Vgl. Kunstdenkmäler Moers, S. 394, Nr. 45. Dabei wendet sich der kniende Stifter mit der von ihm ausgehenden gestickten Inschrift “Orate pro me fratres” nicht an den ihn schützenden Patron, sondern explizit an die im gegenüberliegenden Chorgestühl versammelte Stiftsgemeinschaft. Ein nahe zu identisches, heute in der Domschatzkammer Xanten aufbewahrtes Antependium stiftete – möglicherweise als Ersatz für dieses ältere – 1630 der inschriftlich genannte Kanoniker Johannes Mockel. Ebd., Nr. 46. Zu den Paramenten des Stiftes gehörte auch eine Stola aus der zweiten Hälfte des 14. Jhs., die neben der Szene der Marienkrönung und sechs Aposteln auch Viktor und Helena mit den beiden Stiftern zeigte. Ebd., S. 393.

Weise zeigt, ist durch die auch hier unter ihnen auf einzelnen Scheiben angeordneten Wap-
pen als Stiftung der Eheleute Goedert van Bommel und Lysbet van Cleve gekennzeichnet, deren
Darstellungen als kniend betende Stifterfiguren die Wappenscheiben flankieren (Abb. 271).⁶²⁸ Zwei
weitere Viktor-Helena-Fenster dieser Ausstattungsphase befinden sich – einmal mit den Darstel-
lungen der Heiligen Stephanus und Agnes, einmal eine thronende Madonna flankierend – im vier-
ten Joch des nördlichen äußeren Seitenschiffes sowie im Westfenster der östlich an das äußere
südliche Seitenschiff anschließenden alten Sakristei (Abb. 272 u. 273).⁶²⁹ Unter den zahlreichen im
Rahmen der Neuausstattung der ersten Hälfte des 16. Jhs. entstandenen Schnitzretabeln vor den
Pfeilern der fünfschiffigen Anlage wurden Viktor und Helena in dieser Form dagegen lediglich auf
den äußeren Auszugflügeln und damit an einer deutlich untergeordneten Stelle des bereits um
1500 als Stiftung eines Kanonikers entstandenen Antoniusaltars im inneren nördlichen Seitenschiff
dargestellt (Abb. 274).⁶³⁰ Dasselbe gilt für die kleinformatige einzelne Helenadarstellung auf den
äußeren Predellaflügeln des 1525 entstandenen Märtyreraltars im inneren südlichen Seitenschiff,
die die Stiftsgründerin in einer Reihe mit den Heiligen Christophorus, Anna und Maria Magdalena
dargestellt zeigt, während der Stiftspatron Viktor durch seine holzgeschnitzte Reliquienbüste im
Zentrum der Predella präsent ist (Abb. 275).⁶³¹ Eine Ausnahme stellt lediglich das um 1520 von der
städtischen Schneiderzunft gestiftete Retabel des Helenaaltars selbst im zweiten westlichen Joch
des äußeren nördlichen Seitenschiffes dar, dessen Schrein im 17. Jh. vollständig erneuert wurde
(Abb. 276 u. 277). Erhalten blieben neben der inneren, einen Kapellenschrein mit Apsis bildenden
Einteilung lediglich die drei großformatigen, zu Beginn des 20. Jhs. gefassten Skulpturen der Altar-
patronin mit dem Zunftwappen unter ihrer leicht erhöht angebrachten Konsole sowie der sie flankie-
renden Heiligen Apollonia auf der heraldisch rechten und Urban auf der linken Seite.⁶³² Außerge-
wöhnlich sind dabei die Attribute Helenas. Neben dem üblichen hohen Balkenkreuz im linken Arm
und einem Zepter in der rechten Hand hält sie als weitere Passionsinstrumente eine Lanze und das

⁶²⁸ Die Identifizierung nach Clemen, *Kunstdenkmäler Moers*, S. 377. Offensichtlich lag demnach der aus Einzelstiftungen bestehenden Fensterausstattung kein übergreifendes ikonografisches Gesamtkonzept zugrunde. Dabei legt die Tatsache, dass das einzige figürlich gestaltete Fenster des nördlichen Obergadens die Darstellung zweier Heiliger Bischöfe mit zwei Stiftern in Kanonikertracht zeigt, während auf dem besonders aufwendig gestalteten Fenster im ersten westlichen Joch der Südseite zu beiden Seiten der zentralen Anbetung der Könige mit einem männlichen Stifter in Rüstung und seiner Ehefrau in einem besonders kostbar erscheinenden roten Kleid eine weitere – hier wahrscheinlich adlige – Laienstiftung existiert, der Schluss nahe, dass eine grundlegende Einteilung in einen kapitelsbezogenen und einen weltlichen Stifterbereich vorgegeben war, der sich möglicherweise nach den jeweils angrenzenden topografischen Territorien – dem inneren Stiftsbering im Norden, der Stadt im Süden – richtete. Alle übrigen Obergadenfenster besitzen heute lediglich eine Grisailleverglasung.

⁶²⁹ Zu diesem 1962 aus Bruchstücken rekonstruierten Sakristeifenster vgl. Hans Peter Hilger: *Der Dom zu Xanten*. Königstein /Ts. 1984, S. 29.

⁶³⁰ Zum Retabel des Antoniusaltars, dessen Flügelgemälde Jan Bargert zugeschrieben werden, vgl. Richard Klapheck: *Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze*. Berlin 1930, S. 110, und Hilger, S. 77. Nach Clemen, *Kunstdenkmäler Moers*, S. 366-67, waren zu diesem Zeitpunkt zusätzlich zwei kleinformatige Skulpturen Viktors und Helenas, die heute nicht mehr existieren, Bestandteile der inneren Schreinarbeit.

⁶³¹ Zum Märtyreraltar, dessen Retabel ebenfalls von einem einzelnen Kanoniker gestiftet wurde, vgl. *Kunstdenkmäler Moers*, S. 368-369.

⁶³² Vgl. Klapheck, S. 110 und *Kunstdenkmäler Moers*, S. 372. Zur Stiftung durch die Schneiderzunft Beissel, *Bauführung*, Teil 3, S. S. 91.

Rohr mit dem Essigschwamm, während über einem der Kreuzbalken ein ebenfalls zu den Arma Christi zählendes Seil hängt (Abb. 278). Eine Visualisierung der lokalen Helenatradition findet dagegen auch hier nicht statt.⁶³³

Dezidiert als Amtspatrone der Xantener Kanoniker fungieren die Darstellungen Viktors und Helenas in erster Linie an drei Grabtafeln des 16. und 17. Jhs. im Kreuzgang an der Nordseite der Kirche. Das um 1530 entstandene Epitaph des Stiftsherren Martin Steenhoff im Ostflügel zeigt den knien- den Stifter zwischen beiden Heiligen vor Maria (Abb. 279).⁶³⁴ In derselben Wand befindet sich ein erst 1558 für den bereits 1535 verstorbenen Kirchenfabrikmeister Gerhard 'ab Hastea' und seinen Nachlassverwalter Eberhard Maes in dessen Auftrag entstandene Doppelepithaph, auf dem beide Stifter gemeinsam mit Viktor und Helena Zeugen der Kreuztragung Christi im Vordergrund einer volkreichen Kreuzigung werden (Abb. 280).⁶³⁵ Während auf der heraldisch rechten Seite aufgrund der in der Stifterinschrift protokollierten Entstehungsgeschichte der zuerst verstorbene Erstgenannte zu vermuten ist, ließ sich der eigentliche Auftraggeber heraldisch links gemeinsam mit Helena und Veronika in direkter Begegnung mit dem kreuztragenden Christus darstellen und so in besonderer Weise das auf ihn selbst projizierte Frömmigkeitsideal der *Compassio* thematisieren (Abb. 281). Dabei wurde die Verbindung zwischen den Verstorbenen und den beiden lokalen Traditionsträgern, die neben dem Aspekt der Fürbitte gleichzeitig auf ihre Zugehörigkeit zur Xantener Stiftsgemeinschaft verweist, durch das Motiv der schützend auf die Schulter gelegten Hand deutlich unterstrichen. Ein drittes erhaltenes Epitaph, das Viktor und Helena - in diesem Fall in Form von Kariatyden in die Architekturräumung integriert - als Amtspatrone des Verstorbenen zeigt, ist das des 1636 der Pest erlegenen Kanonikers Johannes Wart, der sich selbst im zentralen Bildfeld unterhalb der Szene des armen Lazarus darstellen ließ (Abb. 282 u. 283).⁶³⁶

Die direkte Visualisierung der lokalen Bedeutung Helenas als Gründerin der Kirche und des Stiftes in Form eines Stiftermodells ist im Gegensatz zu St. Gereon in Köln in Xanten lediglich mit wenigen Darstellungen fassbar, zu denen in erster Linie die beiden ältesten heute bekannten im Ostteil der Kirche gehören.⁶³⁷ Dort wurde die Heilige mit einem kleinformatigen Kreuz in der rechten und

⁶³³ Allerdings legt die starke Ausrichtung der Helenaskulptur nach links, mit der sie sich heute von den Betrachtenden weg zur Seitenschiffwand wendet, die Vermutung eines Standortwechsels nahe. Daher ist nicht auszuschließen, dass auch der Aufsatz des Helenaaltars wie die übrigen Xantener Retabel des 16. Jhs. ursprünglich vor einem der Pfeiler zwischen den Seitenschiffen frei im Raum stand und dementsprechend mit zusätzlichen gemalten Flügeln ausgestattet war.

⁶³⁴ Vgl. *Kunstdenkmäler Moers*, S. 399, Nr. 13. Die Inschrift lautet: "Occubuit subito Steenhoff Martinus aprilis in dena quinta, superest sibi in celica vita."

⁶³⁵ Ebd. S. 400. Hier lautet die Inschrift: "Gerardo ab Hastea, Rectori altaris divi Antonii, fabricae huius templi praefecto. Vixit annis 43, decessit nova Maii 1535. Everhardus Maess. Rector altaris deiparae virginis executor testamenti eidem in officio suffectus B.M. posuit et sibi. Obiit Anno 1558, 25. mensis septembris."

⁶³⁶ Die Inschrift lautet: "D. Ioannes Wart Canonic. Hoc sibi epitaphium fieri ordinavit qui grassante peste Ao 1636 9 Novem. In aetatis flore mortuus ob morum [...]voci suavitatem multis sui desiderium reliquit eius anima in pace requiescat. Amen." Zit. n. d. Original.

⁶³⁷ Grote, S. 52, verweist auf die in der Xantener Thesaurierechnung, Stiftsarchiv Xanten, B 49, S. 1 für 1457 belegte Einschmelzung von sechs "antique fibule", von denen zwei die nicht näher beschriebenen

einem polygonal-dreigeschossigen, turmartigen Architekturmodell in der linken Hand in die nördliche Reihe der im Lauf der ersten Hälfte des 14. Jhs. entstandenen Chorpfeilerskulpturen integriert, wobei die deutliche Präsentationshaltung beider Attribute an die Skulptur des Hl. Viktor vor dem gegenüberliegenden Pfeiler der Südseite gerichtet ist (Abb. 284). Auf diese Weise beschloss das Paar der lokalen Traditionsträger die Reihe der Apostel und Marienszenen im Hochchor, die innerhalb des Stiftschores erst in der zweiten Hälfte des 15. Jhs. mit den Darstellungen der vier Kirchenväter nach Westen bis zum Lettner fortgesetzt wurde.⁶³⁸ Noch deutlicher ist das Präsentationsmotiv des Kreuzes und insbesondere des ebenfalls turmförmigen Stiftermodells durch Helena an Viktor im unteren Bereich des um 1400 entstandenen nordwestlichen Fensters am Ostende des nördlichen inneren Seitenschiffs (Abb. 285). Aufgegriffen wurde das Stiftermodell als Attribut erst wieder auf einem von Clemen beschriebenen Kaselstab des späten 15. Jhs., einem 1620 durch den amtierenden Dekan Kaspar van Ulft gestifteten Gobelin für die Rückseite des gotischen Dreisitzes im Chor, der Viktor und Helena als Assistenzfiguren einer Anbetung der Könige zeigt und bleibt damit in der Fülle der erhaltenen Xantener Helenadarstellungen auffallend vereinzelt (Abb. 286).⁶³⁹ Eine interessante, der entsprechenden Szene auf dem Kölner Einblattdruck von 1625 sehr ähnliche Variante stellt ein vor 1754 entstandenes Grisaillefeld im Gartensaal des ehemaligen Kanonikerhauses Kapitel 13 dar, auf der Helena unter einem Sonnenschirm ebenfalls die Baustelle der bereits nahezu fertiggestellten Kirche besucht (Abb. 287).

Den Höhepunkt der Ausstattung der neu errichteten Stiftskirche während der ersten Hälfte des 16. Jhs. bildete das zwischen 1529 und 1534 als Gemeinschaftswerk des Bildhauers Wilhelm von Roermond und des Malers Bartholomäus Bruyn (1493-1555) in Köln entstandene, mit zwei Flügel-

Darstellungen von Viktor und Helena trugen. Demnach dürfte auch sie zu den ältesten bekannten Darstellungen des Heiligenpaares gehört haben.

⁶³⁸ Insgesamt sind an den Pfeilern der Nordseite von Ost nach West die Skulpturen der Heiligen Johannes Ev., Paulus und Petrus, die jeweils zweifigurigen Szenen der Heimsuchung und der Verkündigung sowie die Heiligen Thomas und Helena dargestellt. Im Süden stehen ihnen die Apostel Andreas, Philippus, Jakobus d. Ä., Jakobus d. J., Apostel, Bartholomäus, Matthias und der Stiftspatron Viktor gegenüber. Zu Entstehung und Einordnung der sukzessiv zwischen dem frühen 14. Jh. und der Mitte des 16. Jhs. von Osten nach Westen entstandenen Xantener Pfeilerskulpturen v. a. Klapheck, S. 62-85.

⁶³⁹ Die im 17. Jh. neu gefasste und beschnittene Kasel aus rotem Samtbrot mit Granatapfelmuster und den Darstellungen der Dreifaltigkeit, Helenas mit einem Kirchenmodell und Viktors auf dem 14,5 cm breiten Stab aus Kölner Borte beschreibt Clemen, *Kunstdenkmäler Moers*, S. 388 mit einem Datierungsvorschlag um 1480. Zum Gobelin des 17. Jhs. ebd., S. 114. Dabei nimmt die gewebte Inschrift "Regina Saba venit ad audiendum sapientiam Salomonis ipsi offerens munera" in erster Linie Bezug auf die älteren Darstellungen Salomos und der Königin von Saba in der Dekoration des Dreisitzes, die ihrerseits auf dessen anzunehmende Funktion verweist. Gleichzeitig stellt sie eine interessante Verbindung nicht nur zur Hauptszene der Königsanbetung, sondern auch zur Präsentation Helenas mit dem Kirchenmodell dar, die auf diese Weise wie die die Königin in Jerusalem und die Könige in Bethlehem und als kaiserliche, aus großer Entfernung nach Xanten gekommene Initiatorin der Verehrung der dortigen Märtyrerer gezeigt wird. Datierung und Stiftung des Bildteppichs sind durch die separate Inschrift "Kasparus ab Ulft decan. Xanct. Anno 1620" gesichert. An den mehr als zehn Altarretabeln des 17. und 18. Jhs. wurde Helena nicht mehr dargestellt. Vgl. *Kunstdenkmäler Moers*, S. 373-374. Die letzte Darstellung der Heiligen vor der Auflösung des Stiftes im Zuge der Säkularisation befindet sich an der von Viktor und Helena – hier erstmals mit Kreuz und Nägeln – flankierten, 1714 durch den Dekan W. Borgel gestifteten Sakramentsnische an der Nordseite des Chores. Ebenfalls aus dem frühen 18. Jh. stammt ein Kreuzfuß in der Domschatzkammer, der in der Mitte ein Brustbild Helenas zeigt.

paaren versehene Reliquienretabel des bereits 1322 geweihten Hochaltars (Abb. 288).⁶⁴⁰ Mit ihm wurde allem Anschein nach ein ähnlicher älterer Aufbau ersetzt, den die um 1420 verfasste „Historia Xantensis“ als Stiftung eines Propstes Gottfried von Kuecke beschreibt. Danach stand spätestens zu diesem Zeitpunkt die von Reliquienbüsten umgebene „tabula aurea“, ein romantisches, inschriftlich als Stiftung des Kölner Erzbischofs Bruno (+965) ausgewiesenes Antependium, gemeinsam mit dem darüber angeordneten Viktorschrein aus der Mitte des 12. Jhs. auf dem Altar, wobei der gesamte Aufbau durch beidseitig bemalte Flügel verschlossen werden konnte.⁶⁴¹ Die anschließende Beschreibung weiterer Details wie der Namensbezeichnungen („tituli“) auf den Büstenreliquiaren, der Ausstattung der Büste eines Thebäermärtyrers mit zwei Kränzen und dem Brauch, die Büste mit der Reliquie einer der elftausend Jungfrauen am Festtag der Heiligen zu küssen („offerentibus osculum cum predicto capite in dictarum virginum solemnitate“) deutet darauf hin, dass der anonyme Verfasser den Aufbau in der geschilderten Form aus eigener Anschauung kannte.⁶⁴² Eine für 1437 in den Rechnungsbüchern des Stiftes belegte Restaurierung des bestehenden Retabels, in dessen Verlauf ein nicht näher fassbarer Meister Jodokus die „Flügelthüren“ und den Altarschrein erneuert und bemalt hat, nennt darüber hinaus explizit eine Zahlung an „Johann Sparemecker, der die Schlösser und das übrige Eisenwerk zu den neuen und zu den alten Flügelthüren am Altare des hl. Victor fertigte [...]“.⁶⁴³ Möglicherweise hat damit bereits das Hochaltarretabel des 15. Jhs. zwei Flügelpaare – ein älteres und ein jüngerer – besessen, über deren ikonografische Ausstattung allerdings keine weiteren Angaben vorliegen. Die Übernahme dieser

⁶⁴⁰ Zum Xantener Hochaltarretabel v. a. Horst-Johannes Tümmers: Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Diss. Köln 1959, Köln 1964, v. a. S. 84-89. Eine eingehende Beschreibung des Aufbaus und Herleitung der Motive bei Christiane Peters: Der Xantener Hochaltar, Mag. Arb. Münster 1994. Zur Einordnung in den Kontext zeitgenössischer Retabelproduktion am Niederrhein und der allgemeinen Entwicklung des Reliquienretabels zuletzt Dagmar Preisung: Das Hochaltarretabel von St. Viktor in Xanten - Reliquie und Bild am Ende des Mittelalters. In: Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500 - 1550. Kat. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen; Berlin 1996, S. 67-78. Dazu allgemein v. a. Harald Keller: Der Flügelaltar als Reliquienschrein. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift für Theodor Müller. München 1965, S. 125-144.

⁶⁴¹ „Altare quoque beati Victoris tunc longius non protendebatur, quam ipsa capsam [die vorher erwähnte tabula aurea], quae usque ad utrosque fines altaris aptata fuerat, sese extenderat. Sed nobilis vir dominus Godefridus due Kuecke, Xantensis ecclesie prepositus, predictum fecit altare prolongari, circa capsam auream hinc et hinc sanctorum matryrum capita ponens in loculis suis auro depictis. Insuper et fecit supra tabulam auream, atque super beatorum martyrum capita suis in loculis composita, quoddam receptaculum, in quo beati Victoris capsam reponi fecit et conservari. Necnon et coaptari fecit ad tabulam, capsam quoque pariter et ad reliquiarum prefatos loculos, duas ianuas interitus et exteritus depictas, quibus capsam, tabulam, ceteraque clauderentur sanctorum reliquie et operiebantur. Claves autem de capsam ac tabulam solus ecclesie thesaurarius habebit in custodiam, presertim cum talis tantusque beatorum martyrum thesaurus, tam larga circumdatus auri et argenti gemmarumque copia, omni reverentia dignus et custodia, merito provido viro ac maturo debebat esse commendatus.“ Historia Xantensis, um 1420, Stiftsarchiv Xanten, H 6, f. 83r-83v, zit. n. Dietrich Kötzsche: Der Schrein des Heiligen Viktor im Dom zu Xanten. Diss Bonn 1969, Bonn 1978, S. 238; zur Goldenen Tafel ebd., S. 324, mit weiterführender Literatur. Auch für St. Gereon in Köln ist im Urkundenbuch des Stiftes für 1370 die Installation des von vergoldeten hölzernen Märtyrerköpfen umgebenen Gereonschreins unter einem Baldachin auf dem zentralen Altar über der Confessio belegt. Vgl. Nattermann, S. 72. Preisung, S. 73-74, weist in diesem Zusammenhang auf den Vergleich des beschriebenen Aufbaus mit dem Remaclusretabel in Stavelot (um 1150) und der ebenfalls nicht mehr existierenden, um 1160/80 eingerichteten Präsentation des von weiteren Reliquiaren umgebenen Servatiusschreins in Maastricht hin.

⁶⁴² Zit. n. Kötzsche, S. 238.

⁶⁴³ Zit. n. Beissel, Bauführung, Teil 3, S. 3.

Konzeption und insbesondere ihrer beiden zentralen Elemente - der Goldenen Tafel und des Viktorschreins – auch in den neuen Aufbau des 16. Jhs. scheint, obwohl nicht explizit in den Verträgen des Stiftskapitels mit den beiden ausführenden Künstlern genannt, ein grundlegendes Anliegen der Auftraggeber gewesen zu sein.⁶⁴⁴ So baut die rasterförmige Einteilung der Schreinfläche in insgesamt dreizehn Reliquiengefache offensichtlich auf den Maßen der Goldenen Tafel auf, die bis zu ihrer Zerstörung 1795 unterhalb der zentralen Nische mit dem Viktorschrein installiert war.⁶⁴⁵ Der damit verbundene Kontinuitätsgedanke äußerte sich unmittelbar in der überlieferten Anbringung zweier zeitgenössischer, auf das neue Hochaltarretabel bezogener Stifterinschriften an der Goldenen Tafel selbst, die die genannten Stifter neben Erzbischof Bruno als Auftraggeber des Antependiums im 10. Jh. und Propst Gottfried als Schöpfer des älteren Retabels in die Reihe der prominenten Wohltäter des Stiftes und Ausstatter seines Hochaltars einreihen und das neue Retabel lediglich als Erweiterung des älteren Bestandes präsentierten:

ADDITIO ANNO MDXXXIII.

NOBILE FECIT OPUS RENOVARIER [sic] IPSE GERARDUS

HAFEN IN SIGNI PICTURA BARTHOLOMEI.

ANNO DOMINI MDCCCVII.

GOLTWERT ARNOLDUS SUPERADDIDIT EFFIGIATAS

QUATUOR ICONAS DOCTORUM NEMPE DECANUS.⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ Beide am Dienstag nach Jubilate 1529 zwischen dem Xantener Stiftskapitel und den ausführenden Künstlern geschlossene Verträge sind erhalten bzw. in Abschrift überliefert. So wurde Wilhelm von Roermond verpflichtet, „eyn Back [Schrein] mit twee vloegellen to beyden syden metten voeth [Predella] tabernakelen ind koronamenten nae enen exemplair meister Bartholomeus meelre hefft op den hoegen altaer to Xanten to maicken [...]“. (Stiftsarchiv Xanten, Urkunde Nr 2751 a). Bartholomäus Bruyn sollte anschließend „die Back mit twee floegelen to beiden syden mette tabernakelen ind voeth nae einem exemplar den Herre vand Capittel ind oen gegeven binnen ind büeten bemalen, stoffieren ind vergolden.“ Da sich das „exemplair“, nach dem der Schrein angefertigt werden soll, in Bruyns Besitz befindet, der ein zweites dem Kapitel übergeben hat, und der Maler gleichzeitig verpflichtet wird darauf zu achten, dass „die Back metten floegellen ind voeth van Meister Wilhem aingenommen van gueden droegen Hold waill [gut] gemaickt ind van yseren [eisernen] gehengen op der Herren van des Cappittels koist waill verwäirt [stabil zusammengefügt] warde [...]“, scheint er der hauptverantwortliche Vertragspartner des Stiftes und Gesamtleiter des Projektes gewesen zu sein. Beide Verträge zit. n. Tümmers, S. 132-134, Urkunde 9 u. 10. Wilhelm von Roermond wurde später auch mit der Anfertigung des 1536 fertiggestellten Orgelgehäuses der Stiftskirche beauftragt. Vgl. Beissel, Bauführung, Teil 3, S. 15.

⁶⁴⁵ Vgl. Carl Wilkes: Das Schicksal der Goldenen Tafel im Dom zu Xanten. In: Die Heimat 19, 1940, S. 77-81. An ihrer Stelle sind heute drei aus unbekanntem Zusammenhang stammende Gemälde des 16. Jhs. installiert. Dazu v. a. Peters, S 124-125. Die Öffnung, in die ursprünglich die Goldene Tafel eingebaut war, ist 106,3 x 187, 5 cm groß; darunter befindet sich zusätzlich ein anscheinend originaler, auf dem Sockelband des Mittelfeldes aufsitzender Sockel von 5,4 cm Höhe. Die Pilasterhälften sind ohne Basis bzw. Kapitell ebenfalls 106, 3 cm hoch; ihre Breite von rund 16 cm entspricht der Höhe des Sockel- bzw. Bekrönungsbandes unter- und oberhalb des Mittelquadrates sowie der reinen Höhe der Basen ohne Sockel und Deckplatte. Insgesamt sind die Basen 23 x 20 cm groß. Die Höhe des unteren Registers beträgt - entsprechend der Summe aus Pilasterhälften und Basen - 129, 3 cm; die Gesimse sind ca. 6 cm stark (Messung d. Verf.).

⁶⁴⁶ Zit. n. den „Farragines“, einer Quellensammlung zur Geschichte des Erzbistums Köln in dreißig Bänden, die durch Johannes Gelenius (1585-1631) begonnen und von Aegidius Gelenius (1595-1656) beendet wurde. Historisches Archiv Köln, Abt. 1039, Bd. 1, f. 59.

Bei diesen „effigiatas quatuor iconas doctorum“ handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die heute verlorene Darstellungen der vier Kirchenväter, die der von 1520 bis 1543 amtierende Dekan Arnold Goldwert nachträglich zum Verschließen der Predellafächer und der in ihnen deponierten Reliquienschädel in Fastenzeiten anfertigen ließ.⁶⁴⁷ Mit den „insigni pictura Bartholomei“ dürften dagegen die beiden Flügelpaare Bartholomäus Bruyns gemeint sein, mit deren inschriftlicher Datierung im Vordergrund der Kreuzauffindungstafel die Jahresangabe 1534 übereinstimmt und die demnach - anders als bisher vermutet - eine Einzelstiftung des Vikars und Kirchenfabrikmeisters Gerhard Haffen gewesen sein dürften.⁶⁴⁸ Auf ihnen sollte Bruyn dem im Wortlaut überlieferten Vertrag von 1529 zufolge auf der Außenseite „wyth op schwart ther rechtere hand sent Victor unse liebe Vroiwe mitzen ind sent Gereon, ind ther andern syden Sylvester, Helena mydsen Constantinus [...]“ darstellen, während für die vier Tafeln der ersten Öffnung „ther rechte syden die legenda Victoers ind synre gesellschapp ind ter linkhere die legenda sent Helenen ind wes darby behort“ als Thema vorgegeben wurde.⁶⁴⁹ Da auch zu den Halbfiguren in den Schreingefachen, die der Kalkarer Bildhauer Henrick van Holt erst nach der Aufstellung des fertigen Altarschreins im Sommer 1533 sukzessive über einen Zeitraum von zehn Jahren hinweg lieferte, Darstellungen Viktors, Helenas, Konstantins und Silvesters gehören, umfasst das Hochaltarretabel des 16. Jhs. insgesamt drei Visualisierungen der lokalen Helenatradition in personalisierter, narrativer und – zumindest suggestiv - materieller Form.⁶⁵⁰ Dabei legt die überlieferte Liturgie des Stiftes, nach der – nicht nur in Xanten - auch außerhalb der beiden großen Fastenzeiten des Kirchenjahres jeder Festtag mit einem Vigifasten eingeleitet wurde, die Vermutung nahe, dass das Retabel vor jeder vollständigen Öffnung und damit jeder Präsentation der ausgesprochenen Festtagsansicht zumindest kurzzeitig ganz geschlossen wurde.⁶⁵¹ Damit verlief die dreistufige Rezeptionsreihenfolge im liturgischen Gebrauch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in linearer Steigerung von außen nach innen, sondern ließ die „wyth op schwart“ gemalte Außenseite jeweils als temporäre Zäsur zwischen die beiden stark farbigen bzw. nahezu vollständig vergoldeten Hauptschauseiten treten.

⁶⁴⁷ Vgl. Beissel, *Bauführung*, Teil 3, S. 17. Da keinerlei Scharniere zur Aufhängung der Predellagemälde nachweisbar sind, können diese nicht als Flügel gestaltet gewesen sein. Stattdessen läuft am Predellasockel eine Hohlkehle mit einem mittigen Dorn entlang, in die man die wahrscheinlich in einem gemeinsamen Rahmen gefassten Gemälde anscheinend einstellen konnte.

⁶⁴⁸ Einem erhaltenen Kapitelsprotokoll zufolge (Stiftsarchiv Xanten, B 27, S. 245) hinterließ Haffen am 21. Juli 1533 ein Legat von 625 Rg zugunsten der Ausstattung des Hochaltars. Vgl. Carl Wilkes: *Zur Geschichte des Xantener Domschatzes*. In: *Niederrheinisches Jahrbuch* 2 1949, S. 31. Tatsächlich betrug das Honorar Bartholomäus Bruyns laut Vertrag nach Tümmers, S. 133, 500 Rg., so dass der Inschrift entsprechend Gerhard von Haffen als alleiniger Finanzier der Flügelmalerei angesehen werden kann. Unter dem Namen Gerit van Haffen ist wahrscheinlich derselbe bereits 1511 als Vikar des Xantener Viktorstiftes nachweisbar. Dazu Friedrich Wilhelm Oediger: *Die Stiftskirche des Hl. Viktor zu Xanten. Zwei Briefbücher des Stiftes Xanten 1469-1484 und Briefe zumeist aus den Jahren 1506-1512*. Xanten 1979, Sp. 361.

⁶⁴⁹ Zit. n. Tümmers, S. 132, Urkunde 9. Der Verfasser des Vertrags benutzt konsequent heraldische Seitenbezeichnungen. Auch die Aufzählung der drei Öffnungen des Retabels von innen nach außen folgt nicht dem praktischen Gebrauch, sondern der Hierarchie des Aufbaus.

⁶⁵⁰ Zur Lieferung und Aufstellung des Retabels Beissel, *Bauführung*, Teil 3, S. 14-15. Dabei schließt er die Jahreszeit aus der erfolgten Bezahlung des beteiligten Schreinermeisters Johann Kael nach Sommertarif.

Den Ausgangspunkt dieser anzunehmenden Präsentationsfolge im liturgischen Gebrauch hätte demnach die über alle vier Tafeln der ersten Öffnung in einem weiten Landschaftspanorama ausgebreitete Darstellung der Thebäer- und der Helenalegende gebildet (Abb. 289 u. 290-293). In beiden Fällen dem Text der *Legenda aurea* folgend, zeigt das heraldisch rechte Tafelpaar links im Hintergrund die Verlegung der Thebäerlegion an den Rhein, davor als Hauptszene die Ermahnung durch Papst Marcellinus und die Verabschiedung durch den Kaiser in Rom. Dem folgt rechts über das gesamte Bildfeld ausgedehnt das Martyrium der Soldaten in Xanten mit der Ermordung Viktors und eines Begleiters am vorderen Bildrand. In gleicher Weise beginnt die Helenalegende im Hintergrund des linken Bildes mit dem Traum Silvesters, dem Stierwunder und der anschließenden Taufe Helenas, während im Vordergrund die Verabschiedung der Kaiserin und ihres Gefolges durch den Papst den daraus resultierenden Aufbruch zur Suche nach dem Kreuz Christi thematisiert, die im Hintergrund der rechten Tafel erfolgt und mit der Überführung eines Teils der Kreuzreliquie durch Helena an Konstantin am vorderen Bildrand endet.⁶⁵² In auffälliger Analogie stellt die Auswahl der vier Hauptszenen damit den Aspekt des Abschieds bzw. des Aufbruchs beider Protagonisten von Rom aus und die anschließende Erfüllung des damit verbundenen Auftrags in den Vordergrund und präsentiert auf diese Weise das Martyrium der Thebäer in Xanten als eigentliches Ziel ihrer Mission. Um so interessanter ist die Darstellung nicht der Kreuzauffindung oder – identifizierung sondern der Reliquienübertragung in den Westen als analoger Abschluss der Helenalegende, zumal gerade die Xantener Tradition im Gegensatz zu den Lokaltraditionen von S. Croce in Jerusalem und Trier keine Reliquienstiftung durch die Kaiserin postuliert.⁶⁵³ Tatsächlich liegt der Hauptakzent nicht auf der Übertragung selbst, sondern auf der offensichtlich durch sie ausgelösten Reaktion Konstantins, der sich mit der energisch befehlenden Geste der ausgestreckten linken Hand an die neben ihm stehende, durch Zirkel und Winkelmaß eindeutig als Baumeister gekennzeichnete Rückenfigur wendet (Abb. 294). Das Zentrum der gesamten Vordergrundszone bildet auf diese Weise der auffallend leere, von der Balustrade hinterfangenen Raum zwischen Helena und der Männergruppe, um die herum die durch geschickt angelegte Überschneidungen von ihren Besitzern getrennt erscheinenden Hände der drei Hauptprotagonisten nahezu zeichnerisch angeordnet sind: Heraldisch rechts die verhüllte Hand Helenas mit dem sichtbaren Ende der Kreuzreliquie, links die mit ausgeprägtem Zeigegestus über sie hinweg weisende Befehlshand Konstantins und unter ihr die parallel angeordnete und so die Aufnahme des Auftrages visualisie-

⁶⁵¹ Zum Vigilfasten vgl.: Die Stiftskirche des Hl. Viktor zu Xanten. Der älteste Ordinarius des Stiftes Xanten. Hg. v. Friedrich Wilhelm Oediger, Kevelaer 1963, S. 4.

⁶⁵² Die Identifizierung der Figur am rechten Bildrand mit Konstantin ist durch den Zusammenhang mit den beiden übrigen Schauseiten des Retabels gesichert (s. u.).

⁶⁵³ Innerhalb des Gemäldes wird deutlich unterschieden zwischen der in romanisierenden Formen gestalteten Darstellung Jerusalems, wohin Helena das aufgefundenen Kreuz in der Mittelgrundszone triumphzugartig überführt, und der Übertragung des Kreuzabschnittes in der Vordergrundszone, deren Architektur antikisierende und mit den Balustern rechts zeitgenössische Renaissanceelemente aufweist. Damit entsprechen sie der Loggia des Papstes in der Szene des in Rom angesiedelten Viktorabschieds auf der linken Tafel.

rende Hand des Baumeisters mit dem Zirkel. Damit wurde unter Verweis auf die in der offiziellen Hagiografie verankerten konstantinischen Kirchengründungen in besonderer Weise die konsequente Verbindung von Reliquienverehrung und Bautätigkeit thematisiert, die sich - an die Szene der Reliquienüberführung angeschlossen - in erster Linie auf die Notwendigkeit ihrer würdevollen Aufbewahrung bezog. Dem entspricht die Stadtsilhouette Xantens mit der Ansicht der gerade vollendeten errichteten Stiftskirche, die den antiken Ruinen im Hintergrund der Martyriumsszene visionsartig gegenübergestellt ist. Sie lokalisiert nicht nur den angenommenen Ort des Martyriums südlich vor der Stadt, an dem ebenfalls eine Kapellengründung Helenas postuliert wurde, topografisch genau, sondern verweist gleichzeitig suggestiv auf die Motivation der in Form von Gruppenporträts als unmittelbare Zeugen der historischen Ereignisse in die drei übrigen Tafeln integrierten Stifter und Stifterinnen des gerade abgeschlossenen Neubaus und seiner reichen Ausstattung.⁶⁵⁴ Da die überlieferte Inschrift der Goldenen Tafel lediglich Gerhard Haffen als Stifter der "pictura Bartholomei" nannte, bleibt der genaue Anteil der gezeigten Personen an der Finanzierung des Retabels oder möglicherweise auch anderer Teile des Baus unklar. Auffällig ist die neben den insbesondere in der Papstszene des Helenaabschieds konzentrierten Stiftskanonikern in Chorkleidung vorhandene große Anzahl an Laien insbesondere auf der Kreuzauffindungstafel, in der sich möglicherweise die Bedeutung der Stiftskirche als gleichzeitiger Pfarrkirche der Stadtpfarrei widerspiegelt.⁶⁵⁵ Dabei stellt die durch ein Zepter in der rechten Hand und die reich verzierte, kostümhaft-antikisierende Kleidung ausgezeichnete Begleiterin Helenas eine unmittelbare Verbindung zwischen der sich nach ihr umwendenden Kaiserin und dem zwischen beiden bis in die Vordergrundszene vordringenden Stifter dar, mit dem sie direkten Blickkontakt hält (Abb. 295). Angesichts dieser Vermittlerfunktion und der durch die Kleidung angedeuteten zeitlichen Einordnung, die weder der Helenas und Konstantins noch der der zeitgenössischen Stifterporträts entspricht, liegt die Vermutung nahe, in ihr die in der Mitte des Stiftschores bestattete Gräfin Emeza von Kappenberg zu sehen, die in der Xantener Überlieferung als Tochter Karls des Großen und besondere Wohltäterin des Stiftes galt und damit genau der dargestellten Rolle der Begleiterin Helenas als weiterem

⁶⁵⁴ Die bereits 1283 erneuerte Gereonskapelle wurde nach dem Bau der Stadtmauer aufgrund ihrer Lage vor der Stadt 1392 aufgegeben und 1401 durch einen Neubau innerhalb des Mauerrings ersetzt. Beschreibungen existieren im Xantener Liber albus, F. 36a: „In opito Xanctensi in latere ipsius usque paludem fuit constructa capella s. Gereonis ex antiquo artificio, quae dicebatur fuisse ibidem constructa per b. Helenam fundatricem ecclesiae nostrae [...]Et ad eandem ascendebatur per aliquos gradus et fuit subtus concavitas quaedam ac si aqua quondam sub illa fluxisset.“ und in der Hitoria Xanctensis, Stiftsarchiv Xanten, H 6, F. 93b: „Consequenter de capella s. Gereonis dicendum, de qua supra narratur, quod in quadam parte paludis per Helenam reginam prius fabricata sit et ad quam duodecim gradibus ascendebatur. Postea fuit annullata sicut et alia tunc edificia circumstantia leguntur destituta seu desolata. Tandem a. d. M. CC LXXX tertio Renerus decanus et Hartmannus portarius, dictae Xanctensis ecclesiae officiales, reedificaverunt eandem capellam atque dotantes eam tunc ut antea consecratum in honore s. Gereonis, annectentes et incorporantes eidem officium sive prebendam, quod vulgo dormeterampt dicitur. Postea vero a. MCCCLXXXIX, quando rev. in Christo pat. ac d. Fredericus archiepiscopus Coloniensis dictum Xanctense oppidum circumfodi fecerat et muniri [...]“. Vgl. Kunstdenkmäler Moers. S. 408.

⁶⁵⁵ Da die im Vertrag von 1529 nicht explizit aufgeführten Porträts über die darunter nachweisbare Landschaft hinweg erst nachträglich eingefügt wurden und Bruyn das bereits im Sommer 1533 gelieferte und installierte Retabel erst 1534 auf einem Stein im Vordergrund der Kreuzauffindung datiert hat, scheinen sie vor Ort in Xanten entstanden zu sein. Vgl. dazu Tümmers, S. 86.

Identifikationsmodell der zeitgenössischen Stifter entsprach.⁶⁵⁶ Gleichzeitig hätte sie auf diese Weise - ähnlich der von Erzbischof Bruno gestifteten Goldenen Tafel – demonstrativ auf die Förderung der kaiserlichen Gründung auch durch die nachfolgenden Herrscherfamilien und damit auf Bedeutung und Prestige des Stiftes verwiesen. Darüber hinaus stellt sich vor dem Hintergrund dieser Hypothese die Frage nach der Identität des sowohl durch seine Platzierung als auch durch den breiten Hermelinkragen seiner Schauben in besonderer Weise ausgezeichneten Anführers der Stiftergruppe, an den die Begleiterin Helenas sich wendet. Für ihn wie für die ihm zugeordnete weibliche Figur neben Helena wäre zu prüfen, ob an dieser Stelle zwischen den beiden bedeutendsten weltlichen Stifterinnen der Institution möglicherweise der amtierende Herzog von Kleve mit seiner Frau als zeitgenössischer weltliche Lehnsherr des Stiftes porträtiert wurde.⁶⁵⁷

Besonders auffällig, da ohne direkte literarische Vorlage in der *Legenda aurea* frei gestaltet, sind die Hauptszenen im Vordergrund der beiden übrigen Tafeln, die jeweils den Abschied Viktors und Helenas vor ihrer Abreise aus Rom zeigen. Dabei ist der Helena-Abschied durch das Fehlen einer Darstellung Konstantins ganz auf das Verhältnis zwischen der in den Hintergrundszenen bekehrten und getauften Stiftspatronin und dem sie verabschiedenden Papst Silvester konzentriert. Im Gegensatz dazu wurde auf der Viktorseite nicht die Ermahnung der Thebäischen Soldaten durch dessen Vorgänger Marcellinus als Vordergrundszene gewählt, sondern die – rein fiktive – Verabschiedung Viktors und seines Begleiters durch Kaiser Diokletian. Mit dieser dezidierten Präsentation der beiden lokalen Traditionsträger in einem engen Verhältnis zu Kaiser und Papst als ranghöchsten Vertretern weltlicher und geistlicher Autorität manifestiert sich deutlich das sowohl auf seine Tradition als kaiserlicher Gründung über der Märtyrerstätte als auch auf seine traditionell enge Bindung an die römische Kurie und die daraus resultierende Eigenständigkeit gegenüber den örtlichen Erzbischöfen gegründete Selbstverständnis der Stiftsgemeinschaft. Gerade diese traditionelle Selbstständigkeit des Stiftes hatte 1527 mit dem von erzbischöflicher Seite erzwungenen Verlust des Archidiaconenamtes der Xantener Pröpste und der 1528 erfolgten Übernahme des päpstlichen Provisionsrechtes durch den Herzog von Kleve als weltlichem Stiftsherren entscheidende Veränderungen erfahren.⁶⁵⁸ Damit entstand das neue Hochaltarretabel nicht nur zum Zeitpunkt des Abschlusses der Arbeiten an der neuen Stiftskirche, sondern gleichzeitig in einer Phase des Um-

⁶⁵⁶ Zu Emeza s. Beissel, *Bauführung*, Teil 1, S. 39, und Klapheck, S. 67. Weitaus weniger plausibel erscheint dagegen die von Klapheck, S. 126 vorgeschlagene Identifizierung des in die zeitgenössische Stiftergruppe integrierten Frauenkopfes mit ebenfalls zeitgenössischer Kleidung und roter Haube links hinter der Begleiterin Helenas mit Emeza.

⁶⁵⁷ Eine genaue Identifizierung der einzelnen Stifter steht bis heute aus. Zu zwei bekannten Porträtskizzen v. a. Hildegard Westhoff-Krummacher: *Bildniszeichnungen von Bartholomäus Bruyn d. Ä.* In: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 24, Köln 1964, S. 59-72; dies.: *Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler*. Diss. München 1965, S. 187-188. Tümmers, S. 88-89, sieht in der Darstellung des Mannes hinter der Brüstung der Reliquienübertragung neben dem ebenfalls besonders prominent platzierten Kanoniker ein Selbstbildnis Bruyns, auf das er die weisende Geste Konstantins bezieht.

⁶⁵⁸ Zu beiden Vorgängen Classen, S. 94-95.

bruchs von Zuständigkeiten, die eine repräsentative Standortbestimmung zusätzlich nötig machte.⁶⁵⁹

Den zweiten Schritt in der anzunehmenden ursprünglichen liturgischen Rezeptionsreihenfolge der drei Ansichtsseiten des Retabels bildete – gesichert zumindest vor den Hochfesten Weihnachten und Ostern – die von den Auftraggebern ausdrücklich in „wyth op schwart“ geforderte und damit in besonderer Weise dem Charakter der Fastenzeiten entsprechende Außenseite des Retabels (Abb. 296 u. 297). Bis auf die Mariendarstellung - der Helena auch hier in suggestiver Analogie gegenübergestellt ist – zeigt sie jeweils die bereits im Vertrag festgelegten, durch goldene Inschriften an der Vorderkante ihrer gemeinsamen Standfläche identifizierte Hauptprotagonisten der beiden mit der ersten Öffnung narrativ ausgebreiteten Legenden.⁶⁶⁰ Die Darstellung des Hl. Gereon als Pendant zu Viktor weist dabei – wie bereits das Programm der Riswick-Teppiche – einerseits auf die enge Verbindung der drei rheinischen Thebäerstifte hin, demonstriert jedoch gleichzeitig das Selbstverständnis des Stiftes auch gegenüber den konkurrierenden Regionaltraditionen von Bonn und insbesondere Köln. Suggestiv wurde er auf diese Weise mit dem untergeordneten Begleiter Gereons auf den Innenflügeln in Verbindung gebracht, dessen ebenfalls in Xanten gezeigtes Martyrium allerdings gegen eine Identifizierung mit Gereon spricht. In einer sehr freien Umsetzung der geforderten Grisailledarstellung zeigt Bruyn jede der beiden symmetrisch um die jeweils zurückgesetzte Mittelfigur angeordneten Dreiergruppen innerhalb einer Bühnenhaft-kastenartigen Rechtecknische, deren architektonische Wirkung durch die seitlichen Pilaster und den mit einem illusionistisch als Steinmetzarbeit gestalteten Volutenfries geschmückten Architrav unterstrichen wird. Wirklich als Grisaille gestaltet sind dabei lediglich die Gewänder der Heiligen, die sich – von starkem Schlaglicht beleuchtet – gleichzeitig jedoch durch einen rötlich-warmen Farbwert deutlich von der steingrauen Architekturräumung abheben. Unterstützt durch das Inkarnat und die beiden gelben bzw. blauen Fahnen der Soldatenmartyrer bleibt die Realität der dargestellten Personen auf diese Weise in einer spannungsvollen Schwebelage zwischen der illusionistischen Darstellung lediglich teilweise naturalistisch gefasster Skulpturen und der Imagination ihrer tatsächlichen Anwesenheit in vollständig weißer Kleidung.⁶⁶¹ In ästhetischer wie ikonografischer Hinsicht besteht die Aufgabe der

⁶⁵⁹ Tatsächlich illustriert die Szene des Viktor-Abschieds im Kontext der in der *Legenda aurea* verbreiteten Fassung der Thebäer-Legende in besonderer Weise die Kernaussage des Einleitungsteils, die unter Bezugnahme auf Mt 22,21 das vorbildliche Handeln der christlichen Soldaten gegenüber dem – wenn auch heidnischen – Kaiser als vorgesetzter weltlicher Instanz unterstreicht: “[...] Die Christen empfangen die Briefe [der Kaiser] und ließen die Boten heimziehen ohne Antwort. Da wurden Diocletianus und Maximinus zu Zorne bewegt und sandten durch die Lande, daß alle Männer, die zu den Waffen taugten, gen Rom kämen, auf daß sie dem Römischen Reiche untertan machten alle, die abtrünnig wären geworden. Die Briefe der Kaiser kamen auch zu dem Volk von Theben. Das aber wollte Gottes Gebot halten und Gotte geben, was Gottes ist, und dem Kaiser, was des Kaisers ist. [...]” *Legenda aurea*, S. 728.

⁶⁶⁰ Die Einfügung der Mariendarstellung an dieser Stelle verweist gleichzeitig auf das Patrozinium des Hochaltars, der nach Beissel, *Bauführung*, Teil 3, Seite 58, ursprünglich Maria, Viktor und Helena geweiht war, bevor er mit der Neuweihe 1322 ein Kreuzpatrozinium mit Maria, Viktor und Petrus als Nebenpatronen erhielt. Ebd., Teil 1, S. 84-85.

⁶⁶¹ Dazu allgemein Dagmar R. Täube: *Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*. Essen 1991, und Marion Grams-Thieme:

beiden monochrom gehaltenen Flügel daher in erster Linie in der visuellen Beruhigung und personalisierten Verdichtung der narrativen Legendendarstellungen und damit der beiden Stränge der auf Viktor und Helena zurückgeführten Lokaltradition, die auch hier mit dem Figuren Silvesters und Konstantins demonstrativ um den bereits beobachteten Aspekt des Verhältnisses zu Kaiser und Papst erweitert ist. Gleichzeitig bildet die von Bruyn gewählte Darstellungsform der sechs Heiligen in besonderer Weise eine Überleitung zwischen der historisch-narrativen Realitätsebene der Hauptschauseite und der materiellen Präsenz ihrer dargestellten Protagonisten, die mit der vollständigen Öffnung des Retabels sichtbar wird.

Diese dritte Präsentationsstufe ist in erster Linie durch die nahezu vollständige Vergoldung der in allen Details ausgesprochen metallhaft wirkende Flächigkeit des Schreinneren geprägt, innerhalb derer auch die Büstennischen aufgrund ihrer engen Rahmung aus ebenfalls betont flächigen und damit wie gestanzte erscheinenden Ornamentbögen keine eigenständige Räumlichkeit entfalten (Abb. 298 u. 299).⁶⁶² Gemeinsam mit den vollständig silbern und golden gefassten Büsten und der Stirnseite des goldenen Viktorschreins entsteht so der beherrschende Eindruck einer auch die Predella umfassenden überdimensionalen Goldschmiedearbeit, die von den Darstellungen der Ecce-Homo-Szene und der Auferstehung Christi auf den Innenflügeln sowie der Kreuzigungsszene der erst 1540 aufgesetzten Lünette und den Figurentabernakeln mit Viktor, Helena und Christus effektiv gerahmt wird.⁶⁶³ Im ursprünglichen Zustand war diese Wirkung durch die an zentraler Stelle in der unteren Hälfte des durch seine Rahmung besonders hervorgehobenen Mittelquadrates installierte Goldene Tafel zusätzlich gesteigert. (Abb. 300). In zwei Registern übereinander zeigte sie mit vergoldeten Treiarbeiten zwölf Propheten und Patriarchen des Alten Testaments bis zu Johannes d. T. und den thronenden, von den vier Evangelistensymbolen umgebene Christus in einer zentralen, edelsteingeschmückten Mandorla. Zwei mit Gemmen, Edelsteinen und Perlen besetzte Bänder dienten der symmetrischen Horizontal- und Vertikalunterteilung der goldglänzenden Flä-

Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jhs.. Köln, Wien 1988.

⁶⁶² Mit geringen Schwankungen sind die Nischenöffnungen jeweils 60 x 54 cm groß.

⁶⁶³ Auch diese Bildthemen waren im Vertrag mit Bruyn festgelegt worden: „inde alreneisten dem altair [auf die Innenflügel] soll Hy maelen thoe rechter hand inde groyssten Park [Hauptsszene], ecce Homo ind inde daer by wesende] toreyunge der Passien uns lieven Herren, ind inde linkhen syden inde groitzten Park die Vereysenisse [Auferstehung Christi] ind inde kleinen wes dair by koimpt ind gehoet.“ Zit. n. Tümmers, S. 132-133, Nr. 9. Zur ebenfalls von Bartholomäus Bruyn gemalten Lünette Tümmers, S. 84. Am nahezu zeitgleich entstandenen Reliquienretabel der Essener Stiftskirche St. Cosmas und Damian (1522-1525) hatte man dagegen die ebenfalls von Bartholomäus Bruyn gemalten Flügel mit einem Schrein kombiniert, der zwar in seiner Funktion als Reliquienrepositorium und in seinen Dimensionen ungefähr dem Xantener entsprach (Maße der Flügelgemälde nach Tümmers, 234 cm x 152 cm gegenüber 262 cm x 174 cm in Xanten), dessen einzelnen Gefache jedoch vergittert und von spätgotisch geprägten Baldachinen bekrönt waren. Vgl. Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen. Hg. v. Paul Clemen (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 2,3), Düsseldorf 1893, S. 279 und Preising, S. 75-76. Entgegen der Annahme Beissels, die Salvatorskulptur sei aus einem älteren Zusammenhang übernommen worden, konnte Guido de Werd überzeugend ihre Herkunft aus der Werkstatt Henrick van Holts nachweisen. Vgl. Guido de Werd: Ein Meister im Schatten Henrick Dovermans. Zum Werk des Kalkarer Bildhauers Henrick van Holt. In: Die Stadtpfarrkirche St. Nikolai in Kalkar. Hg. v. Hans Peter Hilger, Kleve 1990, S. 318-320.

che.⁶⁶⁴ Neben diesem materiellen Aspekt bestand der ideelle Wert des Objektes, der letztendlich ausschlaggebend für seine spolien- bzw. selbst reliquienhafte Integration in das neue Hochaltarretabel gewesen sein dürfte, in der am oberen Rand entlanglaufenden Inschrift, die als Stifter Erzbischof Bruno von Köln (+ 965), den Bruder Kaiser Ottos I., nannte.⁶⁶⁵ Damit stellte sie einen weiteren eindrucksvollen visuellen und nun auch materiell fassbaren Beleg sowohl der Förderung des Stiftes durch Mitglieder der kaiserlichen Familie als auch seiner damit verbundenen langen Tradition dar. Mit ihrer Übernahme in das neue Hochaltarretabel und der Anordnung des Viktorschreins als wichtigstem Heilium des Stiftes in der zentralen, seine Kontur vergrößernd aufgreifenden Nische darüber wurden demnach die beiden herausragenden materiellen Nachweise der postulierten Bedeutung der Xantener Stiftsgemeinschaft im liturgischen Zentrum der Kirche vereinigt. Die weitere Ausstattung mit den in der Form zeitgenössischer Reliquienbüsten gestalteten Halbfiguren erfolgte als eigenständiger organisatorischer Komplex, der einem einheimischen Künstler übertragen wurde, und in den Rechnungsbüchern der Xantener Thesaurarie nachzuvollziehen ist.⁶⁶⁶ Dort wird der Schnitzer - einmal (1540) mit dem Zusatz „calcariensis“ versehen - als „M[agister] Henricus Statuarius“ geführt. Diesen Bildhauer Heinrich aus Kalkar hat Guido de Werd überzeugend mit Henrick van Holt identifiziert, der bereits seit 1514 mehrfach mit Arbeiten für die Xantener Stiftskirche nachweisbar ist.⁶⁶⁷ Der Auftrag für die Skulpturen des Hochaltarretabels scheint sehr spät, vielleicht sogar erst mit Beginn der Installationsarbeiten 1533 erteilt worden zu sein. Ihre Lieferung setzt 1534 mit zwei namentlich nicht genannten Figuren ein und zog sich – immer paarweise – über einen Zeitraum von nahezu zehn Jahren hin. Noch im selben Jahr ist die Zahlung der Viktor- und der Helenabüste für die ikonograisch ranghöchsten Nischen rechts und links des Viktorschreins belegt. Pro Paar erhielt Henrick van Holt vier Gulden als Bezahlung, während die später gelieferten Paare Silvester und Konstantin (1535) für die beiden mittleren Nischen der Helenaseite sowie Marcellinus und Mauritius (1536) für die entsprechenden der Viktorseite jeweils einen Gulden teurer waren, ohne dass dies durch einen Mehraufwand an Arbeit zu erklären wäre. Alle Büsten wurden - meist erst im Jahr nach ihrer Bezahlung - durch den Kalkarer Maler Arnold Duerkoop für sieben Gulden pro Paar gefasst, d. h. in erster Linie versilbert und teilweise vergoldet, und von einem ungenannten Goldschmied mit Steinen besetzt. Nach einer Lieferpause von acht Jahren sind 1544 mit der Marien- und der Johannesbüste für die oberen Nischen der Seitenbahnen die beiden letzten Werke Henrick van Holts in den Rechnungsbüchern erwähnt. Während es sich bei dem nicht näher bezeichneten erstgelieferten Paar aufgrund des Preises, der dem der Helena- und der Viktorbüste entsprach, um die Darstellungen der beiden Thebäischen Märtyrer in den unteren Gefachen der Seitenbahnen gehandelt haben dürfte, fehlen damit in den erhaltenen Rechnungen die weitaus kleineren Köpfe der unschuldigen Kinder für die Rundnischen des oberen

⁶⁶⁴ Vgl. Kötzsche, S. 324.

⁶⁶⁵ „Ad incoepata Dni Brunonis divae memoriae et ilustris Folkmarus archiepiscopus S. Victori haec dona perornavit.“ (Herr Bruno seligen und edlen Andenkens hat dies Weihegeschenk für den hl. Victor begonnen, Erzbischof Folkmar hat es prächtig vollendet.) Zit. n. Beissel, Bauführung, Teil 1, S. 42.

⁶⁶⁶ Beissel, Bauführung, Teil 3, S. 16-18.

Registers, deren Fassung allerdings für 1543 belegt ist.⁶⁶⁸ Auf diese Weise wurden – jeweils den im Mittelquadrat rechts und links des Viktorschreins platzierten Darstellungen Viktors und Helenas zugeordnet – noch einmal die Protagonisten der narrativen Legendenszenen dargestellt. Dabei stehen die beiden Thebäerbüsten in den unteren Gefachen unmittelbar über der Predella in direkter Wechselbeziehung mit den dort sichtbar präsentierten Reliquien Schädeln und identifizieren sie so ebenfalls als Angehörige der lokalen Märtyrergruppe. Lediglich die in den Rechnungen belegte Darstellung des Hl. Mauritius neben der Viktorbüste, deren Identifizierung durch das Adlerwappen auf seinem Schild bestätigt wird, weicht von den beiden Flügeldarstellungen der Viktorlegende ab. Wie die ihm als Pendant gegenübergestellte Konstantinskulptur dient er als Anführer der Thebäischen Legion in erster Linie der Einbindung der Lokaltradition in einen allgemeineren Kontext. Gleichzeitig wurde mit ihm an dieser Stelle der als Reichspatron verehrte unmittelbare Befehlshaber des Hl. Viktor in das Programm aufgenommen, dessen in der *Legenda aurea* postulierter Rang als Herzog dem des tatsächlichen Xantener Lehnsherren entsprach.⁶⁶⁹ Ergänzt wird diese Darstellung zweier ranghoher Vertreter der weltlichen Hierarchie auch hier durch die beiden Papstbüsten, die – neben ihrer expliziten Nennung in den Rechnungen – für die zeitgenössischen Betrachtenden aufgrund ihrer Darstellung innerhalb des Legendenzyklus auch ohne Attribute identifizierbar waren. Damit bekräftigen alle vier Figuren noch einmal die postulierte enge Bindung des Stiftes an die höchsten geistlichen und weltlichen Instanzen und seine als Resultat postulierte besondere Bedeutung und Eigenständigkeit.⁶⁷⁰ Obwohl nur die beiden Thebäer oberhalb der Predella und die Viktor-Skulptur tatsächlich Reliquienfenster im Brustbereich aufweisen, suggerieren sowohl die Form als auch das durch die Fassung vorgetäuschte Material auch für die übrigen Büsten eine Funktion als antropomorphe Reliquienbehälter.⁶⁷¹ Damit stellen sie auf dieser dritten Ebene des

⁶⁶⁷ de Werd, S. 299-332.

⁶⁶⁸ Vgl. Beissel, *Bauführung*, Teil 3, S. 17-18, der daher davon ausging, die beiden Büsten seien aus einem älteren Zusammenhang übernommen worden. Tatsächlich sind Büstenreliquiare der unschuldigen Kinder bereits in der Beschreibung der Viktorstracht – der traditionellen Xantener Reliquienprozession – des Jahres 1464 belegt (ebd., Teil 1, S. 51). Die Ausbildung des Kopftypes entspricht allerdings stilistisch exakt dem der übrigen Halbfiguren.

⁶⁶⁹ *Legenda aurea*, S. 728: „Der Herzog dieser allerheiligsten Legion aber war der edle Mauritius“. Die gleichzeitige Nennung Viktors als Bannerträger des Heeres hat möglicherweise die Gestaltung der Viktor Darstellung Bruyns auf der Außenseite des Retabels beeinflusst. Da weder der Hl. Gereon noch die Bonner Stiftspatrone Cassius und Florentius unter den übrigen Bannerträgern erscheinen, unterstrich dieser doppelte Verweis auf die schriftliche Überlieferung der Allgemeintradition – die Darstellung Viktors mit dem großen Banner auf dem Außenflügel und seine enge Verbindung mit Mauritius im Schreininneren – noch einmal den postulierten besonderen Rang Xantens unter den drei konkurrierenden niederrheinischen Thebäerstiften.

⁶⁷⁰ Gegenüber der heutigen Aufstellung überliefern sowohl Friedrich Jakob Pels als auch Alexander van de Sandt in der ersten Hälfte des 18. Jhs. die Büsten der Päpste neben Viktor und Helena und die Konstantins und Mauritius' jeweils darunter. Vgl. Friedrich Jakob Pels: „*Deliciae Xantenses ...*“ II, Stiftsarchiv Xanten, H 19, F. 74, begonnen 1734, und van de Sandt, Stiftsarchiv Xanten, H 61, f. 37, zw. 1715 und 1724.

⁶⁷¹ Eine Überprüfung des möglichen Reliquieninhaltes steht noch aus. Vgl. Preising, S. 71. Allerdings sind bis auf Konstantin und Marcellinus für alle dargestellten Heiligen Reliquien in verschiedenen Xantener Reliquienverzeichnissen belegt. Veröffentlicht bei Wilkes, S. 39-44, und Grote, S. 54-61. Davon waren die Reliquien der unschuldigen Kinder 1392 aus der abgebrochenen Gereonkapelle in die Stiftskirche übertragen worden. Vgl. Kötzsche, S. 331, Anm. 269. Die Aufzählung der Reliquien, die der Xantener Kanoniker Dominikus Pels in der ersten Hälfte des 18. Jhs. im Zusammenhang mit dem Hochaltar nennt, scheinen sich dagegen nicht, wie Preising, S. 71, glaubt, auf das Retabel zu beziehen, sondern sehr viel eher auf den

Retabels nicht nur eine nochmalige Umsetzung des Programms der beiden Flügelschauseiten in besonders kostbar erscheinender dreidimensionaler Form dar, sondern suggerieren in erster Linie die unmittelbare materielle Präsenz der dort gezeigten Protagonisten in Form ihrer Reliquien. Gleichzeitig präsentieren sie damit die ursprünglich um die zentrale Darstellung des thronenden Christus auf der Goldenen Tafel versammelte familia sanctorum des Xantener Stiftes, wobei die Anzahl ihrer Vertreter sowohl der Zahl der dort dargestellten Patriarchen und Propheten des Alten Testaments als auch der der Apostel entspricht.⁶⁷² In ihr nimmt die Helenabüste durch ihre Platzierung auf der heraldisch linken Seite des Reliquienschreins und damit gemeinsam mit den zentralen Heiltümern des Stiftes innerhalb des besonders hervorgehobenen quadratischen Mittelfeldes die ranghöchste Stelle nach dem Stiftspatron ein. Damit wurde sie noch einmal in pointierter Form als zweite Traditionsträgerin und Legitimationsfigur des Stiftes präsentiert, ohne dass eine konkrete Visualisierung dieser Bedeutung durch die Attribute – Kreuz und Buch – geschieht. Stattdessen zeigt gerade das Xantener Retabel in besonderer Weise das Bemühen um die visuelle Einbindung der Lokaltradition in die allgemeine Hagiografie, die in dieser letzten Öffnung mit den Darstellungen der rahmenden Passionsszenen und der Büsten des oberen Registers darüber hinaus in den allgemein heilsgeschichtlichen Kontext eingebettet wird.⁶⁷³ Dabei richtete sich diese Präsentation nicht nur an die im gegenüberliegenden Chorgestühl versammelten Angehörigen des Stiftes, sondern in besonderer Weise auch an die Allgemeinheit der Gläubigen, denen der Einblick in den Chorbereich auch außerhalb liturgischer Prozessionen durch den bereits 1435 bzw. 1437 erfolgten Einbau der heute noch vorhandenen Chorgitter von den Ostenden der beiden inneren Seitenschiffe aus möglich war.⁶⁷⁴ Um die gemeinsamen Darstellungen Viktors und Helenas in den Figurentabernakeln der Schreinkrone, auf dem Antependium von 1521, den nahezu gleichzeitigen Riswiik-Teppichen und der beiden Chorpfeilerskulpturen des frühen 14. Jhs. ergänzt, demonstrierte dabei vor allem die räumlich um den Hochaltar und sein Retabel konzentrierte Dichte an Helenabildern in unterschiedlichen Medien ihre Bedeutung für die Lokaltradition.

Inhalt des Altarsepulkums. Darauf weist in erster Linie das Fehlen eines besonderen Hinweises auf den Viktorschrein bzw. die besondere Präsenz von Viktorreliquien hin.

⁶⁷² Dabei formulierte die ursprünglich umlaufend um die Christusdarstellung der Goldenen Tafel herum angebrachte Inschrift explizit die - auch auf die Schreinarbeit des 16. Jhs. übertragene - transzendente Bedeutung der goldenen Oberfläche: "duas fert ista notatque figuras / effigiat homo Deus est signatus in auro" (Doppeltes zeigen hier der Stoff und das Bild in der Mitte. / Das Bild zeigt die Gestalt eines Menschen, das Gold versinnbildet seine Gottheit.) Beides zit. n. Beissel, Bauführung, Teil 1, S. 41.

⁶⁷³ Zentraler Aspekt ist dabei - ausgehend von der lokalen Märtyrertradition - die Imitatio Christi, deren historisches Vorbild die den Schrein rahmenden Szenen der Passion und der Auferstehung zeigen. So ist der Viktorschrein an seinem Standort in der Mittelachse sowohl auf die verlorene Darstellung des thronenden Christus als auch auf die des Gekreuzigten und des Salvator Mundi in der Lünette und im bekrönenden Figurentabernakel zu sehen. Die Büsten der Unschuldigen Kinder, die durch weitere Kinderköpfe in den Zwickeln der Nischenrahmung ergänzt sind, erweitern dieses Thema als Vertreter der ersten Märtyrergruppe, während die Darstellungen von Maria und Johannes eine direkte Verbindung zur Kreuzigung darüber herstellen.

⁶⁷⁴ Zum Einbau der Gitter Beissel, Bauführung, Teil 1, S. 4-5.

3. Helenadarstellungen in St. Cassius und Florentius Bonn

Nach einem vollständigen Neubau um 1050/60 erhielt die Bonner Stiftskirche St. Cassius und St. Florentius während der Regierungszeit des Propstes Gerhard von Are (1124-1169) in direkter Konkurrenz zu St. Gereon in Köln ebenfalls zunächst einen wahrscheinlich 1153 geweihten neuen Ostchor, bevor bis 1230 die gesamte spätromanische Anlage des heutigen Münsters fertiggestellt wurde (Abb. 301). Damit fiel auch in Bonn die Errichtung der neuen Kirche in die Blütezeit des Stiftes, das im 12. Jh. mit vierzig Kanonikern und zwanzig Vikaren als Sitz eines Archidiakons und Zentrum einer bedeutenden Grundherrschaft den mit dem erzbischöflichen Urteil von 1153 explizit bestätigten Rang unmittelbar nach dem Domstift und damit vor den konkurrierenden Thebäerstiften in Xanten und Köln einnahm.⁶⁷⁵ Einen Höhepunkt stellte dabei die 1166 durch den Kölner Erzbischof Rainald von Dassel durchgeführte Suche und Erhebung der Gebeine der lokalen Thebäeranführer Cassius und Florentius sowie eines dritten Sarkophages dar, den man mit dem des Hl. Mallosus identifizierte.⁶⁷⁶ Für sie entstanden in der Folgezeit, ohne dass eine genauere Datierung bekannt wäre, drei kostbare Reliquienschreine und ein Cassius-Schädelreliquiar, die gemeinsam mit einem vierten Schrein auf dem Hochaltar installiert waren. Im Truchsessen Krieg 1583 ausgemünzt, ist dieser Aufbau in erster Linie durch die Beschreibung in einem Schatzverzeichnis beschrieben, das dem an die übrigen Stifte und Kirchen der Erzdiözese gerichteten Bittschreiben des Bonner Scholasters Gerhard Alectorius gen. Bachtenkyrch von Haen (+1596) um Spenden zur Neuausstattung der Bonner Stiftskirche als Nachweis ihrer immensen Verluste durch die Plünderungen angefügt ist. Noch vor den Reliquiaren der Stiftspatrone erscheint dabei an erster Stelle eine

Thumba beatae Helenae fundatricis collegiatae ecclesiae Bonnensis, quae ex quatuor prima totaque argentea fuit et inaurata, per Carolum Truchsium anno Christi 1583 in usum militum cum

⁶⁷⁵ Dabei war der Bonner Stiftspropst nach dem Erzbischof selbst der mit dem höchsten Einkommen ausgestattete Prälat des Erzstiftes, dessen Pfründe das Doppelte der Einkünfte des Kölner Dompropstes und das Vierfache derer des Propstes von St. Viktor in Xanten erbrachte. Gleichzeitig nahm er die erste Stelle im Priorenkollegium des 12. und 13. Jhs. ein, das als Vereinigung der Pröpste und Dechanten der großen Stifte in Konkurrenz zum Kölner Domkapitel die Wahl der Erzbischöfe und politische Einflussnahme beanspruchte. Gleichzeitig blieb das Bonner Stift, das bis zur Mitte des 9. Jhs. bischöfliches Eigenkloster gewesen war, den Erzbischöfen eng verbunden, zumal diese vom Zeitpunkt ihrer Vertreibung aus Köln im 13. Jh. an neben dem Münster residierten, wo sie zum Teil auch bestattet wurden. Vgl. Dietrich Höroldt: Das Stift St. Cassius zu Bonn von den Anfängen der Kirche bis zum Jahre 1580. Bonn 1957 (Bonner Geschichtsblätter, 11), hier v. a. S. 46-47 u. S. 86-87.

⁶⁷⁶ Dazu und zur Baugeschichte des Bonner Münsters, unter dessen Krypta ähnlich wie in Xanten eine Cella Memoriae des 4. Jhs. festgestellt werden konnte, vgl. v. a. Hugo Borger: Das Münster in Bonn. In: Kirche und Burg in der Archäologie des Rheinlandes. Ausst. Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1962, S. 45-51, sowie Hans Erich Kubach und Albert Verbeek: Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Bd. 1, Berlin 1976, S. 107-119. In St. Gereon in Köln hatte eine entsprechende Suche nach dem Grab des Stiftspatrons bereits 1121 unter Norbert von Xanten stattgefunden und zur Erhebung der Gebeine geführt, während das Xantener Viktorgrab bereits im 9. Jh. nach Köln geflüchtet werden konnte. Zur Kölner Reliquienerhebung und den zeitgenössischen Berichten ausführlich Versteegen, S. 26-33.

reliquis confracta, raro adeoque stupendo artificio fabricata multisque pretiosis lapidibus et gemmis conspicua, valorem excedebat 10 000 dalerorum.⁶⁷⁷

Ganz aus Silber gefertigt und mit Steinen und Gemmen kostbar besetzt, entspricht sie im angegebenen Wert der unter dem nächsten Punkt genannten

Thumba divi Cassii martyris, secundum locum in summo altari obtinens, tota fuit aurea, et haec pretiosis lapidibus atque iocalibus exornata, ad eundem si non maiorem valorem taxari potest videlicet 10 000 dal.⁶⁷⁸

deren größere Bedeutung lediglich aus dem expliziten Verweis auf die kostbarere Erscheinung ("tota fuit aurea") unterstrichen wird. Deutlich nachgeordnet sind dagegen sowohl durch das Material als auch durch den daraus resultierenden Wert die gemeinsam an dritter Stelle genannten

Thumbae duae divorum Florentii ac Mallusii martyrum, etsi pro maiore parte essent cupreae, tamen, quoniam inauratae erant et admirando artificio confectae, simul aestimari possunt ad 5000 dal.⁶⁷⁹

Ihnen folgt an vierte Stelle der Hinweis darauf, dass der

Caput divi Cassii conclusum fuit imagini argenteae, dimidiatum armatum hominem representanti, ex parte inauratae; haec in serito quodam argenteo inaurato lapides habuit pretiosos et gemmas, pluribusque clenodiis, iocalibus et auro multo exornata, haud sufficienter aestimatur 4000 dal.⁶⁸⁰

Ohne dass daraus genauere Hinweise auf Entstehung und Anordnung des Hochaltaraufbaus zu erschließen wären, werden diese Angaben durch den Augenzeugenbericht des päpstlichen Nuntius Peter van der Vorts (+ 1549) ergänzt, der sich 1537 zur Übernahme der ihm verliehenen Propstei des Stiftes in Bonn aufhielt. Interessant ist dabei in erster Linie die Tatsache, dass er als kostbarste und damit offensichtlich auch an besonders prominenter Stelle präsentierte der drei "capsae", die nach seinen Angaben nahezu Körpergröße besaßen, diejenige beschreibt, in der sich der "corpus"

⁶⁷⁷ Zit. n. Richard Pick: Zur Geschichte der Münsterkirche in Bonn. In: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein, 42, 1884, S. 71-119, hier S. 93; zur Alectorius-Handschrift allgemein ebd., S. 74-83, der Abdruck des gesamten Schatzverzeichnisses S. 93-97.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 93.

⁶⁷⁹ Ebd. Zu einer Stiftung von Silber für den Mallusius-Schrein im 1293 verfassten Testament des Bonner Scholasters Brunnekower s. Höroldt, S. 163.

⁶⁸⁰ Ebd.

der Hl. Helena befunden haben soll.⁶⁸¹ Auch wenn diese Auffassung im Reisebericht des Nuntius bzw. seines Sekretärs und wahrscheinlich eigentlichen Verfassers Peter Etten innerhalb der quellenmäßig belegten Bonner Stiftstradition vereinzelt bleibt, stellt sie einen deutlichen Hinweis auf die Suggestivkraft von Form, Material, Ausstattung und Platzierung des Helenaschreins zusammen mit denen der Märtyrer im Hochaltar der Kirche dar, die weit über die Präsentationsform der ebenfalls suggestiv wirkenden goldenen Halbfigur der Heiligen im Xantener Reliquientabel des 16. Jhs. hinausging und auch nach der Zerstörung von 1583 zumindest teilweise aufrecht erhalten wurde. So hatte das Kapitel dem Bericht des Stiftsscholasters Alectorius zufolge nach dem Abzug der Truchsesschen Truppen den Hochaltar wieder aufbauen lassen, die vier Reliquienbehälter unter Verwendung der übriggebliebenen Emailplatten von den Schreinen der Heiligen Florentius und Mallusius rekonstruiert und in ihnen die Überreste der ebenfalls geplünderten Reliquien der Stiftspatrone deponiert.⁶⁸² Darüber wurde ein von einem niederländischen Flüchtling in Köln erworbenes Triptychon Hieronymus Boschs mit dem Einzug nach Jerusalem auf der Mitteltafel installiert.⁶⁸³ Nach der Vernichtung auch dieser Schreine während der nochmaligen Plünderung der Stiftskirche 1587 durch Martin Schenk von Nideggen ist erst im 18. Jh. wieder ein zu einem

⁶⁸¹ Pick, S. 72-74. Zur Überlieferung der 1583 zerstörten Schreine auch noch die 1687 verfasste Beschreibung der Truchsesschen Plünderung von Eberhard von Claer, ebd., S. 71-72, Anm. 1: "Als nach schändlichem abfall des apostatischen erzbischofen und churfursten Gebharden Truchsessen von Walburg dessen befelchhaber und bruder Carolus im jahr 1583 aus hiesigem sanczi Cassii stiftskirchen hohen altar die mit wertesten orientalischen steinen und unvergleichlicher kunst ausgearbeitete vier uberaus kostbare tumbas der heiligen Cassii, Florentii, Mallusii und Helenae herausgeriessen und dieselbe sampt allem anderem zum dienst gottes verordnetem gold- und silbergeschier zu behuef seines zusammen gerafften gesindels zergiesen und vermünzen lassen, und vier jahr hernach Martin Schenck, der Truchsesischer freibeuter redelsführer, den 22. decembris 1587 dieser statt Bonn sich per stratagema bemächtiget, hat derselb sampt seinen raubvögelen obbesagte stiftskirch aller ihrer ornamenten (so fast in ungläublicher werth und vielheit bestanden), gestalt zum hohen altar allein dreisig von gold, silber und allerhand seiden gewand vorrathig gewesene ganze also genannte capellen, uber dreisig silber uberguldete kelchen, und zu 28 dahezumalen in der kirchen gestandenen nebenaltaren aller behoerender paramenten also gar beraubt, dass darab nit nagelsbreit uberblieben; und darbei es nit gelassen. sonderen alle altaria, gemalde, bilderen, fensteren, holz und eisenwerk zumalen zersplettet, den inbäu schandlich deformiret und verödet, die kirch abscheulichst verunreiniget und enthailiget, also dass in 9 monaten nit allein kein gottesdienst darin verrichtet, sondern nacht und tag offenstehendes gotteshaus dieser ketzerischen bubenrotten [...]"

⁶⁸² Pick, S. 81, nach einem Nachtrag des Scholasters Alectorius gegen Ende der Handschrift, nach dem 13. Juni 1591: "Cum Carolus Truchsius thumbas divorum Cassii auream, Florentii, Mallusii cupreas, Helenae vero ex celato argento inauratas et incredibili raro artificio fabricatas pretiosisque gemmis et lapidibus exornatas ab altari ecclesiae nostrae summo tempore defectionis fratris sui germani Gebhardi anno 1583 exemisset inque usum satis impium convertisset, altare ipsum solo aequavit. [...] Cum proinde mihi significatum fuisset, Coloniae apud quendam Belgam, patria pulsum ob religionem catholicam, extare tabulam alatum, Buscoducis Brabantiae oppido illuc translata, opera quondam Hieronimi Buschii, celebris nostri temporis eo loci pictoris, exquisito artificio depictam atque historiam ingressus salvatoris nostri in Hierosolima die palmarum precipuo loco, ab una vero ala nativitatem, ab altera autem resurrectionem dominicam representantem, eandem (comperto, quod loco quadraret) emi atque in altare hoc transtuli, subiecta basi, quae reliquias prefatorum martyrum et reginae iam attamen confusas contineret, laminis cupreis artificiose celatis ac inauratis (fragmenta thumbarum divorum Florentii ac Mallusii) affabre exornata. Ast vero cum Schenckius oppidum Bonnense sub finem anni 1587 dolo cepisset atque diripisset, etiam ista altaris basis per milites eius (aurum frustra eximantes) suo splendore denudata fuit. Quorum capitanei cum in meis aedibus numero quatuor versarentur, ab hiis magnis precibus obtinui, ne tabula prefata (quam ego eo loco collocassem) comminueretur. Nec tamen in totum cavere potui, quominus ictus aliquod difficiles sane presertim in ala dextra per insolentes milites sustinere cogeretur. Quae omnia recuperato oppido pro temporis ratione et modulo meo quanto citius potui in integrum restitui curavi. Anno dominicae incarnationis millesimo quingentesimo octuagesimo nono ad festa paschalia. [...]" Zit. n. ebd., S. 111-112.

unbestimmten Zeitpunkt entstandener provisorischer Hochaltaraufbau aus drei hohen, mit bestickten Stoffen verkleideten Stufen und seitlichen Aufsätzen für Kandelaber nachweisbar, der an höchster Stelle über dem Aussetzungsbaldachin einen von Pick beschriebenen, sarkophagförmigen silberner Barockschrein mit ebenfalls vergoldete Statuetten "schön geformt und ciseliert, die hh. Helena, Kassius, Florentius und Mallusius darstellend" auf den vier "Endspitzen" trug und so die suggestive Visualisierung der gemeinsamen Präsenz von Reliquien der Märtyrerpatrone und der Gründerin des Stiftes bis zu seiner 1794 erfolgten Ausmünzung aufrecht erhielt.⁶⁸⁴

Aufgrund der mehrfachen Verwüstung der Bonner Stiftskirche und der damit verbundenen weitgehenden Zerstörung des älteren Inventars in den beiden Plünderungen des Truchsesschen Krieges 1583 und 1587 sowie durch einen Brand 1590 existiert die älteste erhaltene Helenadarstellung auf dem nach Höroldt um 1300, nach Ewald erst um 1400 entstandenen Siegel des Stiftes, das die Heilige mit Kreuz und auch hier turmartigem Stiftermodell als Gründerin der Kirche auszeichnet (Abb. 302).⁶⁸⁵ Innerhalb des Kirchenraumes wurde als Rest der gotischen Ausstattung in den achtziger Jahren des 19. Jhs. beim Abbruch der nördlichen Querhauspore die Reste eines monumental Wandbildes aus der zweiten Hälfte des 14. Jhs. freigelegt und vollständig erneuert, das 1944 der Kriegszerstörung der Kirche zum Opfer fiel. Unter einer hohen, dreiteiligen Baldachinarchitektur zeigte es heraldisch rechts der zentral thronenden Muttergottes die zwölf Apostel, links sechs kniende Kanoniker mit den hinter ihnen stehenden Patronen Helena, Cassius, Florentius, Mallosus und einem weiteren Soldatenheiligen.⁶⁸⁶ Auch auf ihm scheint Helena neben dem hohen Balkenkreuz im linken Arm ein Kirchenmodell in der rechten Hand gehalten zu haben (Abb. 303 u. 304). Unter den übrigen Darstellungen der Neuausstattung des 17. Jhs. dominiert wie in Köln und Xanten trotz der lokalen Dreiergruppe der Märtyrer Cassius, Florentius und Mallusius die gemeinsame Präsentation der Heiligen mit dem eigentlichen Stiftspatron, die bereits an der entsprechen-

⁶⁸³ Ebd.

⁶⁸⁴ Vgl. Pick, S. 115-116. Danach wurde die Tumba an "gewöhnlichen Tagen" mit einer bestickten Decke aus rotem Samt verhüllt. Später sollen sich die Skulpturen aller vier sitzend dargestellter Heiliger im Besitz Friedrich Aus'm Weerths befunden haben und in den sechziger Jahren des 19. Jhs. zuletzt im Kölner Kunsthandel nachweisbar gewesen sein (ebd., S. 116, Anm. 1.). Möglicherweise bezog sich auch die Tradition, nach der Helena während der Bauarbeiten an der Bonner Stiftskirche am Ort der nahegelegenen romanischen Helena-Kapelle des Kanonikerhauses Am Hof 32-34 gelebt und auch diesen Andachtsraum in ihrem unmittelbaren Wohnbereich gegründet haben soll, unterstützend auf die mit dem Reliquienschrein auf dem Hochaltar suggerierte besonders enge persönliche Verbindung des Stiftes zu seiner Gründerin. Allerdings sind Alter und Entstehung dieser wahrscheinlich an das Patrozinium der Kapelle gebundenen Überlieferung nicht nachvollziehbar. Vgl. Josef Dietz: St. Helena in der rheinischen Überlieferung. In: Festschrift Matthias Zender, Bonn 1972, Bd. 1, S. 366 u. ders.: Aus der Sagenwelt des Bonner Landes. Bonn 1965, S. 15-16.

⁶⁸⁵ Die Datierung nach Höroldt, S. 36. Erstmals nachweisbar allerdings erst an der Urkunde Staatsarchiv Düsseldorf, U 398 von 1435. Ewald, Bd. 4, S. 6-7, hier S. 7, Nr. 8a, mit Nachweis an der Urkunde Staatsarchiv Düsseldorf: St. Cassius 327 vom 29. 11. 1403. Wie die Äbte der Trierer Abtei St. Maximin führten die Bonner Stiftspröpste seit dem 14. Jh. gleichzeitig mit Verweis auf die postulierte kaiserliche Gründung durch Helena den Reichsadler im Wappen, ohne allerdings entsprechende Forderungen nach dem tatsächlichen Status der Reichsunmittelbarkeit damit zu verbinden. Dazu Höroldt, ebd., S. 87.

⁶⁸⁶ Vgl. Kunstdenkmäler Bonn, S. 94. Zu den insbesondere die Nordkonche betreffenden Kriegszerstörungen und dem anschließenden Wiederaufbau Albert Verbeek: Das Münster in Bonn. Neuss 1983².

den hierarchischen Gestaltung ihrer Schreine innerhalb des mittelalterlichen Hochaltaubaus ablesbar ist.⁶⁸⁷ Auch in einem Zusammenhang wie dem des 1619 durch den amtierenden Dekan Johannes Hartmann gestifteten Sakramentshauses an der nördlichen Chorwand, das oberhalb des eigentlichen, von den Skulpturen Aarons und Melchisedechs flankierten Tabernakels alle vier Stiftspatrone vor den Ecken des polygonalen Aufbaus zeigt, wurden Cassius und Helena auf den beiden ranghöchsten Stellen der Hauptschauseite deutlich als zusammengehöriges Paar der lokalen Traditionsträger unterhalb der zentralen Marienskulptur mit Kind in der offenen Ädikula der vierten Zone und der bekrönenden Skulptur des Auferstandenen Christus präsentiert (Abb. 305 u. 306).⁶⁸⁸ In gleicher Weise erscheinen beide Heilige als den Auszug flankierende Skulpturen am 1622 fertiggestellten Epitaphretabel des kurtrierischen Rates Damian von der Leyen für den Urban- bzw. Krippenaltar vor dem südwestlichen Vierungspfeiler und in der Hauptzone des Epitaphs für den 1662 verstorbenen Kanonikers Rainer Rahm an der nördlichen Seitenschiffwand (Abb. 307 u. 308).⁶⁸⁹ Demselben Typus mit einem hohen Balkenkreuz als einzigem Attribut im linken Arm und steil aufwärts gerichteten Blick entspricht auch die heute in einer Nische auf der Nordseite der Krypta aufgestellte Helenaskulptur, mit der der einzige Rest des 1700 durch den Kanoniker Rutger Vehlen für den Helenaaltar im Westteil der Krypta gestifteten Retabels erhalten ist (Abb. 309).⁶⁹⁰ Damit stand er bis zu seiner für 1839 belegten Versetzung in ihr östliches Joch genau vor dem auch weiterhin als Grabstätte der lokalen Märtyrer verehrten Fundort ihrer Sarkophag, so dass das in diesem Fall besonders ausgeprägte steile Aufblicken der Heiligen vor dem Hintergrund der Lokaltradition gleichzeitig als Verweis auf den postulierten Bau der ersten Kirche durch Helena an genau dieser Stelle aufgrund einer ähnlichen göttlichen Inspiration gelesen werden konnte.⁶⁹¹ Über

⁶⁸⁷ Als älteste bekannte Darstellung dieser Art im Bonner Münster überliefert Clemen, *Kunstdenkmäler Bonn*, S. 94, ein wahrscheinlich im Zuge der Neuausstattung der achtziger Jahre des 19. Jhs. zerstörtes, aus dem zweiten Drittel des 15. Jhs. stammendes Fresko des Lochner-Umkreises im südlichen Seitenschiff über der Tür zum Kreuzgang, das Cassius und Helena zu beiden Seiten einer thronenden Muttergottes zeigte.

⁶⁸⁸ Zum Sakramentshaus vgl.: Die *Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn*. Hg. v. Paul Clemen, Düsseldorf 1905 (Die *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, 5,3), S. 84/85. Die Stifterinschrift auf einer Tafel an der Ostseite des tragenden Schaftes lautet: "D.O.M. JO. HARTMAN BONNENS. T. D. DECANUS ANNO MDCXIX ". Die Reliefdarstellungen zeigen über der Tabernakelöffnung, von Cassius und Helena flankiert, die Einsetzung der Eucharistie, auf der heraldisch rechten Seite die Fußwaschung, links das Gebet im Garten Gethsemane. Die abschließende Bekrönung bildet eine Skulptur des auferstandenen Christus.

⁶⁸⁹ Vgl. *Kunstdenkmäler Bonn*, S. 82-83. Der die gesamte Predella einnehmenden Inschrift zufolge wurde das Retabel 1622 durch den Bruder des Stifters, Johannes Friedrich von der Leyen fertiggestellt. Die Inschrift lautet: DEI VERBO INCARNATIONE ET SANCTO URBANO PAPAE MARTYRI PRAENOBILIS ET STRENUUS DOMINUS DAMIANUS VON DER LEYEN, REVERENDISSIMI ET ILLUSTRISSIMI PATRIS ARCHIEPISCOPI TREVERENSIS PRINCIPIS ELECTORIS IN EADEM URBEM LOCUM TENENS ET CONSILIARIUS, DOMINUS IN ARTZDORF, MUNCHWEILER, REINHEIM ETC. EX PIA VOLUNTATE CARISSIMI FRATRIS SUI DOMINI JOHANNIS FREDERICI VON DEN LEYEN IN ADENDORF ETC., QUI AD MEMORIAM SUORUM MAIORUM COOPERAT, HAERES POST FATA EIUS PERFECIT ET DEDICAVIT ANNO MDCXXII. (Ebd.). Zum Rahn-Epitaph, das laut Inschrift erst nach dem Tod des Stiftsherrn durch seine Neffen errichtet wurde, ebd., S. 88-89.

⁶⁹⁰ Die überlieferte Stifterinschrift lautete: "DEO OPTIMO MAXIMO, S. HELENAE, HUIUS ECCLESIAE FUNDATRICE, OFFERT RUTGERUS VEHLLEN, CANONICUS ET 28 ANNIS MAGISTER ORNATUS, A. MDCC." Zit. n. *Kunstdenkmäler Bonn*, S. 84. Nach Höroldt, S. 105, ist die Existenz des Helenaaltars erst in einer Urkunde von 1361, während alle älteren, seit dem 12. Jh. überlieferten Altarverzeichnisse der Stiftskirche ihn noch nicht nennen.

⁶⁹¹ Ebd. und Pick, S. 117.

den innerstiftischen Rahmen hinaus weist das zentrale Gemälde des 1703 als Stiftung des bereits 1701 verstorbenen Scholasters Eberhard Contzen entstandenen Marmorretabels für den Dreifaltigkeitsaltar, das Helena im Zentrum der Bonner Märtyrergruppe über einer zeitgenössischen Stadtansicht als besondere Patronin der gesamten Stadtgemeinde präsentiert (Abb. 310 u. 311).⁶⁹² Durch Platzierung, Farbgebung und Lichtführung besonders hervorgehoben, weist sie den heraldisch links neben ihr knienden, in Größe und Farbigkeit entsprechenden Stiftspatron Cassius mit der rechten Hand auf die Stadt und die in ihrem Zentrum aufragende Stiftskirche hin, während die linke, die auch hier ein hohes Balkenkreuz hält, an die Brust geführt ist. Mit diesen rhetorischen Mitteln thematisiert die Darstellung, die sich am ursprünglichen Standort als Pendant zum Dreikönigsaltar vor einem der nördlichen Mittelschiffpfeiler an die breite Öffentlichkeit der Betrachtenden richtete, in besonderer Weise sowohl die Stiftung der Kirche als auch die daraus resultierende Schutzfunktion der durch sie der Verehrung zugänglich gemachten lokalen Märtyrergruppe über die Stadt.⁶⁹³ Gleichzeitig wird Helena selbst als Gegenstand der vorbildhaft-dankbaren Verehrung insbesondere der beiden sie flankierenden Thebäeranführer präsentiert, die sowohl kult- als auch traditionswerbend auf ihre Funktion als zweiter lokaler Traditionsträgerin zurückwirkt und die enge Verbindung von Stift und Stadt propagiert. Möglicherweise als Vorgängerretabel desselben Altars entstand das 1603 durch den Kanoniker Johannes von Vreden gestiftete Triptychon mit der zentralen Gnadenstuhldarstellung und der ursprünglich darüber angeordneten Szene der Taufe Christi im Auszug, das heute auf der nördlichen Querhousempore installiert ist. Seine Innenflügel zeigen Cassius - hier mit dem auch von den Bonner Pröpsten seit dem 14. Jh. mit Verweis auf die kaiserliche Gründung des Stiftes im Wappen geführten Reichsadler auf Schild und Fahne - und Helena mit dem hohen Balkenkreuz in der rechten und einem detaillierten wenn auch etwas verkürzten Modell der Bonner Stiftskirche innerhalb illusionistisch gestalteter Skulpturennischen (Abb. 312-314).⁶⁹⁴ Ganz ähnlich mit Kreuz und individualisiertem Stiftermodell ist die Helenadarstellung auf dem heraldisch rechten Innenflügel des heute als Gegenstück auf der südlichen Querhousempore installierten Verkündigungstriptychons gestaltet, zu dem aufgrund des Verlustes der Inschrift weder die Identität des in weltlicher Kleidung auf der Mitteltafel dargestellten Stifters noch das genaue

⁶⁹² Die Stifterinschrift im Zentrum der Predella, die die Datierung in Form eines Chronostichons in der letzten Zeile beinhaltet, lautet: "In honorem sacrosanctae & individuae Trinitatis Henricus Everhardus CONTZEN, Huius Ecclesiae Scholasticus & Canonicus Senior erigi curavit. Obiit I. Decembris Anno MDCCI. OMnes SanCti, InterCeDite pro nobis." Dazu *Kunstdenkmäler Bonn*, S. 84.

⁶⁹³ Zum ursprünglichen Standort des heute an der Nordwand im westlichen Joch des nördlichen Seitenschiffes platzierten Altars vgl. Pick, S. 114.

⁶⁹⁴ Den heute nicht mehr vorhandenen Auszug mit der Darstellung der Taufe Christi überliefert Clemen, *Kunstdenkmäler Bonn*, S. 81-82. Die Außenflügel zeigen Maria und die Hl. Barbara. Auch die am Sockel der Mitteltafel angebrachte Inschrift bestätigt die ursprüngliche Bestimmung des Triptychons für den Dreifaltigkeitsaltar: "In honorem sanctissimae et individuae Trinitatis venerabilis D. Joannes a Vreden, Canonicus huius ecclesiae, vivens Anno 1603 posuit, obiit vero A. 1619, die 31 Julii, cuius anima requiescat in pace." Darüber eine zweite, sowohl auf das Gnadenstuhlmotiv als auch auf die Taufszene bezogene Inschrift: "Ecce, puer meus. Suscipiam eum. Electus meus, complacuit sibi in illo anima mea. Dedi spiritum meum super eum, iudicium gentibus proferet, Esa. 42."

Entstehungsdatum bekannt sind (Abb. 315 u. 316).⁶⁹⁵ Neben der erstmals nachweisbaren Darstellung Helenas ohne den Stiftspatron Cassius als Pendant und ihrer ebenfalls ungewöhnlichen Anordnung auf der heraldisch rechten Seite, der die extreme Ausrichtung der Figur aus dem Bildfeld heraus deutlich zu widersprechen scheint, sind dabei der nicht unwesentliche Größenunterschied zwischen ihr und dem Täufer sowie der bei beiden Tafeln stark übermalt erscheinende dunkle Hintergrund auffällig. Daher scheint es keineswegs ausgeschlossen, dass der Helenaflügel erst zu einem späteren Zeitpunkt mit dem heutigen Retabel kombiniert und so aus seinem ursprünglichen ikonografischen Zusammenhang isoliert wurde.

Die herausragende Helenadarstellung der Bonner Stiftskirche steht seit 1819 auf einem hohen, zu diesem Zeitpunkt neu geschaffenen Marmorsockel mit Blick nach Osten am Westende des Mittelschiffs (Abb. 317).⁶⁹⁶ Sie zeigt die Heilige als leicht überlebensgroße Bronzeskulptur auf einem dicken Stuckkissen kniend in Verehrung des ebenfalls erneuerten, vor allem mit der erhobenen rechten Hand aufrecht vor dem Körper gehaltenen Kreuzes, zu dem sie steil aufblickt. Sowohl diese Haltung als auch die Motive des offenen Haars und des auf der rechten Seite unter den Gewandschichten freigelegten nackten Fußes, der in deutlichem Kontrast zur aufwendig verzierten Kleidung der Kaiserin steht, sind deutlich an die Maria Magdalena-Ikonografie angelehnt.⁶⁹⁷ Als einziges identitätsicherndes Attribut dient das die Krone ersetzende Diadem (Abb. 318). Insgesamt allansichtig gearbeitet, ist die Figur durch Armhaltung, Beinstellung und die dadurch bedingte Drehung des Körpers in erster Linie zur linken Seite geöffnet und so - ähnlich wie die Trierer Helenaskulptur Johann Peter Frölichers - auf einen idealen Betrachterstandort links vor bzw. neben der Skulptur ausgerichtet (Abb. 319-324). Besonders auffällig ist dabei die Momenthaftigkeit der Darstellung, die durch das rechte, noch nicht den Boden berührenden Knie bedingt ist und so die Bewegung des Niederknien visualisiert, während die linke Hand mit den stark abgespreizten Fingern - auch wenn man von der ursprünglichen Existenz eines massiveren Kreuzes ausgeht - gerade noch im Begriff ist, die begonnene Greifbewegung durchzuführen (Abb. 325). Auf diese Weise werden die Betrachtenden vor der Bonner Helenaskulptur direkte Zeugen der Anbetung des gerade aufgefundenen und identifizierten Kreuzes auf Golgotha, deren in Helena vorbildhaft präsentierte Verehrung sie - der Blickrichtung der Heiligen folgend - ganz unmittelbar selbst nachvollziehen

⁶⁹⁵ Clemen, *Kunstdenkmäler Bonn*, S. 96, sah das Triptychon - angeblich mit zwei knienden Kanonikern als Stiftern - noch an der Wand des Westchores. Aufgrund der Beschreibung sowohl der Verkündigungsszene als auch der Darstellungen der Heiligen Helena und Johannes d. T. auf den Innen- sowie der Muttergottes und Johannes Ev. auf den Außenseiten der Flügel und der darüber hinaus angenommenen Entstehung im 17. Jh. kann es trotzdem kaum einen Zweifel an der Identität beider Retabel geben.

⁶⁹⁶ Vgl. Pick, S. 117-118; *Kunstdenkmäler Bonn*, S. 86. Möglicherweise entsprach die Form des ursprünglichen Postamentes der flachen Unterfütterung der gesamten Standfläche der Skulptur, die heute als unorganisch wirkendes Element zwischen der Sockeloberfläche und dem Kissen bzw. dem Mantelsaum sichtbar wird und dazu dient, die Differenz auszugleichen, um die die Mantelfalten insbesondere an der linken Seite aber auch im hinteren Bereich über das Kissen herabfallen. Aufgrund der deutlichen Konzeption der Skulptur auf Untersicht dürfte der Originalsockel bzw. -standort zumindest die Höhe des heutigen Postamentes besessen haben.

konnten. Um so näher liegt die Frage nach Funktion und ursprünglichem Aufstellungsort der außergewöhnlichen Skulptur, die erstmals Alfred Schädler sowie ihm folgend später Ute Weihrauch und Bernd Lindemann dem Kölner Bildhauer Jeremias Geisselbrunn zugeschrieben und in die Zeit um 1630 eingeordnet haben.⁶⁹⁸ Diese Einordnung deckt sich mit der innerstiftischen Überlieferung, die Helena-Bronze sei eine Schenkung des Propstes Franz Wilhelm Graf Wartenberg (1593-1661) gewesen. Der in München geborene älteste Sohn Herzog Ferdinands von Bayern und Maria Pettenbecks hatte nach einer jesuitischen Erziehung ab 1608 in Rom studiert, bevor er 1619 den Vorsitz im Ratskollegium Herzog Maximilians von Bayern übernahm, 1621 erster Rat des Kurfürsten von Köln, 1623 Koadjutor in Bonn, 1625 Bischof von Osnabrück, 1626 Propst von St. Casius und schließlich 1631 Bischof von Minden und Verden wurde. Von 1644 bis 1648 war Wartenberg als Bevollmächtigter des Kurstaates Teilnehmer des Westfälischen Friedenskongresses, als dessen Ergebnis er die Bistümer Minden und Verden verlor und dafür den Bischofssitz von Regensburg als Entschädigung erhielt, wohin er sich 1649 weitgehend zurückzog und wo er im Dezember 1661, ein knappes Jahr nach seiner Ernennung zum Kardinal, starb.⁶⁹⁹ Bereits Lindemann hat auf die erneute besondere Aktualität der lokalen Helenatradition in der Amtszeit Franz Wilhelm von Wartenbergs anlässlich des Konfliktes um eine für 1627 geplante Diözesansynode in Köln hingewiesen, bei der sich weder die Propste noch die Dekane der drei Thebäerstifte auf das seit 1138 für Bonn bestätigte Präzedenzrecht einigen konnten.⁷⁰⁰ Daraufhin berief der Bonner Propst ab 1629 jährliche eigenständige Archidiakonalsynoden, deren Statuten er jeweils demonstrativ mit einer Zusammenfassung der postulierten Gründungstradition des Stiftes und seiner daraus resultierenden Vorrangigkeit vor den konkurrierenden Gemeinschaften in Xanten und Köln einleiten ließ:

⁶⁹⁷ Interessanterweise zeigt gerade dieser Fuß deutliche Abgriffspuren, die auf eine besondere volkstümliche Verehrung der Skulptur schließen lassen, ohne dass allerdings deren zeitliche Einordnung fassbar wäre.

⁶⁹⁸ Alfred Schädler in: Georg Petel. Hg. v. Karl Feuchtmayr u. a., *Ausst. Kat. Berlin 1973*, S. 172-173, Kat. Nr. 117; Ursula Weihrauch: *Der Engelbertschrein von 1633 im Kölner Domschatz und das Werk des Bildhauers Jeremias Geisselbrunn*. Düsseldorf 1973; Bernd Wolfgang Lindemann: *Zu Jeremias Geisselbrunns Helenafigur im Bonner Münster*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 32, Heft 1/4 1978, S. 168-173. Archivalische Hinweise, die die Entstehung der Skulptur oder ihren Auftraggeber betreffen, existieren nicht.

⁶⁹⁹ Vgl. Max Braubach: *Aus den Kirchenbüchern der Pfarre St. Martin in Bonn*. In: *Bonner Geschichtsblätter*, 4, 1950, S. 50-95, hier S. 94, und *Allgemeine Deutsche Biografie*. Bd. 41, Berlin 1896, Neudruck 1971, S. 185-193.

⁷⁰⁰ Lindemann, S. 171-172. Die von Lindemann referierte Zuschreibung der Bonner Helenaskulptur durch Alfred Schädler an Geisselbrunn beruht in erster Linie auf dem Vergleich mit der ebenfalls lediglich zugeschriebenen und im Zweiten Weltkrieg zerstörten Alabastermadonna aus St. Kolumba in Köln. Darauf und der daraus resultierenden Vermutung aufbauend, dass Köln der Gussort war, geht Lindemann, S. 170, von einer Entstehung der Skulptur in der Werkstatt des Kölner Glockengießers Johann Reuter aus. Dieser lieferte 1631 drei Glocken für die Kölner Jesuitenkirche, für deren Ausstattung Franz Wilhelm von Wartenberg gleichzeitig das Retabel des Marienaltars im südlichen Nebenchor stiftete. Indem Lindemann gleichzeitig glaubt, das Marienrelief an der einzigen erhaltenen der drei Glocken Reuters dem Werk Geisselbrunns zuschreiben zu können, konstruiert er ein mögliches Zusammentreffen aller an der Entstehung der Bonner Helenaskulptur zumindest angenommenen Beteiligten, die sowohl die Einordnung Schädlers als auch die Stiftstradition der Stiftung der Skulptur durch Wartenberg zu bestätigen scheint, letztendlich jedoch noch einmal grundlegend auch in mögliche andere Richtungen überprüft werden müsste.

Circa annum Christi, Dominum ac Salvatoris nostri Trecentimum decimum Sancta Helena mater Constantini Imperatoris inter alias plures, quas ubique fundavit, Ecclesias, ac praesertim Coloniae permagnificam s. Gereoni et Sociis Martyribus, nec non Xantici s. Victori et sociis Martyribus Insignes exstruxit, aliam praegrandem etiam ss. Cassio, Mallusio, Florentio et trecentis aliis Sociis sub sancto Valentino Tongrensi Episcopo Bonnae aedificavit et liberaliter dotavit; fundando ibi insigne Monasterium nunc autem a multis saeculis et quantum colligere licet circa annum Domini octingentesimum octuagesimum tertium in Canonicorum Collegium conversum qui numero triginta duo praeter Praepositum et Decanum se institutos a sancta Helena, etiamnum hodie gloriantur.⁷⁰¹

Darüber hinaus ließ Wartenberg sich bei einem Romaufenthalt 1641 das Präzedenzrecht der Bonner Stiftspröpste mit Verweis auf die erzbischöfliche Urkunde von 1138 noch einmal explizit bestätigen, so dass Lindemann grundsätzlich zuzustimmen ist wenn er davon ausgeht, die – in Größe, Material und Konzeption äußerst repräsentative - Helenaskulptur sei als "monumentum aereum" der kaiserlichen Gründung nicht nur der Kirche, sondern auch des angeschlossenen Stiftes zur weiteren Untermauerung der daran geknüpften Ansprüche entstanden.⁷⁰² Allerdings wurde dabei auch hier zumindest im erhaltenen Bestand keine direkte Visualisierung der lokalen Helenatradition vorgenommen. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass entsprechende Darstellungen wie auch die Stifterinschrift Bestandteil des ursprünglichen, aufgrund der Konzeption der Skulptur zumindest in der heutigen Höhe anzunehmenden Sockels waren. Als ältester Standort der Skulptur scheint 1668 der Platz vor dem heute nicht mehr existierenden gotischen Hochgrab des Kölner Erzbischofs Sifrid von Westerburg (1274-1297) im Westchor überliefert zu sein, das bis zu seiner Zerstörung 1794 ebenfalls mit einer bronzenen Liegefigur und bronzenen Bildtafeln an der Tumba ausgestattet war.⁷⁰³ Tatsächlich ist eine ursprünglich vorgesehene Sepulkralfunktion auch für die Helenaskulptur nicht gänzlich auszuschließen, die -um einen rein hypothetischen Denkansatz für die weitere Beschäftigung mit der Figur zu formulieren - aufgrund des zum vermuteten Zeitpunkt ihres Entstehens noch nicht absehbaren Rückzuges des Auftraggebers aus dem Rheinland nach Regensburg

⁷⁰¹ Aus:Aliae Synodi per Illustrissimum ac Reverendissimum Principem ac Dominum, D. Franciscum Guilielmum, Episcopum Osnabrugensem, Mindensem et Verdensem uti Praepositum et Archidiaconum Bonnensis Ecclesiae, Celebratae ab Anno Christi MDCXXIX. In: Acta Synodalia Osnabrugensis Ecclesiae ab Anno Christi MDCXXVIII. Coloniae Agrippinae anno MDCLIII, S. 264-265. Zit. n. Lindemann, S. 172. Ebenso in den "Decreta Visitationis", Universitätsbibliothek Bonn, HS S 1125, f. 82. Vgl. Höroldt, S. 36.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Vgl. Pick, S. 117-118, nach nicht näher angegebenen "Kapitelsprotokollen"; danach Kunstdenkmäler Bonn, S. 91. Das heutige Westportal erhielt die Bonner Stiftskirche erst im Rahmen der Neugestaltung des gesamten Westbaus um 1880 (ebd.). An gleicher Stelle verweist Pick auf die gleichzeitig tradierte – und auch noch in den Kunstdenkmälerband übernommene – Überzeugung, die Bronzeskulptur sei – allerdings erst 1756 – in Rom entstanden. Möglicherweise ging diese Überzeugung auf Beschreibungen wie die Johann Heinrich Dielhelms im "Rheinischen Antiquarius" von 1776 zurück, der konstatiert: "[...] und ist diese Heilige daselbst auf ihren Knien vor einem Kreuz, welches sie mit der linken Hand umfasst, betend vorgestellt: Im übrigen aber ist die Stellung daran unvergleichlich, und würde diese Statue, nach Herrn Baron von Pölnitzens Zeugnisse, wenn sie auch in einer Kirche zu Rom stünde, dennoch für schön gehalten werden." (ebd.).

in unfertigem Zustand aufgegeben worden sein könnte.⁷⁰⁴ Gesichert ist dagegen die 1771 vorgenommene Versetzung der Bronzeskulptur ans Westende des Chores, wo sie bis 1819 nach Westen ausgerichtet zwischen die beiden bereits 1733 nach dem Abriss des gotischen Lettners entstandenen, diagonal geführten Chortreppen genau über dem gleichzeitig neu angelegten zentralen und damit confessioartigen Kryptaeingang stand (Abb. 326).⁷⁰⁵ Diese Inszenierung machte die überlebensgroße Bronzedarstellung Helenas zum Mittelpunkt des Laienraumes der Stiftskirche und führte den Betrachtenden - ähnlich wie an der nahezu zeitgleichen Trierer Hochaltaranlage - sowohl die allgemein heilsgeschichtliche Bedeutung als auch die Vorbildhaftigkeit der Heiligen in Hinblick auf die Verehrung von Reliquien demonstrativ vor Augen, bevor sie mit der Krypta den zentralen Ort des lokalen Märtyrerkultes und die mit dem Helenaaltar ausgezeichnete Stelle der postulierten kaiserlichen Kirchengründung betraten. Gleichzeitig stellte sie an diesem Aufstellungsort eine besondere visuelle Demonstration des auch nach dem wirtschaftlichen Niedergang des Stiftes in der zweiten Hälfte des 17. Jhs. und seiner bereits im 16. Jh. allmählich erfolgten Ablösung durch Xanten als wichtigste geistliche Institution des Erzbistums, noch im 18. Jh. unter Berufung auf die kaiserliche Gründung durch Helena erhobenen Anspruchs dar, eine „uralt kaiserlich Kirch“ zu sein.⁷⁰⁶

4. Zusammenfassung

Aufgrund der nahezu identischen Doppeltradition aus Thebäermartyrium und Helenagründung als Legitimationsgrundlage der drei Stifte in Köln, Xanten und Bonn ist auch die Form ihrer Visualisierung sehr ähnlich. Die Grundlage bildet jeweils die gemeinsame Darstellung Helenas mit dem namensgebenden Stiftspatron, die aufgrund der jeweiligen Ausstattungsgeschichte in Köln und Xanten vom 13. bzw. 14. bis zum 17. bzw. 18. Jh. zu verfolgen ist, während sie sich in Bonn auf das späte 16. und frühe 17. Jh. beschränkt. Auch dort wurde trotz des bestehenden Doppelpatrozinium

⁷⁰⁴ Dort hatte der bayerische Kurfürst Maximilian I. - ein Cousin Franz Wilhelm von Wartenbergs, dessen Ratskollegium er ab 1616 leitete - seinem bereits 1598 verstorbenen Bruder, dem Kardinalerzbischof Philipp Wilhelm Herzog von Bayern 1611 ein ursprünglich für den Chor vorgesehenes, schließlich auf Drängen des Domkapitels im Westteil des Mittelschiffs frei im Raum aufgestelltes, monumentales Grabdenkmal errichten lassen, das den Kardinal in einer nicht unähnlichen, wenn auch weitaus strengeren Konzeption als auf der hohen Sockelfläche knienden Beter vor einem monumental aufragenden Kreuz zeigt und so durchaus als Anregung für eine ähnliche Anlage in Bonn gedient haben könnte, zumal Wartenberg bereits seit 1641 als Koadjutor mit der Diözese Regensburg verbunden war. Die Sockelwände sind mit bronzenen Inschrifttafeln, Wappen und Putten besetzt, deren Anordnung die Betrachtenden zum Umschreiten des Grabmals anregt. S. dazu Richard Hamann-Mac Lean: Das Freigrab. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 32, Heft 1/4 1978, S. 95-121, hier S. 102-103. Zu Vorbildern im Bereich der Wittelsbachergräber vgl. Dorothea Diemer: Hans Krumper. In: Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573-1651. München 1980, S. 279-311, v. a. S. 283-287. Allerdings wäre bei einer ähnlichen Konzeption in Bonn die Darstellung des Verstorbenen durch die der Stiftsgründerin ersetzt worden.

⁷⁰⁵ Nach Pick, S. 117, Anm. 1 besaß die Skulptur zu diesem Zeitpunkt einen Sockel aus schwarzem Marmor von 35 cm Höhe.

⁷⁰⁶ Vgl. Höroldt, S. 162.

keine den Trierer Darstellungen des späten 15. Jhs. vergleichbare Dreiergruppe der lokalen Traditionsstifter Cassius, Florentius und Helena gebildet. Als zusätzliches, explizit auf die Bedeutung Helenas als Gründerin verweisendes Attribut tritt dabei das Stiftermodell auf, ohne allerdings zur Regel zu werden. Insbesondere für Xanten ist die Existenz von Viktor-Helena-Darstellungen in allen Bereichen und Medien der liturgischen wie nicht-liturgischen Ausstattung der Kirche in großer Dichte nachweisbar, die sich auch in Köln feststellen und für Bonn vor den Zerstörungen des späten 16. und 18. Jhs. vermuten lässt. Allerdings zeigt gerade die große Anzahl der erhaltenen Xantener Altarretabel des 16. und 17. Jhs. ohne Helenadarstellungen, dass die Auswahl der beiden Stiftsheiligen von den Auftraggebern jeweils bewusst getroffen wurde, ohne einem lokalen Automatismus zu unterliegen. Als Träger der Tradition erscheinen in Köln und Bonn ausschließlich Mitglieder des jeweiligen Kapitels, neben die in Xanten – wahrscheinlich aufgrund der gleichzeitigen Pfarrkirchenfunktion – teilweise Vertreter der Bürgerschaft, der Zünfte und wahrscheinlich auch des regionalen Adels treten.

Neben diesen Gemeinsamkeiten entwickelten sich an allen drei Orten gleichzeitig auf der Grundlage der auch nach 1236 weiterbestehenden Konkurrenz der Stifte untereinander jeweils spezifische Formen der Visualisierung der Lokaltradition. So entstand in St. Gereon aus dem den Gründerinnenstatus der Heiligen anzeigenden Stiftermodell bereits früh ein eigenständiges, in besonderer Weise die postulierte Identität des auffälligen Dekagonbaus mit der von Helena über den Märtyrergräbern errichteten Kirche propagierendes Motiv. Seine konsequente Ergänzung erhielt es spätestens ab dem frühen 15. Jh. durch das ebenfalls architektonisch individualisiert gestaltete Chormodell des Hl. Anno, das die unveränderte Authentizität des Kernbaus hervorhob und gleichzeitig auf das Nebeneinander der beiden Kultorte und damit der beiden Märtyrergruppen innerhalb der Kirche verwies. In Bonn ist mit der durch Beschreibungen sowohl ihres Aufbaus als auch ihrer Suggestivwirkung überlieferten, bis 1583/87 bestehenden Inszenierung der Reliquienschreine auf dem Hochaltar der Versuch fassbar, das Stift durch eine den lokalen Märtyrerleibern gleichwertige Präsentation von Helenareliquien den Eindruck einer tatsächlichen Grabstätte und damit einer ganz besonderen, die Traditionen von Köln und Xanten übertreffenden Verbindung der Institution zu ihrer kaiserlichen Gründerin zu erwecken. In Xanten wurde in ähnlicher Weise spätestens mit dem Hochaltarretabel des 16. Jhs. eine komplexe Einbindung der lokalen Doppeltradition sowohl in die allgemeine Hagiografie als auch in die übergeordnete Heilsgeschichte realisiert. Dabei stellte sie durch die zumindest suggerierte Präsentation nicht nur von Reliquien aller beteiligter Protagonisten, sondern auch der reliquienartig in den Aufbau integrierten Goldenen Tafel eine weitere Steigerung des Ausdrucks insbesondere der kaiserlichen Förderung und damit der herausragenden Bedeutung des Stiftes gegenüber der konkurrierenden Institutionen in Köln und Bonn dar.

V Ergebnisse

Die entscheidende strukturelle Gemeinsamkeit aller fünf untersuchten, auf die Hl. Helena bezogenen Gründungstraditionen ist ihre jeweilige Verbindung mit einem weiteren Traditionsstrang, der in ausschlaggebender Weise Ausrichtung, Bedeutung und visuelle Funktionalisierung der daran geknüpften Postulate bedingt. Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang im Vergleich zwischen den Traditionen von S. Croce in Gerusalemme und Trier. Trotz nahezu identischer Ausgangslage – beide gehen von der materiellen Identität zumindest großer Teile der jeweiligen Kirche mit einem privaten Wohngebäude der Kaiserin und ihrer Ausstattung mit kaiserlichen Reliquienschenkungen aus – führt der Zusammenhang mit der Jerusalem- bzw. Apostolischen Tradition zu vollkommen verschiedenen Ausprägungen. Während in Rom die gesamte Visualisierung der Lokaltradition in erster Linie auf Funktion und Bedeutung der Kirche als Pilgerzentrum mit der Kapelle "Hierusalem" als Ziel und Kernpunkt ausgerichtet ist, stehen in Trier eindeutig politische Aspekte der Legitimation im Vordergrund. Auch in Köln, Bonn und Xanten dient die bildliche Umsetzung der postulierten kaiserlichen Gründung vor allem dem Ausdruck des darauf beruhenden Selbstverständnisses der einzelnen Institutionen in ihrer Konkurrenz untereinander. Als auftraggebende Traditionsträger treten dementsprechend an allen fünf Orten geschlossene Gruppen auf – die Titularkardinäle in Rom, die Erzbischöfe und das Domkapitel am Trierer Dom, die Konvente der beiden Abteien und Vertreter der Bürgerschaft für die Trierer Sondertraditionen sowie die Mitglieder der Stiftsgemeinschaften in Köln, Bonn und Xanten. Eine Ausnahme bildet lediglich das Xantener Viktorstift, in dessen Bereich gleichzeitig bürgerliche, städtische, zünftische und wahrscheinlich auch adlige Stiftungen nachweisbar sind. Dabei richten sich die visuellen Umsetzungen der Helenaüberlieferung insbesondere des Trierer Domes sowohl traditions- und kultwerbend an die breite Öffentlichkeit der Gläubigen nach außen als auch identitätsstiftend an die Gemeinschaft der Kapitulare im innerstiftischen Bereich. Für die übrigen geistlichen Institutionen in Trier, Köln, Bonn und Xanten lässt die Überlieferungslage einen ähnlichen Schluss nicht zu.

Trotz dieser heterogenen Gesamtstruktur bleibt das Spektrum der ikonografischen Mittel zur Visualisierung der jeweiligen Lokaltradition auf den ersten Blick überraschend eng. Insgesamt überwiegen deutlich die der Allgemeinikonografie folgenden Darstellungen Helenas mit dem Kreuzattribut, das lediglich in Trier in vielen Fällen um die Kreuzigungsnägel und das damit verbundene Motiv der dezidierten Reliquienpräsentation als Verweis auf die postulierte kaiserliche Reliquienschenkung ergänzt wird. Das naheliegende Stiftermodell als Attribut beschränkt sich dagegen in auffälliger Weise auf Köln, Bonn, Xanten und Trier, St. Maximin, in deren Tradition die Gründung der Kirche durch Helena den Hauptaspekt darstellt. In S. Croce in Gerusalemme sowie in Trier, St. Eucharius-St. Matthias, wo unter verschiedenen Vorzeichen die von der Kaiserin vorgenommene Translation wichtiger Reliquien eine entscheidende Rolle spielte, entstanden dagegen mit dem

Motiv des Reliquienkastens und der Szene des Abtransportes der Golgothaerde eigenständige lokale Sonderikonografien, die allerdings lediglich in jeweils ein bzw. zwei erhaltenen Beispielen überliefert sind. Ähnliches gilt für das Trierer Motiv Helenas mit dem Hl. Rock, das – wie erstmals wahrscheinlich gemacht werden konnte – im frühen 16. Jh. unter dem Einfluss der zeitgenössisch aktuellen Veronika-Ikonografie entstand, bis auf ganz wenige Ausnahmen allerdings auf den unmittelbaren Bereich der Wallfahrtsdevotionalien und ihrer Medien beschränkt blieb. Ob mit dem erstmals im Umfeld Raffaels fassbaren, später von Veronese aufgegriffenen und schließlich von Rubens unter grundlegender formaler Umgestaltung für den Hauptaltar der Helenakapelle in S. Croce in Gerusalemme realisierten Bildthema der Vision Helenas möglicherweise eine weitere, auf die cubiculum-Tradition der Kirche bezugnehmende lokale Sonderikonografie existiert, bleibt zu prüfen. Unmittelbare narrative Darstellungen der Helenagründung sind lediglich im druckgrafischen Bereich für die Stifte in Köln und Bonn im 17. und 18. Jh. sicher belegt. Damit ist insgesamt ein auffälliges Streben nach Einbindung auch der visuellen Umsetzungen der jeweiligen Lokaltraditionen in die Allgemeinikonografie fassbar, in dem sich sowohl der Wunsch nach Authentizitätssicherung als auch die Notwendigkeit der allgemeinen Lesbarkeit zu manifestieren scheinen.

Weitaus aussagekräftiger im Hinblick auf Funktion und Bedeutungswandel der untersuchten lokalen Helenatraditionen ist dagegen die Einordnung der Einzeldarstellungen in größere ikonografische Zusammenhänge. Dabei erweisen sich die Bildquellen gegenüber den schriftlich fixierten und damit über lange Zeiträume hinweg weitgehend unverändert tradierten Fassungen der jeweiligen Überlieferungen als sehr viel flexiblere und damit praktikablere Ausdrucksmittel der an sie geknüpften Ansprüche. Das gilt vor allem für die komplexe Trierer Gründungstradition mit ihren verschiedenen Abspaltungen durch untereinander konkurrierende Institutionen, die sich innerhalb dieser Konkurrenz auf dieselbe Legitimationsgrundlage beriefen. So war es möglich, dass die Bürgerschaft ihrer gegen die Erzbischöfe gerichtete Forderung nach städtischer Eigenständigkeit an der Steipe mit einem ikonografischen Programm Ausdruck verleihen konnten, das dem des zeitgenössischen Dom-Hochaltarretabels weitgehend entsprach, durch die darüber angebrachte Trebeta-Inschrift jedoch eine grundsätzlich veränderte Aussage erhielt. Gleichzeitig ist sowohl an der Reihe der erzbischöflichen Epitaphaltäre wie auch am nahezu vollständigen Rückgang der Entstehung von Helenadarstellungen im Auftrag des Domkapitels ab dem 16. Jh. ein grundlegender Bedeutungswandel der kaiserlichen Gründungstradition ablesbar, der in auffälliger Weise mit der zeitgleichen Entwicklung des vor allem innenpolitischen Hintergrundes korrespondiert. Auch in Köln, Bonn und Xanten äußert sich die auf einer gemeinsamen und damit gleichwertigen Legitimationsgrundlage aufbauende Konkurrenz der drei Stifte untereinander im jeweiligen ikonografischen Gesamtkontext ihrer Präsentation.

Das dritte Mittel zur Visualisierung der untersuchten lokalen Helenatraditionen ist das der suggestiven Imagination, das den Betrachtenden die postulierten Inhalte in möglichst unmittelbarer, meist nicht bildlicher Weise erfahrbar machen sollte. In S. Croce in Jerusalem gilt dies in erster Linie für die propagierte doppelte räumliche Identität der Kapelle "Hierusalem" sowohl mit dem cubiculum Helenas als auch mit dem zweiten, durch in Form der Golgothaerde an diesen Ort übertragenen "Jerusalem über mer" und dort speziell Golgothas als Stelle sowohl der Passion als auch der Kreuzauffindung. In Trier wurde diese Funktion mit der Installation der Matthiasgrab-Tradition an der Grablege der Gründerbischöfe in die Abtei St. Eucharius-St. Matthias ausgelagert und so eine materielle Manifestation der ersten, apostolischen und zweiten, kaiserlichen Bistumsgründung durch Petrus und Helena geschaffen. Neben der damit als Akt der Bestätigung propagierten Reliquienschenkung tritt der Aspekt der Einrichtung der Bischofskirche im Palast Helenas in der visuellen Umsetzung der Trierer Gründungstradition dagegen vollkommen in den Hintergrund. Im Gegensatz dazu wurde den Besuchern der Kölner Stiftskirche St. Gereon bereits in der Vorhalle mit der Helenakapelle, dem Tympanonfresko und den Inschrifttafeln beiderseits des Portals der Eindruck vermittelt, mit der auffälligen Dekagonanlage tatsächlich den ursprünglichen von der Heiligen errichteten Bau zu betreten. Auch die suggestive Aufstellung eines besonders kostbar gestalteten Helenaschreins auf dem Bonner Hochaltar und die zu einem großen Teil wahrscheinlich fiktive Reliquieninszenierung des Xantener Hochaltarretabels sind diesem Bereich zuzurechnen.

Über diese grundlegenden Aspekte hinaus hat die als Ausgangspunkt gewählte Fragestellung eine Fülle an Einzelergebnissen und Anregung zur weiteren Beschäftigung mit den untersuchten Objekten ergeben, die insbesondere für Trier unter ikonografischen Gesichtspunkten bisher weitestgehend unbearbeitet waren. Insgesamt erscheint es daher durchaus lohnend, die hier am Beispiel der lokalen Helenatraditionen ermittelten Mechanismen und Möglichkeiten der Visualisierung komplexer Inhalte mit einem ähnlich kontextbezogenen Ansatz auch auf andere Bereiche zu übertragen.

Anhang

Text 1

Beschreibung der Karfreitagsliturgie der Grabeskirche in Jerusalem durch die Pilgerin Egeria, 4. Jahrhundert:

"[...] Et sic ponitur cathedra episcopo in Golgotha post Crucem, qua stat nunc; residet episcopus in cathedra; ponitur ante eum mensa sublineata; stant in giro mensa diacones et affertur loculus argenteus deauratus, in quo est lignum sanctum crucis, aperitur et profertur, ponitur in mensa tam

lignum crucis quam titulus. Cum ergo positum fuit in mensa, episcopus sedens de manibus suis summitates de ligno sancto premet, diacones autem, qui i giro stant, custodent. [...] Ac sic ergo omnis populus transit unus et unus toti acclinantes se, primum de fronte, sic de oculis tangentes crucem et titulum, et sic osculantes crucem pertranseunt, manum autem nemo mittit ad tangendum. At ubi autem osculati fuerint crucem, pertransierint, stat diaconus, tenet anulum Salomonis et cornu illud, de quo reges unguebantur. Osculantur et cornu, attendunt et anulum [...] usque ad horam sextam omnis populus transit, per unum ostium intrans, per alterum perexiens, quoniam hoc in loco eo fit, in quo pridie, id est quinta feria, oblatio facta est.”

Zit. n.: Egeria's travels to the Holy Land. Übers. u. komment. V. John Wilkinson, Jerusalem 1981, 37,1-4.

Text 2

Beschreibung von S. Croce in Gerusalemme, Rom, bei Nikolaus Muffel, 1452:

“Die sechst haubtkirchen heyst zu dem heyling creutz, do kardinall heusser sind, do sind altag XLVIII jar ablas und als vil karen, das drittel vergebung aller sünd. Item unter dem hoen altar ligt sanctus Anastasius und s. Johans, und ob demselben altar in einem fenster, do ist ein stuck von dem creutz des bekerten schachers, der do hing zu der rechten seitten Christi und ist auch die überschrift des heiligen creutz, daran steht: Jhesus Nazarenus rex Judaeorum. Item in derselben kirchen ist ein capellen, heißt Jerusalem, do ist große gnad als zu dem heyligen grab und darein thar kein fraw geen dan des jars einsten [einmal im Jahr], das ist an sand Benedicthen abent in der vasten. Item so hat sand silvester selber geschriben, das daryn sey altag XXXVII jar ablas und ein drittel vergebung aller sund und noch vil mer, der nit geschriben ist und das heiltumb, das von Jerusalem kummen ist, alles darynn gewest ist, ee man das außgeteilt hat und ist sand Helena schlafkammer gewest und gar kostlichen mit edelem gestein an den wenten gezirt gewest.

Item ein babst hyes Steffanus, der het sich dem teufel ergeben, das er ym hylff das er babst wurd, so er zu Jerusalem meß hielt, wolt er sein sein mit leib und mit sel; derselbe babst laß meß darinn; und do komen gar vil teufel in raben und kroen weyß und furn uber die kirchen, do dacht er wol, es wer uber in und enpfing gar gross schrecken und andacht und sagt das dem volk, und wy er das Jerusalem uber mer gemeint het; so meinten die teufel, die kirchen hieß auch also; und do befall er sich zu stucken zu hauen auf einem sibelen [runden] stein, der ligt noch vor der kirchen und die stuck alle den vogelen zu geben. Und lissen sie das hertz ligen, so solt man gelauben, das er behalten wer; also furten sie alle stuck weck und liessen das hertz ligen; dasselbe hertz ligt zu sand

Johanns latron in einem grab, als pey derselben kirchen geschriben stet. [dieselbe Geschichte hat er bereits ausführlich bei der beschreibung des Grabes in der Lateransbasilika erzählt, Kap. 5 a]

Item in dem altar derselben capellen ist der stranck, domit unser liber her Jhesus Cristus ward mit geführt, da er das heylig creutz trug und do ist der schwamm, do im die Juden auß zu trincken gaben essig und gallen. Item do sind zwen saffir; in dem ein ist des wassers und pluts, das von der seiten Christi floss; in dem andern ist der milch und des hars der junckfrawen Maria. Item mer gar ein groß und zwei kleinere stuck von dem creutz Christi. Item das tuch, darauf sant Johanns enthaubt ward und man sicht noch plutvarbfleck darinnen. Item wer die kirchen besucht ein gantz jar all freytag, dem werden vergeben al sein sünd von peyn und schuld, desgleichen und nemlich wer am karfreitag allein dar kumpt. Item do ist ein nagel, domit Christus genagelt ward an das heylig creutz ist vast gross und hat ein platten als ein thornagel und XI dorn von der kron Cristi."

Zit. n. Wilhelm Vogt: Nikolaus Muffels Beschreibungen der Stadt Rom. Tübingen 1876, Kap. 22 b - 23 b.

Text 3

Beschreibung von S. Croce in Gerusalemme, Rom, in der Mirabilia Ausgabe des Stephan Planck, Rom 1498:

„Die vi haubtkirch ist zu dem heiligen cruz, die selbe kirch hat gestift sant Constantia des keisers Constantini tochter und wart gewihet am xiii tag im mertzen. Im chor altar da ligen die zwen heiligen marterer sant Cesarius und sant Anastasius. Da ist alle tage xlviij iar ablas und so vil karein und das driteil vergebung der sunde. Auch hat bapst Silvester alle sontage und mitwochen dorch ein gantz iar gezweifaltiget: sant Silvester sant Gregorius sant Alexander sant Nikolaus sant Pelagius sant Honorius: alle die genanten pebst hat itzlicher geben dusernt iar ablas einem itzlichen menschen der dorch gottes willen dar kumpt. Und also balde er us get von sinem hus so er zu der kirchen will und ob er sturbe under wegen so sollen im alle sin sende vergeben sin an sant Anastasius tage und an sant Cesarius tage der ist an aller heiligen tage. Und an de zwei heiligen crutz tagen so ist vergebung aller sunde. da ist ein capel die heißt zu Jerusalem: da findet man den schatz der gnaden. In die selbe cappel thar kein frauw gen durch das gantz jar: dan an sant Benedicten obent als di capel gewicht ist worden: das ist der XX tag im mertzen. Item di capel ist sant Helena der keiserin schlofkamer gewesen. Item an der kirchwigung so ist vergebung von pin und von schult. und niemant thar dar in messe lesen dan allein der pabst. In dem altar ist dasz seil da mit christus an das crutz wart gebunden ee er an das crutz wart genagelt. und ist da ein grosz stuck von dem rock unsers heren: und ein sleyr von unser lieben frauwen. und ist auch da vom schwam

da mit christus am crutz mit essig und galle getrenckt wart. und sin xii dorn von der dornen kron da mit christus gekronet wart. und vom rock sant Johannes des teuffers. Und von aschenund blut sant Lorentz. Und ein ampel vol balsams dar in swummet das haupt sant Vincentz und zwe becher: in dem einen ist unser lieben frauwen milch. In dem anderen unsers heren pluet. Ein gros stuck vom heiligen crutz. Und heiltum von sant Peter und sant Paul. Es ist auch vil ander heiltum das nicht geschriben ist. Item in der kirchen ob dem swippogen in der maur ist von dem titel Jesus nazarenus rex iudeorum. Da by ist auch eyn groß stocke von dem crutz des schechers der zu der rechten siten hing: da christus unser here gecruziget wart: das ligt im finster ober dem swipogen dasz man es wol sen mag. Item in der sacristy ist ein stuck vom heiligen crutz und ein ganzer nagel da mit christus an das crutz wart genagelt. Und vil ander heiltum weist man v malen im iar. Am donrstag in der marter woche. Und an des heiligen crutz tag erfindung. An des heiligen crutz tag erhebung. Und zu der kirchwigung. Und wan statio in der fasten ist. Itez vor der kirch ist ein ronder marmel stein dar uff der pabst der sich dez tufel ergab das er pabst wurde zu stucken erhawen worden ist und den tufelen die dar komen in fogel gestalt die stuck wurden in fuer geworffen. Sie furten die stuck alle in dan allein das hertze mochten sie nicht hin furen: das was ein gut zeichen der gnaden.“

Zit. n.: *Mirabilia Romae*. Hg. v. Stephan Planck, Rom 1489; Nachdruck mit einer Einleitung von Christian Hülsen, Berlin 1925, o. S.

Text 4

S. Croce in Gerusalemme, Rom, Text der Majolika-Inschriften des Kardinals Bernardino Carvajal, 1520/21

Nördlicher Korridor:

„Ad dextram ingredientibus capellam

Anno Domini MIII tempore Otthonis III Sylvester II qui fuerat antea eiusdem Otthonis Praeceptor, non satis rite forsitan Pontificatum adeptus, a Spiritu praemonitus, qua die Hierusalem accederet, se fore moriturum, nesciens forte hoc sacellum esse Hierusalem secundum, sui Pontificatus anno quinto, statuta die, rem hic divinam faciens, ipsa die moritur. Eo tamen divina gratia ante communionem, cum se iam tunc moriturum intellexisset propter dignam poenitentiam et lacrymas ac loci sanctitatem ad statum verisimilem salutis reducto: reseratis enim post divina populo criminibus suis et ordinatione praemissa, ut in ciminum ultionem exanime corpus suum ab indomitis equis per urbem quaqua versus discurrentibus traheretur, et inhumatum dimitteretur, nisi deus sua pietate aliud disponeret, equisque, post longiorem cursum intra Lateranam aedem moratis, isthic ab Otthone tumultatur. Sergiusque III successor mausoleum deinde expolitus reddidit. Sunt qui dicunt historico referente Vincentio Asylum Romae quod primum inter duos locos Tarpeium et Palatinum impunitati virorum et foeminarum Romulus dicaverat, aucta Urbe ex Caeliomonte per Tullium Hostilium III. Roman. Regem ad finem ipsius montis intra Urbis pomerium translatum, fuisse ex ipso ferme loco ubi nunc Basilicam Hierusalem constructam cernimus, ut ubi olim fuerat flagitiis impunitas, ibi sub Christo accedentibus omnium peccatorum venia tribuatur.

Ibidem ex alio latere

Ad gloriam Dominicae Crucis et spem recuperationis sacri gloriosi sepulcri Hierosolymae sub S. in Christo Patre et D. N. Leone X Hetrusca gente familia Medices clarissimo, ac serenissimo D. Carolo V Hispaniarum et utriusque Siciliae ac Hierusalem universaeque Insulae Atlanticae seu terrae Sanctae Crucis et hispaniensis, ac aliarum insularum Africae et Indiae Rege Catholico, Archiduce Austriae & in Rom. Imp. electo, Reverend. in Christo Pater D. Bernard. Cardinal Vaial [sic] Episc. Sabinensis et Card. S. Crucis Patriarcha Hierosolymitanus antecapellam hunc ulteriori sacrae Capellae S. Crucis in Hierusalem adiungendam curavit Anno Salutis Christ. MDXX“

Zit. n. Ilaria Toesca: A Majolica Inscription in Santa Croce in Gerusalemme. In: Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower. Bristol 1967, S. 102-105, hier S. 104-105.

Südlicher Korridor:

„Sacra ulterior capella. dicta Hierusalem q. Beata Helena magni Constantini Mater Hierosolima rediens anno Domini CCCXXII: Dominici trophei insigniis repertis: in proprio eam cubicolo erexit: terraque sancta montis Calvariae navi inde advecta supra quam / Christi sanguis effusus fuit redemptionis humanae praecium: [cuiusque vigore in celestem Hierusalem mortalibus aditus patuit;) ad primum usque inferiorem fornicem repleverit ex quo Sacellum ipsum et tota Basilica ac universa urbs: secunda Hierusalem meruit appellari: apud / quam et Dominus ad illius robur fidei: in Petro iterum crucifigi voluit ubique unius dei veneratio ac fides indeficiens et Domini praecibus et Petri favore: ad ultimum usque Domini iudicantis adventum in urbe sublimi et valente ac inde veriore Hierusalem: creditur permansura hunc ergo locum Regina ipsa multis Christi et Sanctorum reliquiis ornavit et a beato Silvestro XIII kall.aprillis cum multiplici peccatorum venia visitantibus indulta consecrari obtinuit. Inde autem ferme labentibus annis: Valentinianus III. imperator filius/ Constantii Caesaris Arcadii et Honorii imperatorum nepos ex sorore Galla Placidia filia magnii Theodosii hispani: in solutionem voti sui ac matris Placidiae et Honoriae sororis: opere vermiculato eam exornavit. Inde quasi MC annis evolutis: titulus verae Crucis ab Helenae Romam delatus qui supra arcum maiorem istius basilicae in parva fenestra plumbea theca muro lateritio clausus tandiu latuerat: musivis tamen litteris ab extra id referentibus quod illic titulus staret quae iam litterae prae vetustate vix legi (poterant, sedente Innocentio) V(III p)ientiss(imo Pontifice anno Domini) MCCCCXCII. Pontificatus sui an(no VIII cum bonae memoriae) R.mus D. Petrus Gundisalvi d(e Mendo)za nobiliss. Cardinal.S.Crucis in Hierusalem Toletan. primas tectum basilicae istius et musivas illas litteras fenestrae/ (reparari faceret fabris bitumen) quo literae fi(n)g (ebantur in)discrete diruentibus ape(rto) fen(estrae foramine con)tra eorum et Cardinalis beneplacitum: gloriosus titulus verae crucis post tot annos ab Helena Romae visibilis apparuit eaque die magna Granata olim dicta Hiliberia a filia hispania regis condita et appellata deinde sub Christo sincera mente Deum reverens tum post cladem Hispaniae a Mahumetanis aphricanis sub Roderico Rege illatam multo tempore mahumetis militae serviens tandem Ferdinando & Elisabeth sacris coniugibus Hispaniarum rege et regina catholicis valida illam tum obsidione cingentibus dedita illis Romae nuntiatum/ ut apparente signo filii Dei in urbe quae universum orbem refert simul contra Mahumetem praecipuum Christi hostem victoriam insignem nuntiari contingeret. Ac inde in memoriam utriusque tam / praeclari divini misterii una die Romae relati Innocentius ipse et hanc basilicam cum Senatu devotissime visitavit et quotannis eam ipse die visitantibus plene indulsit primum Alleluja referens / contra bestiam babylonemque Mahumetem in ecclesia sanctorum iuxta Apocalipsim ea die fuisse decantatum. Inde vero vetustate murorum aut inhabitantium incuria fornice sacelli istius Hierusalem rui / nam minante et musivis figuris operis Valentiniani praeter canticum Ambrosianum quod in fronte descriptum fuit: omnio deletis Rmus. D. Bernardinus Lupi Carvajal Epus Ostien. S.R.E. cardinalis / s. + in Hierusalem patriarcha hyerosolymitan. et fornecem ipsum ac figuras musivas denuo ad instar prior. refecit. Intra ipsam quoque maiore basilic. quae prius cardinalium est titulus diversa

altaria nonnullis S. R. E. cardinalibus in cathalogo sanctorum anumeratis erexit atque dicavit. Claustumque parvum et magnum intra domum ipsam patrum Carthusiens. chorumque instituit maioris basilicae & utrumque descensum / et antecapellam ipsam ad perpetuam Christian.reipub. foelicitatem fundavit. + „

Zit. n. Raimondo Besozzi: La storia della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme. Rom 1750, in den runden Klammern die so bei Toesca, S. 105, nach der heute lesbaren Inschrift nicht enthaltenen Stellen.

Text 5

Beschreibung der Helenakapelle in S. Croce in Gerusalemme, Rom, bei Giovanni Baglione, 1639:

„Vi sono poi due porte con due scalinate fatte a cordone, che calano giù una nella cappella a S. Elena dedicata, nella quale non entrano donne se non nel giorno della consagrazione alli 20 Marzo. La cappella di s. Elena ha la volta tutta fatta di mosaico buono, e diligente, condotto di maniera ch'egli apparisce pittura a fresco. Nel mezo v'è un tondo con un Salvatore (meza figura) che dà la benedizione; ed ha un libro in mano con le medesime parole dell'altro [in der Apsiskalotte der Oberkirche] : Ego sum via, veritas et vita. Ne' triangoli vi sono quattro ovati, e dentro vi stanno li quattro Evangelisti, figure intiere del naturale a sedere. Sopra l'altare evvi un arco, e dale bande vi sono S. Pietro, e S. Paolo con diversi ornamenti, ed ucellami con esquisitezza fatti, e d'incontro all' altr'arco v'è S. Elena con la Croce, ed altre figure. Vi sono tre altari co'suoi ornamenti fatti di stucco, e messi ad oro; gli altari sono tondi, e sopra gli ornamenti veggonsi storie a fresco dipinte del ritrovamento della S. Croce (figure piccole) e sonvi altre figure di mano di Niccolò Pomarancio. Nell' altare di mezo è S. Elena a olio dipinta con puttini. Nell'altro altare evvi la Coronazione di spine di Nostro Signore. Et incontro v'è la Crocifissione di Cristo con diverse figure, e la Madonna tutte a olio di mano di Pietro Paolo Rubens Fiamengo. Questa cappella la fece rifare l' Arciduca Alberto d'austria allora Cardinale del titolo di questa santa Basilica. Sotto il pavimento della cappella S. Elena ripose gran terra santa portata da Gierusalemme. Il mosaico di questa cappella fu già fatto d'ordine di Placido Valentiniano Imperadore, e poi da Belardino Lupi Cardinale Caravagiale con similitudine delle prime figure fatto rifare; ed è tenuto il migliore, che sia stato mai lavorato da gli antichi fin'a quel tempo, sì di maestria di disegno, come di diligenza in commetter mosaico con buona maniera. E dicono esser opera di Baldassar Peruzzi da Siena.”

Zit. n. Giovanni Baglione: Le nove Chiese di Roma. Rom 1639. Hg. v. Liliana Barroero, Rom 1990, S. 141-148, hier S. 146-147.

Text 6

Beschreibung der Kirche S. Croce in Gerusalemme, Rom, bei Guglielmo Facciotti, 1616:

“Questa Chiesa fu edificata da Costantino figliuolo di Constantino Magno, à prieghi di S. Elena, e fu cosecrata dal B. Silvestro alli 20. di Marzo. [...] Vi è stazione la quarta Domenica di Quaresima, il Venerdì Santo, e la seconda Domenica dell' Avento. E nel giorno dell' Inventione & Essaltatione della Croce, vi è la plenaria remiss. de i peccati. E nel dì della consecratione di detta chiesa, nella Cappella, che è sotto l'altar grande, nella quale non entrano mai donne, se non quel giorno, vi è la plen. remiss. de i peccati, e tutte le Domeniche dell' anno vi sono trecento anni, e tante quarantene d' indulg. e la remiss. della terza parte de i peccati, & ogni giorno vi sono 6048 anni, e tante quarantene d' indulg. e la remiss. della terza parte de i peccati; & vi sono i corpi di s. Anastasio, e Cesareo, un' ampolla piena del del pretiosissimo Sangue del nostro Salvatore, e la Sponga, con la quale gli fù dato da bere aceto, e fele, due Spine della Corona che gli fù posta in capo, uno de i Chiodi co l quale fù conficcato in Croce: il Titolo che gli pose Pilato sopra il legno della santissima Croce, il quale fù dipoi da S. Helena coperto d' argento, & ornato d'oro, e di gemme; uno de i trenta denari, con che fù venduto Christo, e la metà della Croce del buon ladrone, e molte altre reliquie, le quali si mostrano il Venerdì santo. [...] Scendendo à basso dalla parte dell'Altare maggiore si vede una ornata Cappella, che vi fece fare l Archiduca Alberto d Austria all hora Cardinale, e Titolare, e la dedicò à S. Helena, oue sono tre altari con bellissimo ornamento, & vi donò un tabernacolo di molto valore. [...]”

Zit. n. Guglielmo Facciotti: Le nuove e antiche meraviglie dell' alma città di Roma. Rom 1616, S. 25-26.

Text 7

Auszug aus der “Vita S. Helenae”, Altman von Hautvillers, um 850:

“Beata igitur Helena, oriunda Treverensis, tantae fuit nobilitatis secundum honestatem et dignitatem praesentis vitae, ut pene tota ingentis magnitudinis civitas computaretur in agrum sui praedii. Quod usque hodie demonstrat domus eius facta ecclesiae pars maxima, in honore beati Petri apostolorum principis in sedem episcopalem metropolis dicata, adeo ut vocetur et sit prima sedes Galliae Belgicae, nec non et cubile regiae ambitionis factum in eadem urbe opere mirabili: [...] siquidem pavementum variis marmoribus velut in regia Xerxis cognomento Assueri pario fuit lapide stratum, et parietes auro fulvo velut hyalino textu perlucidi fuerunt facti, sicut tempore Salomonis aula eius de lignis thynis composita, et laquearia in modum cryptae pretiosis marmoribus celata, et anaglypha, nec non et cubile aureis zetis instructum atque insignitum fuit, omnibus his portenden-

tibus speciem veritatis futurae, ut cum ea transirent in ornamenta Ecclesiae, quae omnia alti sanguinis excellentiam et ingentem atque praecipuam omni saeculo demonstraverunt nobilitatem, et magnorum regum successione regiam prolem, atque antiquae prosapiae magnitudinem. [...]"

Zit. n.: Acta Sanctorum, Hg. v. Johannes B. Sollerio u. a., Paris 1867, Bd. August 3, S. 583.

Text 8

Die endgültige Fassung der Trierer Helenatradition in den Gesta Trevirorum, um 1100:

„Hic ex Helena, Trebirorum nobilissima, Constantinum filium procreavit imperatoremque Galliarum reliquit: qui etiam totius Romani regni monarchiam per bella maxima solus obtinuit. Beatissima vero mater eius Helena cum magno exercitu Jherosolimam perrexit; ibique cum Dei adjutorio lignum sanctae crucis invenit. Qua inventione celebrata, papam Silvestrum adiit, magnis precibus deposcens, ut sibi secundum carnem consanguineae Trebericae civitatis miseratur, et ejus infidelitatis tenebras aliquo idoneo praedicatorum illustrare dignetur. Magna ergo doctoris inquisitione habita, omnium fidelium consilio, sanctus Agricius, Antiochenae praesul civitatis, evocatur, et ad Treberim cum pretiosissimis reliquiis, quas inferius nominabimus, a papa et regina destinatur, cum privilegio, quod isdem papa Silvester in honorem Trebirensis ecclesiae hoc modo noscitur conscripsisse.

Sicut in gentilitate, propria virtute, sortire et nunc Trebir primas, ac super Gallos et Germanos prioratum, quem tibi prae omnibus harum gentium episcopis, in primitivis Christianae religionis doctoribus, scilicet Eucharis, Valerio et Materno, ac per baculum caput ecclesiae Petrus signavit habendum, suam quammode minuens dignitatem, ut te participem faceret. Quem ego Silvester ejus servus succesioneque indignus, per patriarcham Antiochenum Agricum renovans confirmo, ad honorem patriae dominae Helenae Augustae, metropolis ejusdem indigenae. Quam ipsa felix per Apostolum Mathiam a Judea translatum, cum Tunica et Clavo Domini, et dente sancti Petri, et sandaliis sancti Andreae Apostoli, et capite Cornelii papae ceterisque reliquiis magnifice ditavit specialiterque provexit. Huius privilegii conscii nocivi aemuli communi-
one dirimantur, quia anathemate maculantur.

Anno Dominicae incarnationis CCC. XXVIII. sanctus Agritius Trebirorum praesul efficitur. Hic populum ab antiquo errore idolatriae, velut alter Eucharis, eripuit et domum beatissimae Helenae, exclusis ab ipsa cunctis paganismi spurcitiis, in honore sancti Petri dedicavit, et, caput ecclesiae Trebirensis, ut esset, instituit. Eo tempore Treberis, iussu beatae Helenae, ecclesia maximi ornatus et

structurae in honorem sanctae Crucis est aedificata in modum etiam Crucis. Ossa Matthiae Apostoli iuxta corpora sanctorum Eucharii et sociorum ejus collocata sunt. Tunika Domini cum clavo et ceteris reliquiis in domo sancti Petri reconditae sunt. [...]"

Zit. n.: Gesta Trevirorum. Hg. v. Johann Hugo Wytttenbach und Michael Franziskus J. Müller, Trier 1836, Bd. 1, S. 47-49.

Text 9

Urkunde des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein zur Übertragung der Helena-Schädelreliquie an den Trierer Dom am 20. Dezember 1367:

"Nos Cuno Dei gratia Sancte Treverensis Ecclesie archiepiscopus [...] notum facimus [...] quod nos sanctas ac venerandas reliquias, videlicet Caput sanctissime Helene Regine per serenissimum Principem ac Dominum nostrum gratiosum dominum Karolum quartum Romanum Imperatorum semper augustum Boemie Regem nobis alias ad decus perpetuum dicte nostre Treverensis Ecclesiae destinatum ad eandem Ecclesiam nostram, que gestis et scriptis antiquis, nec non fama vulgata testantibus ipsius domine Ste. Helene, dum in humanis ageret, palatium seu habitatio terrena fuisse dinoscitur, per honorabilem Conradum de Spigelberg prepositum dicte nostre Treverensis Ecclesie justa voluntatem et mentem predicti domini nostri Imperatoris duscimus destinandas, ut ibidem tanto devotius tam Cleri quam vulgi jugi frequentatione ille preciosus reliquiarum thesaurus a cunctis Christi veneretur fidelibus, quanto ipsa felix ac sanctissima Regina domina Helena eandem Ecclesiam nostram quondam, ut preferetur, domum suam, postquam illam superna disponente providentia, ad cultum deputavit divinum, quemlibet excellentis reputationis reliquiis ac possessionibus legitur decorasse et ut tantum reliquiarum novum donum debita veneratione non careat, sed Christi fidelium per amplices ad illas incitetur devotio, nos de omnipotentis Dei misericordia, nec non de beatorum Petri et Pauli apostolorum ejus meritis et auctoritate confisi, omnibus et singulis vere penitentibus, confessis et contritis, qui quotiens dictum sanctum caput ad majus altare dicte nostre Trevirensis Ecclesiae cum aliis reliquiis in Solempnitatibus consuetis collocari contigerit, ad Ecclesiam ipsam accesserit, ac pro prefati Dni nostri Imperatoris et nostro et sancti Romani Imperii et Ecclesia nostre Treverensis statu felici, nec non pro defunctorum fidelium in Domino requie et salute perpetua Deum omnipotentem devote exoraverint, quotiens id facerint, totiens ipsorum singulis quadraginta dies indulgentiarum de injunctis sibi penitentiis misericorditer in domino relaxamus. [...]"

Zit. n. Bistumsarchiv Trier, Abt. 91, 414, f. 1.

Text 10

Lobgedicht auf Helena, Trier, Matthias Agritius, 1587:

„Alma bis octonos soles aurora reduxit
nunc lux terna supra a festo concedit Helena
Virginis accensos dum sol celer occupate ignes
sanguis Treverici Regis, lectissima mater caesaris,
aspexit quae natum luce secunda
Fascibus imperii sublimen,
augustaque sceptrum Tractantem Latii,
tinctumque salubribus undis ascriptum et Christo,
quae libertatis honestae sacros
multa cumulavit dote Penates,
Patriaque eductis late pallatia Saxi
in sacrum vertit tectum,
et penetralia Christi, ipsaque ferre stipem
non dedignata benignam pauperibus meribus,
mensasque inferre canistris (cavistris?).
Plena deo mater, meritisque in summa vocata Sydera:
tunc iacuit nervos compressa tyrannis:
Subsedere irae, flagransque iniuria ferri;
solus adorandus Deus omni
nomine famam abstulit,
omnia Christus erat, Deus omnibus unus:
Fugerunt Stygiae Nymphae, Satyrique bicornes,
dii sylvae et pecoris, dii lucorumque potentes
et lemuras foedum genus, execrandaque turba
captavere fugam, vitamque in morte trahentes
extremum halarunt, et vim prufuere (prosuere?) rebellem:
Nonnullae larvae pestem evasere ruinae
tantaque lux orta est,
ut cum Phoebius ortus inflammat radiis orbem,
coelumque serenat,
immodicaque ardens sola lampade cuncta penetrat. [...]
tam foelix operum genitrix, ingloria nunquam,
quae tulit oratae tot condita gaudia pacis:
Hac una mater ter foelicissima prole,

qua reliquas superat matres,
 si pondere ventrem virgineo gravitam excipias,
 intactamque puellam.
 Languentis capitis siquidem curatio
 recta influit in reliquoa artus,
 connexaque membra,
 unde redit salvum corpus totumque valve [...]

Tu genitrix divum proverum, tu mater Helena
 Qua Trevir pridem memini vetus
 (o ego quantum hic lucis fundi praenosco)
 superbit alumna Augusta,
 Magnus qua Constantinus
 habenis induperatorum longe
 gratissimus unus est pariente satus,
 qui primus rare lavacri asperso tinctus foelix [...]

Tu nostrae Solymae,
 pax est ubi sancta benignis edita principis,
 et adhuc quam percipit orbis securus
 longae formidinis et necis ante illatu proavis,
 atque illae tubilis ensis.
 O salve rursus,
 quae fletu et sanguine pinguis terra iaces,
 quae tot clades, tot funera passa es,
 dum Christi sequeris decreta,
 fidemque recusas nec tua vota mori pro Christo,
 idolaque vana aversare dehuic gravis,
 abiurataque saxa condemnas notae frandis,
 fucosque resoluis,
 Crux Trebetigenum multo rubet unde cruore
 Primitiae fidei, patriaeque insignia gentis.
 Crux saxis melior, maiorque horrore barathri
 Maior et insidiis, et viribus altior orbis,
 qua Chloro natus confertos ivit in hostes [...]“

Zit. n.: Matthiae Agritii Witlichii Fastorum Trevirensium libri, per duodecim menses digesti, versibusque
 heroicis concinne breviterque comprehensi ... Trier 1587, S. 39-42.

Text 11

Vertrag der kurtrierischen Rentkammer mit dem Bildhauer Johann Wolfgang Frölicher über die Ausführung der barocken Hochaltaranlage im Trierer Dom, 21. Juni 1687, Landeshauptarchiv Koblenz, Kammerprotokolle 1687, 1C, 5085:

“Von wegen Ihro Churfürstlichen Gnaden zu Trier unseres gnädigsten Herrns ist mit Johan Wolfgang Frölicher Bürgern und Bilthaweren in frankfurth folgender Contract über das in die Thumb Kirch zu Trier zu verfertigen Verdingtes forderwerk zu der heyligthumbs Capellen außgericht und gemacht worden.

1. Solle der Johann Wolffgang Frölicher allein noch zu der heibey Verdingender arbeit Erman gelnden Rothland schwarzem Marmor zu demjenigen welchen der Bildthawer Neuhs Seel. hier zu aptiert, undt zu Trier im Thumb lieget, auf seine Kösten graben lassen undt ahnschaffen, dergestalt daß auf Ihrer Churfürstlichen Gnaden speeßen die Nöthige Marmorstein von der Schubacher kaulen biß nacher Trier alwo solche zu Verarbeiten seindt, verschafft werden sol len.
2. Unter welchem anschaffendem Marmor auch der weiße marmor begriefen ist, daraußer die Zwey König bilder Sti Constantini et Helenae, so unter die Kropfbogen zu stehen kommen gemacht werden sollen.
2. Solle der Meister bildthawer allen zu der bildthawereiarbeit erfordernten Alabaster von demje nigen, so in der Grafschaft Stolberg ahn der hart gegraben wird, undt nach der Ihro Churfürstl. Gnaden zugestellten proba sauber weiß sein solle auff seine Kösten ebenfals ahnschaffen undt die bildthawereiarbeit in frankfurth auff das sauberste undt nach gnadig. Contenement mit al lem Fleis Verfertigen die fracht tragen Ihro Churfürstl. Gnaden von frankfurth biß Trier hiervon ab gleich beym Marmorstein gemeldet.
4. Solle das Nöthige Eisen undt bley zu der Steinhawereiarbeit ebenfals von Ihro Churfürst. Gnaden hergeben, die Veraccodirte arbeit aber, alle in des Meisters werckzeug undt Kösten gemacht undt ohne ferner zuthuen auff deßen speesen undt gefahr aufschlagen werden.
5. Solle die Steinhawerey undt andere Arbeit in sich selbst nach dem im Gibs poußirten Mo del gemacht werden, dergestalt daß gleichwohl daß zwischen der Obertachtung des ahn die Kirchenmauer kommenden altaris ein proportionirtes bild von alabaster so dan dergleichen

eins in die darunter stehende Muschel, sambt zweyen großen auf selbiger tachtung liegenden Engelen, Undt dem Churfürstl. großen Wapffen mit Schildt Undt Helmen in die Mitten kommen, ahnstatt der blinde flügelen des altars, sollen die im Modell gezeichnete Garthinen von schwarzem marmor Verfertiget, selbige von Vier Engelen getragen, Undt darunter einerseiths daß Bildt S. Petri Undt andererseiths S. Pauli auf saubere Postamenter mit Engelskopffen zu stehen kommen, so dan der Altar mit zweyen Tritten von schartzem marmor eingefaßt, Undt gerahmet werden.

6. Solle jederseiths auf dem Eck deß ersten absatz ahn der Bekleidung Ein sitzender Engel von Alabaster kommen, die bekleidung aber vor sich selbst dergestalt gemacht werden daß ahnstatt Eines fürs gesimbs Zwey platten herumbgefuhr, die rothe Marmorfällung mit sauberem schwarzem Marmorrahmen eingefaßt undt oben darauf ein sauberes Hauptgesimbs ohne friese undt architrab durchaus gefuht werde.
7. Dieser Zweyter absatz der bekleidung so nach proportion niederfallet, wirdt mit sogleich gemelter architur gantz ausgeführt, außershalb daß die fällung von der im modell gezeichneter Arth sein sollen.
8. Der dritte absatz als die bekleidung langst die Trap herunter wird dem Modell gemäß mit den Fällungen ohne Columnen, undt nach der beym ersten absatz gemelter, undt proportionirter, auf der inwendiger Trappen lehnen Conformer architectur gemacht.
9. Sollen unten bey aufsteigung der Trappen inwendig zu ahn beyder seithen ein sauberes postament kommen, undt selbiges so weith ausgekropfft werden, daß auf jedes ein großer Engel von alabaster ad 5 fuhs hoch zu stehen kommen könne.
10. Solle die inwendige bekleidung der Trappen oder stieg-gelaidter mit den fällungen dem modell gemäß undt ahnstatt der Muschel mit einer Colonne forthgefuht werden.
11. Sollen auf die oberen postamenter des gantz herumb gehenden wercks Vier sitzende Engelen mit Wapffen, undt 8 pöth oder kugelen mit flammen, so dan die Churfürst. Wapffen mit der Churhaube dem Modell gemäß in den mittleren bogen kommen, auf die architectur in allen gesimbsteren undt architraben gemelten modell undt vorgezeygter Breitung Conform observiert, die Capitell aber aufs sauberste von Chorinthischer arth verfertiget, die unter dieses Werck kommende Seullhen, auch von selbiger arth, jedoch waß starker nach selbiger proportion deß überlast gemacht, so dan aller arbeits mit höchstem fleis verfertiget, undt geschlieffen auch diejenige so bloß undt ins gesicht zu stehen kommet auß undt inwendig polirt werden.

12. Wirdt sich in aller Ubriger in Vorigen punctis nicht exprimirter Arbeith auf mehr gemeltes model bezogen so wohl wegen der seullhe, bogen, platten, einer glatter selbige platten einfänder Rahmen, schlagung marmorner bogen Unter daß gewölb, alß auch wegen durchgehender begleitung deß durch die Hauptkirchenmauer zur Heyligthumbs Capellen brechenden Thürn bogens welches alles getreulich undt fleißig mehrgemelt model nach gemacht werden solle.
13. Über vorbesagte arbeit solle der unterhalb diesem werck stehende hohe altar mit einem breithen schwarzen marmor Tritt belegt, undt ahn des zweyten tritts mit einer dergleichen marmoren Rahm eingefasset werden.
14. Solle der Johann Wolfgang Frölicher zu geschwinder Verfertigung der Steinhawereyarbeith meister Theobald Weidman zum gemeineren Vermög hierüber auffrichtenden Nebenaccordts auff= und annehmen, Undt beyde mit genugsamer Einschlagung guther undt auffrichtiger gesellen, die gantze Arbeith mit solchem Fleiß undt Trifftigkeit, daß zwischent hier undt vor dem Winter des nechst künfftigen 1668ten Jahrs solche unfehlbar gantz auffgeschlagen seye.
15. Vor sothane arbeit dan beyde Meistere dergestalt zu stehen haben, daß Johan Wolfgang frolicher allein für die bildthawerey arbeit welche nach mehrmaligem Ihro Churfürstl. gnad. gethanem Versprechen undt ansehung deßen getroffenem höherem auch nach seiner selbst eigener ahnforderung geschlossenen accordts aufs künstlichst, zierlichst undt sauberst gemacht werden solle. Sodan derselbe undt Meister Johan Theobald Weidman inßgemein undt Einer vor den anderen vor die Steinhawerey also responsible sein sollen, daß dieselbe Arbeith dem Modell, undt hierobigen accord allerdings Conform undt gemäß dermalen Verfertiget werde, daß darahn Einiger mangel noch fehler durch kunst undt Werckverständige nicht gefunden werden könne. Derowegen den obgemelten meister zu real undt genugsamer caution Ihr liegend und fahrendes Haab und guth, undt in Specie Johan Woffgang Frölicher den auff das zu frankfurth bewohnendes Hauß in der buchgassen ahngelegten Pfandschilling von dreytausent Rtlhr. Sodan Meister Theobald Weidman sein auf der Bleich in Mayntz gelegene eigen Behaußung einsetzen undt Crafft dieses accordts verschreiben.
16. Dahingegen seint von Ihro Churfürstl. gnad. denen Meistern vor solche Arbeith vorbeschriebener maßen beständig Undt nach gnädigstem Wohlgefallen zu verfertigen zu lohn Sechstausentfünfhundert Rtlhr. zu haben versprochen worden, darab vor undt bey wehrender arbeit Zwey dritte Theill, auch nach wohlgelieffert= unt uffgesetzem gantzen werck daß restierendes dritte Theill der zubesagter bahrer Zahlung abzustatten annebents auch die einschlagende gesellen wehrender arbeit mit bloßem logement oder obtach zu versehn..."

Zit. n.: Nicole Beyer: Das Werk des Johann Wolfgang Frölicher. Ein Beitrag zur barocken Skulptur im Deutschland des 17. Jahrhunderts. Mainz 1999, S. 326- 328

Literaturverzeichnis

Unpublizierte Quellen

ARNOLD VON SAARBRÜCKEN

Testament des Trierer Archidiakons Arnold von Saarbrücken, Bistumsarchiv Trier, Abt. 91, Nr. 414, f. 3

CHARTULAR DER TRIERER JAKOBSBRUDERSCHAFT, Stadtbibliothek Trier, Ms. 2344/2286

GELENIUS, Johannes u. Aegidius: Farragines Historisches Archiv Köln, Abt. 1039, Bd. 1

HELENARELIQUIAR

Quittung des Domkapitels Trier für erhaltene Gegenstände aus dem Legat Arnolds von Saarbrücken zur Anfertigung des Helenareliquiars, Bistumsarchiv Trier Abt. 95 Nr. 11 fol 228

HISTORIA XANCTENSIS, um 1420, Stiftsarchiv Xanten, H 6

INVENTAR DES TRIERER DOMSCHATZES VON 1776, Bistumsarchiv Trier Abt 91, Nr. 416, fasc. 17

JOHANN VON HOHENFELS

Testament des Trierer Dompropstes Johann von Hohenfeld, 1510, Bistumsarchiv Trier, Abt. 91, Nr. 262

KUNO VON FALKENSTEIN

Schenkungsurkunde der Helena-Schädelreliquie Erzbischof Kunos von Falkenstein an die Trierer Bischofskirche, Bistumsarchiv Trier, Abt. 91, 414, Bl. 1

DIE WELTLICHEN KUNSTDENKMÄLER DER STADT TRIER. Bearb. v. Hermann Bunjes u. Rudolf Brandts, unveröff. Manuskript Stadtbibliothek Trier, um 1940

LIBER AUREUS der Benediktinerabtei St. Maximin vor Trier, Abschrift des Chartulars, 17. Jh., Trier, Stadtbibliothek, MS 1629/399

LIBER INVENTIONIS S. MATTHIAE. Trier, Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars, Hs. 98

MAIER VON REGENSBURG, Peter:

Huldigungen der Erzbischöfe und Kurfürsten von Trier.
Landeshauptarchiv Koblenz, Abt. 701, Nr. 4

PELS, Friedrich Jakob: Deliciae Xantenses beg. 1734, Stiftsarchiv Xanten, H 19

Literatur

DIE EHEMALIGE ABTEIKIRCHE ST. MAXIMIN BEI TRIER. Geschichte. Renovierung. Umnutzung. Hg. v. Bischöflichen Generalvikariat Trier. Trier 1995

Accorsi, Maria Letizia:

La tribuna e le cappelle semipogee della Basilica Sessoriana. In: Palladio 9, 1996, Nr. 18, S. 19-34

ACTA SANCTORUM. Hg. v. Johannes B. Sollerio u. a., Bd. August 3, Paris 1867

ACHTER, Irmgard:

Die Kölner Petrusreliquien und die Bautätigkeit Erzbischof Brunos (953-965) am Kölner Dom. In: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr. Hg. v. Kurt Böhner u. a., Textbd. 2, Düsseldorf 1964, S. 948-991

ADELPHUS:

Wahrhaftig Sag oder red von den Rock Jhesu Christi. Straßburg 1512

AFFANI, Anna Maria (Hg.):

La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma quando l'antico è futuro. Viterbo 1997

AGRITIUS, Matthias:

Matthiae Agritii Witlichii Fastorum Trevirensium libri, per duodecim menses digesti, versibusque heroicis concinne breviterque comprehensi ... Trier 1587

AMBROSIUS VON MAILAND:

Pflichtenlehre und ausgewählte Schriften. Hg. v. Johannes Niederhuber, Kempten und München 1917 (Bibliothek der Kirchenväter, 32)

ANTELLINI, Simona:

Capella di Sant' Elena. Restauro del mosaico e degli affreschi della volta. In: La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma quando l'antico è futuro. Hg. v. Anna Maria Affani, Viterbo 1997, S. 127-135

ANTON, Hans Hubert und Alfred Haverkamp (Hg.):

Trier im Mittelalter. Trier 1996

AUGUSTINUS:

Augustini Confessiones VIII c. 6 (Corpus SS. ecclesiast. lat., Bd. 33) Hg. P. Knöll, o. O. 1896

Zwei wenig bekannte Ausstellungen des hl. Rockes. (F. H.) In: Trierische Heimat, 9, 1932/33, S. 134-136

BADER, Walter:

Der Dom zu Xanten. Teil 1, Kevelaer 1978

BAGLIONE, Giovanni:

Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti. Rom 1642

BAGLIONE, Giovanni:

Le nove Chiese di Roma. Rom 1639. Hg. v. Liliana Barroero, Rom 1990

BALKE, Franz:

Über die Werke des kurtrierischen Bildhauers Hans Ruprecht Hoffmann. Diss. Bonn 1914, Trier 1916

BASTGEN, Hubert:

Die Geschichte des Trierer Domkapitels im Mittelalter. Paderborn 1910, S. 202

BAVINCK METELEN, Hermannus:

Underricht und Wegweiser, wie ein Teutscher in und ausserhalb
Rom, die siben auss dreihundert und mehr kirchen, und was darinn für heiltumb, ohne führer,
ia auch ohne nachfragen, mit gebührlicher andacht besuchen kann. Rom 1620

BECKER, Petrus:

Der Besuch Kaiser Maximilians I. in Trier und die Suche nach Bischofsgräbern
in St. Matthias (1512/1). In: Kurtrierisches Jahrbuch 28, 1989, S. 99-102

BECKER, Petrus:

Die Benediktinerabtei St. Eucharius - St. Matthias vor Trier. Berlin, New York
1996

BEISSEL, Stephan:

Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschatze. Trier 1887

BEISSEL, Stephan: Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des Hl. Viktor zu Xanten: Bau,
Geldwerth und Arbeitslohn. 3 Teile, Freiburg 1889

BENZING, Josef:

Kaspar Hochfeder als Drucker der Trierer Heiltumsschriften aus den Jahren
1512-1517. In: Trierisches Jahrbuch 1957, S. 30-36

Bericht eines Augenzeugen über die Ausstellung des h. Rockes i. J. 1655. (ohne Verfasser)

In: Trierisches Archiv, 3, 1899, S. 83-86

BERTELLI, Carlo:

The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme. In: Essays in the History of
Art presented to Rudolf Wittkower. Bristol 1967, S. 40-55

BESOZZI, Raimondo:

La storia della Basilica di Santa Croce in Gerusalemme. Rom 1750

BEYER, Nicole:

Das Werk des Johann Wolfgang Frölicher. Ein Beitrag zur barocken Skulptur im
Deutschland des 17. Jahrhunderts. Mainz 1999

BIONDO, Flavio:

Roma instaurata. In: R. Valentini, G. Zucchetti: Codice topografico della città di
Roma. Rom 1940-43

DE BLAAUW, Sible:

Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale:
Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri. 2 Bde., Vatikanstadt 1994

DE BLAAUW, Sible:

Jerusalem in Rome and the Cult of the Cross. In: Pratum Romanum. Richard
Krautheimer zum 100. Geburtstag. Hg. v. Renate L. Colella. Wiesbaden 1997, S. 55-73

BORGEHAMMAR, Stephan:

How the Holy Cross was found. From Event to Medieval Legend. Stockholm 1991

BORGER, Hugo:

Das Münster in Bonn. In: Kirche und Burg in der Archäologie des Rheinlandes.
Ausst. Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1962, S. 45-51

BORGER, Hugo:

Xanten. Entstehung und Geschichte eines niederrheinischen Stiftes. Xanten 1977

BORGER, Hugo:

Die Abbilder des Himmels in Köln. Kölner Kirchenbauten des Mittelalters. Bd. 1,
Köln 1979

BOSHOFF, Egon:
Das Erzstift Trier. Köln 1972.

BOSHOFF, Egon:
Eine bisher unbekannte Papsturkunde zur Auseinandersetzung um die Reichsunmittelbarkeit der Abtei St. Maximin bei Trier. In: *Ex ipsis Rerum Documentis. Beiträge zur Mediävistik. Festschrift Harald Zimmermann*. Hg. v. Klaus Ebers, Hans Henning Kortüm und Carlo Servatius; Sigmaringen 1991, S. 295-305

BOSIO, Antonio:
Roma Sotteranea. Rom 1632, Nachdruck Rom 1998

BRANDENBURG, Hugo:
Zur Deutung der Deckenbilder aus der Trierer Domgrabung. In: *Boreas* 8, 1985, S. 143-189

BRIDGER, Clive:
Die Frühgeschichte Xantens. Eine neue Deutung des archäologischen Befundes aus den Domgrabungen. In: *Archäologie in Deutschland* 1 1990, S. 8-11

BROUWER, Christoph:
Antiquitates annalium Trevirensium et episcoporum Trevirensis ecclesia [...]. Köln 1626

BROUWER, Christoph:
Metropolis Ecclesiae Trevericae quae metropolitanae ecclesiae originem, jura, decus, officia [...]. Hg. v. Christian v. Stramberg, Koblenz 1855

BUCHOWIECKI, Walter:
Handbuch der Kirchen Roms. Wien 1967

BÜTTNER, Horst:
Der Übergang der Abtei St. Maximin an das Erzstift Trier unter Erzbischof Albero von Montreuil. In: *Festschrift Ludwig Petry, T. 1* Wiesbaden 1968

CAPPELLETTI, Francesca:
L'affresco nel catino absidiale di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. La fonte iconografica, la committenza e la datazione. In: *Storia dell' arte*, 66, 1989, S. 119-126

CARTA, Marina und Laura Russo:
S. Maria in Aracoeli. Roma 1988.

CECCHELLI, Margherita:
S. Croce in Gerusalemme. Nuove considerazioni. In: *Affari*, S. 25-30

CIAMPINO, Giovanni:
Vetera Monumenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum, profanumque aedium structura, ac nonnulli antiqui Ritus, Dissertationibus, Iconibusque illustratur. 2 Bde., Rom 1690

CLASSEN, Wilhelm:
Das Erzbistum Köln, Archidiakonats von Xanten. Teil 1, Berlin 1938, S. 64-75

CLEMEN, Paul:
Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1916

CODICE TOPOGRAFICO DELLA CITTÀ DI ROMA. Hg. v. Roberto Valentini und Giuseppe Zuccheti, Rom 1940-53

COLONIA ROMANICA. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e. V., Bd. 4, 1989

DE COMBES, Louis:
Sainte Hélène et les reliques de Sainte-Croix de Jérusalem. Lyon 1901

CONZEMIUS, Victor:

Jakob III. von Eltz. Erzbischof von Trier 1567-1581. Ein Kurfürst im Zeitalter der Gegenreformation. Wiesbaden 1956

CORPUS RUBENIANUM. Hg. v. Ludwig Burchard. Brüssel 1973; Bd. 8, Hans Vlieghe: Saints, Teil 1-2

DAVIS, Raymond:

The Book of Pontiffs. Liverpool 1989

DEICHMANN, Friedrich Wilhelm und Arnold Tschira:

Das Mausoleum der Kaiserin Helena und die Basilika der Heiligen Marcellinus und Petrus an der Via Labicana vor Rom. In: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 72, 1957, S. 44-110

DIE KIRCHLICHEN DENKMÄLER DER STADT TRIER mit Ausnahme des Domes. Berab. V. Hermann Bunjes, Nikolaus Irsch, Gottfried Kentenich, Friedrich Kutzbach u. Hanns lückger (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 13, 3) Düsseldorf 1938, Nachdruck Trier 1981

DIEL, Philipp:

Die Geschichte der Kirche des heiligen Maximinus und ihrer Reliquien. Trier 1886

DIETL, Albert:

Die Reliquienkondierung im Apsismosaik von S. Clemente in Rom. In: Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag. Hg. v. Renate L. Colella. Wiesbaden 1997, S. 97-111

DIETZ, Josef

Aus der Sagenwelt des Bonner Landes. Bonn 1965

DIETZ, Josef:

St. Helena in der rheinischen Überlieferung. In: Festschrift Matthias Zender. Bonn 1972, Bd. 1, S. 356-383

DRIJVERS, Jan Willem:

Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of the Finding of the true Cross. Leiden 1992

DZIURLA, Henryk:

Das Werk des Christophorus Tausch im Trierer Dom. In: Der Trierer Dom, S. 363-376

EGBERT, Erzbischof von Trier, 977-993. Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag. Hg. v. Franz J. Ronig, 2 Bde., Trier 1993

EGERIA

Egeria's travels to the Holy Land. Übers. u. komment. V. John Wilkinson, Jerusalem 1981

EICHLER, Hans und Richard Laufner:

Hauptmarkt und Marktkreuz zu Trier. Eine kunst-, rechts- und wirtschaftsgeschichtliche Untersuchung. Trier 1958

ELZE, Reinhard:

Das 'Sacrum Palatium Lateranense' im 10. und 11. Jahrhundert. In: Studi Gregoriani Bd. 4, 1952, S. 27-54

ENEN 1512/1514

Johann Enen: Medulla Gestorum Trevirensium. [...]. 1512, gedr. b. Kaspar Hochfeder, Metz 1514

ENEN-SHECKMANN

Johann Enen: Epitome, alias Medulla Gestorum Trevirensium [...]. Ins Lat. Übers. v. Johannes Scheckmann. gedr. b. Kaspar Hochfeder, Metz 1517

EUSEBIUS VON CÄSAREA:

Des Eusebius von Cäsarea ausgewählte Schriften. Hg. v. Otto Bardenhewer, Kempten 1913 (Bibliothek der Kirchenväter, 1,9)

EVERS, Hans Gerhard:
Peter Paul Rubens. München 1942

EVERS, Hans Gerhard:
Rubens und sein Werk. Neue Forschungen. Brüssel 1944

EWALD, Wilhelm:
Rheinische Siegel. Bonn 1972

EWIG, Eugen:
Trier im Merowingerreich. Civitas, Stadt, Bistum. Habil.Schr. Mainz 1951, Trier 1954¹, Nachdruck Aalen 1987, S. 125-126

EWIG, Eugen:
Kaiserliche und apostolische Tradition im mittelalterlichen Trier. In: Trierer Zeitschrift, Jg. 24/26, 1956/58, S. 147-186

FACCIOTTI, Guglielmo:
Le nuove e antiche meraviglie dell' alma città di Roma. Rom 1616

FÄLSCHUNGEN IM MITTELALTER.
Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica. Hannover 1988

FELTES, Martin:
Architektur und Landschaft als Orte christlicher Ikonographie. Eine Untersuchung zur niederrheinischen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Diss. Aachen 1987

FORCHIELLI, Joseph und Alphons Stickler (Hg.):
Liber Pontificalis glossata. (Studia Gratiana 22), Rom 1978

FRANZ, Gunther:
Trier im Zeitalter der Gegenreformation und katholischen Reform. In: Kaspar Olevian, S. 345-352

FRANZ, Gunther:
Geistes- und Kulturgeschichte 1560-1794. In: Trier in der Neuzeit. Hg. v. Kurt Düwell u. Franz Irsigler, Trier 1988, S. 203-369

FRIEDRICH, Michael:
Die Gottgeliebte Mutter des gottgeliebten Kaisers. Verehrung und Darstellung der Hl. Helena im Trierer Dom. In: Frauenbilder. Stadtbilder. Kunsthistorische Spurensuche in Trier. Hg. v. Cordula Bischoff, Trier 1995

FROMMEL, Cristoph Luitpold:
Progetto e archeologia in due disegni di Antonio da Sangallo il Giovane per Santa Croce in Gerusalemme. In: Roma, centro ideale della cultura dell' Antico nei secoli XV e XVI. Atti del convegno Internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento Roma 1985. Hg. v. Silvia Danesi Squarzine, Mailand 1989, S. 382-389

FROMMEL, Christoph Luitpold:
Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner. Wien, München, 1967-68, S. 56-59

Festschrift zur 900-Jahrfeier der Pfarrei St. Helena im Heiligen Jahr 1975. Hg. Pfarrgemeinde St. Helena, Trier-Euren; Trier 1975

FUCHS, Rüdiger:
Drei Weiheinschriften im Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier. In: Neue Forschungen und Berichte zu Objekten des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Trier. Trier 1994, S. 33-48

GECHTER, Marianne:
Frühe Quellen zur Baugeschichte von St. Gereon in Köln. In: Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte 23, 1990, S. 531-562

GESTA TREVIRORUM. Hg. v. Johann Hugo von Wyttenbach, Trier 1836-1839

GIBSON, Shimon und Joan E. Taylor:
Beneath the church of the Holy Sepulchre Jerusalem. The archaeology and early history of traditional Golgotha. London 1994

GILLES, Karl-Josef:
Münzprägungen im römischen und mittelalterlichen Trier. Trier 1983

GINZBURG, Carlo:
Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance. Berlin 1981

GOERZ, Adam:
Regesten der Erzbischöfe zu Trier von Hetti bis Johann II. 814-1503. Trier 1861

GOLDSCHMIDT, Adolph:
Die Elfenbeinskulptur aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. Bd. 1, Berlin 1914

FÜR GOTT UND DIE MENSCHEN. Die Gesellschaft Jesu und ihr Wirken im Erzbistum Trier. Katalog-Handbuch zur Ausstellung im bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier 11. September - 21. Oktober 1991. Hg. v. Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseum Trier und der Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars Trier, Mainz 1991

GOULD, Cecil:
National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century venetian School. London 1959

GRAMS-THIEME, Marion:
Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Köln, Wien 1988

GRIMME, Ernst Günther:
Der Aachener Domschatz. Aachen 1972

GRISAR, Hartmann:
Antiche Basiliche di Roma imitanti i santuarii di Gerusalemme e Betlemme. In: *Analecta Romana*, 1, 1898, S. 555-594

GRISAR, Hartmann:
Das Missale im Lichte römischer Stadtgeschichte. Stationen, Perikopen, Gebräuche. Freiburg 1925, S. 46-47

GREGOR VON TOURS:
Gregorii Episcopi Turonensis Liber in Gloria Martyrum. MGH SS rer. Mer. Bd. 1, hg. v. Bernhard Krusch 1885, Nachdruck o. O. 1969

GROTHER, Udo:
Der Schatz von St. Viktor. Mittelalterliche Kostbarkeiten aus dem Xantener Dom. Regensburg 1998

GUIDE RIONALI
Guide Rionali di Roma, Hg. v. Carlo Pietrangelo, Bd. 15, Esquilin, bearb. v. Sandra Vasco Rocca, Rom 1982²

HAARI-OBERG, Ilse:
Die Wirkungsgeschichte der Trierer Gründungssage vom 10. bis 15. Jahrhundert. Bern u. a. 1994, hier S. 127-128

HAGEN, Ursula:
Die Wallfahrtsmedaillen des Rheinlandes in Geschichte und Volksleben. Köln 1973

HAU, Johannes:
Die Heiligen von St. Matthias in ihrer Verehrung. Gebweiler 1938

HAUSTEIN, Paul:
Wirtschaftliche Lage und soziale Bewegung im Kurfürstentum Trier während des Jahres 1525. Halle 1907

HAVERKAMP, Alfred:

Storia sociale della città di Treviri nel basso Medioevo. In: La città in Italia e in Germania nel Medioevo: cultura, istituzioni, vita religiosa. Hg. v. Reiner Elze und Gina Fasoli, Bologna 1981, S. 253-325

HEID, Stefan:

Der Ursprung der Helenalegende im Pilgerbetrieb Jerusalems. In: Jahrbuch für Antike und Christentum, 32, 1989, S. 41-71

HEID, Stefan:

Zur frühen Protonike- und Kyriakoslegende. In: Analecta Bollandiana 109, 1991, S. 73-108

Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi. Hg. v. Erich Aretz u. a., Trier 1995

HEINEN, Heinz:

Helena, Konstantin und die Überlieferung der Kreuzesauffindung im 4. Jahrhundert. In: Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi. Hg. v. Erich Aretz u. a., Trier 1995

HENCHE, Albert:

Zur Persönlichkeitswertung Richards von Trier als rheinischen Politikers. In: Historisches Jahrbuch, Bd. 49, München 1929, S. 240-262

HILGER, Hans Peter:

Der Dom zu Xanten. Königstein /Ts. 1984

HIMMEL HÖLLE FEGEFUEER. Das Jenseits im Mittelalter. Hg. v. Peter Jezler, Ausst. Kat. Zürich, Köln; München 1994

HÖLSCHER, Wolfgang:

Kirchenschutz als Herrschaftsinstrument. Personelle und funktionale Aspekte der Bistumspolitik Karls IV. Warendorf 1985

HÖROLDT, Dietrich:

Das Stift St. Cassius zu Bonn von den Anfängen der Kirche bis zum Jahre 1580. Bonn 1957, v. a. S. 162

HOLBACH, Rudolf:

Stiftsgeistlichkeit im Spannungsfeld von Kirche und Welt: Studien zur Geschichte des Trierer Domkapitels und Domklerus im Spätmittelalter. Diss. Trier 1978, Trier 1982

HORSTMANN, Hans:

Das Trierer Stadtsiegel und die Anfänge der Trierer Selbstverwaltung. In: Trier. Ein Zentrum abendländischer Kultur. Hg. v. Rheinischen Verein für Denkmalschutz, Jg. 1952, S. 79-92

HORSTMANN, Hans: Beiträge zur Geschichte des Trierer Stadtwappens. In: Trierisches Jahrbuch 1953

HUBER, Alfons (Hg.):

Die Regesten des Kaiserreiches unter Karl IV. 1346-1378. Innsbruck 1877

HUEMER, Francis:

Rubens and the Roman Circle. Studies in the first decade. London, New York 1996

HUSSON, Jacomin:

Chronique de Metz. Hg. v. Henri Michelant, Metz 1870

HÜLSEN, Christian:

Le Chiese di Roma nel Medio Evo. Cataloghi ed appunti. Florenz 1927, Nachdruck Hildesheim, New York 1975

HULLEY, Josef:

Der Prachteinband eines trierischen Evangeliars aus dem 12. Jahrhundert. In: Pastor Bonus, 9, Trier 1897, S. 38-42

HUNT, E. D.:

Holy Land Pilgrimage in the Later Roman Empire AD 312-460. Oxford 1982

INFESSURA, Stefano:

Diario della Città di Roma. Hg. v. Tomassini, Rom 1890

IRSCH, Nikolaus:

Die Trierer Abteikirche St. Matthias und die trierisch-lothringische Bautengruppe. Diss. Bonn, Augsburg 1927

IRSCH, Nikolaus:

Ikongraphie der Heiligen des Bistums Trier. Mit einem Anhang: Ikongraphie der Schlußsteine des spätgotischen gewölbes von St. Matthias. Trier 1944

IRSCH, Nikolaus:

Der Dom zu Trier. Düsseldorf 1931

JAKOBS, Hermann:

Rom und Trier 1147. Der Adventus Papae als Ursprungszeugnis der Rheinischen Stadtsiegel. In: Köln. Stadt und Bistum in Kirche und Reich des Mittelalters. Festschrift für Odilo Engels zum 65. Geburtstag. Hg. v. Hannah Vollrath und Stefan Weinfurter. Köln 1993, S. 349-365

JEDIN, Hubert:

Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. In: Theologische Quartalsschrift 115/116, Thübingen 1934/1935, S. 143-187 u. 404-423

JEDIN, Hubert:

Das Tridentinum und die bildenden Künste. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte 74, 1963, S. 321-339

KAISER, Ute Nortrud:

Der skulptierte Altar der Frührenaissance in Deutschland. Diss. Frankfurt/M. 1978.

KAMPHAUSEN, Alfred:

Die niederrheinische Plastik im 16. Jahrhundert und die Bildwerke des Xantener Doms. Düsseldorf 1931

KANN, Hans-Joachim:

Unedierte Heilig-Rock-Wallfahrtsmedaillen und -anhänger vom 16. bis 19. Jahrhundert. In: Kurtrierisches Jahrbuch 31, 1991, S. 109-119

KELLER, Harald:

Der Flügelaltar als Reliquienschrein. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift für Theodor Müller. München 1965, S. 125-144

KELLETER, H.:

Helenareliquien zu S. Gereon in Köln. In: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst, 23, 1894, Sp. 217-219, Nr. 37

KENTENICH, Gottfried:

Geschichte der Stadt Trier von ihrer Gründung bis zur Gegenwart. Denkschrift zum hundertjährigen Jubiläum der Zugehörigkeit der Stadt zum preussischen Staat. Trier 1915

KENTENICH, Gottfried:

Die Trierer Gründungssage in Wort und Bild. In: Trierer Heimatbuch. Festschrift zur Rheinischen Jahrtausendfeier 1925. o. O., S. 193-21

KENTENICH, Rudolph:

Ein Verzeichnis des Trierer Domschatzes aus dem Jahre 1429. In: Trierisches Archiv, H. 24/25 1916, S. 228-232

KENTENICH, Rudolph:

Die Stellung des Trierer Erzstifts in der deutschen Reichsgeschichte während des Mittelalters. In: Trierische Heimatblätter 1, 1922, S. 18-22, 66-67, 162-167 und 2, 1923, S. 34-46

KENTENICH, Rudolph:

Der Kult der Thebäer am Niederrhein. Ein Beitrag zur Heiligengeographie. In: Rheinische Vierteljahresblätter, 1, 1931, S. 339-350

KERBER, Dieter:

Herrschaftsmittelpunkte im Erzstift Trier: Hof und Residenz im späten Mittelalter. Sigmaringen 1995

KLAPHECK, Richard:

Der Dom zu Xanten und seine Kunstschatze. Berlin 1930

KLOOS, Rudolph M.:

Lambertus de Legia. De vita, translatione, inventione ac miraculis sancti Matthiae Apostoli libri quinque. Trier 1958

KÖLZER, Theo:

Studien zu den Urkundenfälschungen des Klosters St. Maximin vor Trier (10. - 12. Jh.) Sigmaringen 1989

KÖSTER, Kurt:

Wallfahrtsmedaillen und Pilgerandenken vom Heiligen Rock zu Trier. In: Trierisches Jahrbuch 1959, S. 36-56

KÖTZSCHE, Dietrich:

Der Schrein des Heiligen Viktor im Dom zu Xanten. Diss Bonn 1969, Bonn 1978

Das Konzil zu Trient für alle Länder und Völker mit den betreffenden Bullen und Verfügungen. Übers. v. H. J. Berthes, Mainz 1851

KRAUTHEIMER, Richard:

Corpus Basilicarum christianarum Romae. Vatikanstadt 1937

KRAUTHEIMER, Richard:

Rome. Profile of a city, 312-1308. New Jersey 1980

KUBACH, Hans Erich und Albert Verbeek:

Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler. Bd. 1, Berlin 1976

KÜHN, Christoph:

Heilige und Bürger - Die Skulpturenfassade der Trierer Steipe. In: Der Jakobskult in Kunst und Literatur. Zeugnisse in Bild, Monument, Schrift und Ton. Hg. v. Klaus Herbers und Robert Plötz, Tübingen 1998

KUHN, Hans Wolfgang:

Das politische Programm des Liber aureus von St. Maximin (Trier). Untersuchungen über Chartular und Prachteinband aus dem 13. Jahrhundert. In: Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte, 4, 1978, S. 81-128

KUHN, Hans Wolfgang:

Zur Geschichte des Trierer und des Limburger Domschatzes. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 28, 1976, S. 155-168

KUHN, Hans Wolfgang:

Trierische Kirchenschätze im Säkularisationsjahrzehnt und danach. In: Schatzkunst Trier. Aust.Kat. Trier 1984, Hg. v. Bischöflichen Generalvikariat Trier, S. 19-36

DIE KUNSTDENKMÄLER DER STADT UND DES KREISES ESSEN. Hg. v. Paul Clemen (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 2,3), Düsseldorf 1893

DIE KIRCHLICHEN KUNSTDENKMÄLER DER STADT KÖLN. Bd. 2: St. Gereon, St. Johann Baptist, die Marienkirchen, Groß St. Martin. Bearb. v. Hugo Rathgens, Hg. v. Wilhelm Ewald (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 7,1) Düsseldorf 1911

DIE WELTLICHEN KUNSTDENKMÄLER DER STADT TRIER. Unveröfftl. Manuskript ca. 1942, Stadtbibliothek Trier

DIE KUNSTDENKMÄLER DES KREISES MOERS. Hg. v. Paul Clemen (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 1,3) Düsseldorf 1892, Nachdruck Moers 1979/80

KURZEJA, Adalbert:

Der älteste Liber Ordinarius der Trierer Domkirche. London, Brit. Mus., Harley 2958, Anfang 14. Jh. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Ortskirchen. Münster 1970

KUTZBACH, Friedrich:

Barocke Umgestaltungen im Trierer Dom. (1650-1730). In: Trierische Chronik, 4, 1908, S. 21-23

KUTZBACH, Friedrich:

Notizen zur Kunstgeschichte des Trierer Domes. In: Trierer Chronik, 6, 1909/10, S. 106-107

KUTZBACH, Friedrich:

Zur Deutung der Reliefbilder am Greiffenklaue-Denkmal. In: Trierische Chronik, 8, 1911/12, S. 30-31

LAGER, Johann Christian:

Notizen zur Baugeschichte des Domes zu Trier nach dem Brande 1717. In: Trierische Chronik, NF 1, 1905, S. 49-64

LAGER, Johann Christian:

Der Einzug des Kurfürsten und Erzbischofs Johannes II. von Baden in Trier. In: Trierische Chronik, 3/4, S. 53-62

LANCIANI, Rodolfo:

Storia degli scavi di Roma. 3 Bde., Rom 1902-1908, Bd. 3. S. 163

LASKIN, Myron:

Corrado Giaquinto's St. Helena and the Emperor Constantine Presented by the Virgin to the Trinity. In: Museum Monographs, City Art Museum of St. Louis. Hg. v. City Art Museum St. Louis, Bd. 1, St. Louis 1968, S. 29-42

LAUFNER, Richard:

Triers Ringen um die Stadtherrschaft vom Anfang des 12. Jahrhunderts bis zum ausgehenden 16. Jahrhundert. In: Trier - Ein Zentrum abendländischer Kultur. Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, 34, Neuss 1952

LAUFNER, Richard:

Die Hl. Rock-Ausstellung im Jahre 1655. In: Trierer Jahrbuch, 10, 1959, S. 56-67

LAUFNER, Richard:

Politische Geschichte, Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte 1580-1794. In: Trier in der Neuzeit. Hg. v. Kurt Düwell u. Franz Irsigler. Trier 1988

LAVIN, Irving:

An ancient statue of the empress Helen reidentified(?). In: The Art Bulletin, 49, 1967, S. 58

LAVIN, Irving:

Bernini and the crossing of St. Peter's. New York 1968

LEEB, Rudolf:

Konstantin und Christus. Die Verchristlichung der imperialen Repräsentation unter Konstantin dem Großen als Spiegel seiner Kirchenpolitik und seines Selbstverständnisses als christlicher Kaiser. Berlin, New York 1992

LEGENDA AUREA

Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. Übers. v. Richard Benz, Köln 1969

LEVISON, Wilhelm:

Konstantinische Schenkung und Silvester-Legende. In: Miscellanea Francesco Ehrle. Rom 1924, Bd. 2, S. 159-247

- LEVISON, Wilhelm:
Aus rheinischer und fränkischer Frühzeit. Düsseldorf 1948
- LIBER PONTIFICALIS. Hg. v. Louis Duchesne, Bd.1, Paris 1886
- LINDE, Peter:
Die Porta Nigra und das Capitolium der Treviris. Trier 1852
- LINDEMANN, Bernd Wolfgang:
Zu Jeremias Geisselbrunns Helenafigur im Bonner Münster. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 32, Heft 1/4 1978, S. 168-173
- LOHMEYER, Karl:
Die Bauakkorde über die barocken Ausschmückungen und Umbauten des Trierer Domes. 1685-1710. In: Trierer Chronik, 14, 1917/18, S. 67-79.
- LOHMEYER, Karl:
Die Bauakkorde über die barocken Ausschmückungen und Umbauten des Trierer Domes. 1711-1730. In: Trierer Chronik, 15, 1918/19, S. 53-64
- MANSI, G. D.:
Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio. Graz 1960
- MARTI, Susan und Daniela Mondini:
"Ich manen dich der brüsten min, das du dem Sünder wellest milte sin!". Marienbrüste und Marienmilch im Heilsgeschehen. In: Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Hg. v. Peter Jezler, Ausst. Kat. Zürich, Köln; München 1994, S. 79-90
- MASEN, Jacob:
Dux Viae ad Vitam. Trier 1667
- MATHEUS, Michael:
Zur Gründung der 'alten' Trierer Universität. In: Trierer Beiträge. Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier. Trier 1980, S. 1-9
- MATHEUS, Michael:
Trier am Ende des Mittelalters. Studien zur Sozial-, Wirtschafts- und Verfassungsgeschichte der Stadt Trier vom 14. bis 16. Jahrhundert. Trier 1984
- MATTHIAE, G.:
Gli affreschi medievali di S. Croce in Gerusalemme. Rom 1968
- MAUCERI, Enrico:
Colonne tortili così dette del Tempio di Salomone. In: L'Arte, Bd. 1, 1898, S. 377-384
- DE MAEYER, Marcel:
Rubens in te altarstukken in het Hospitaal te Grasse. In: Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis, 14, 1953, S. 75-87
- MAZZONI, P.:
La Leggenda della Croce nell'arte italiana. Florenz 1914
- MICHEL, Edouard:
Les Rubens classés de l'hospice de Grasse. In: Bulletin Monumental, 1941, Bd. 100, S. 294-314
- MIEDEMA, Nine Robijntje:
Die 'Mirabilia Romae'. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte. Tübingen 1996
- MILZ, Heinrich:
Ahnenproben auf Trierer Denkmälern. In: Trierische Heimat 5, Heft 7 1929, S. 102 –103, S. 105-106

MIRABILIA ROMAE. Gedr. b. Stephan Planck, Rom 1489; Nachdruck, eingel. v. Christian Hülsen, Berlin 1925

MOHR, Walter:

Zur Problematik der Dagobert-Konstantin-Tradition des Klosters St. Maximin in Trier. In: Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete. Jg. 30, 1967, S. 148-160

VON ZUR MÜHLEN, Ilse:

Bild und Vision. Peter Paul Rubens und der Pinsel Gottes. Diss. München 1993, Frankfurt 1998

MÜLLER, G.:

Jakob III. von Eltz, Kurfürst von Trier (1567-1581). In: Trierer Heimatbuch. Festschrift zur Rheinischen Jahrtausendfeier 1925. Hg. Gesellschaft für Nützliche Forschungen Trier; Trier 1925, S. 1-18

MÜLLER HOFSTEDE, Justus:

Rubens in Rom, 1601-02: die Altargemälde für Santa Croce in Gerusalemme. In: Jahrbuch der Berliner Museen, 12, 1970, S. 61-110

MULLER, Jeffrey M.:

Rubens. The Artist as Collector. Princeton/NY 1989

VON NAREDI-RAINER, Paul:

Salomos Tempel und das Abendland. Köln 1994

NATTERMANN, Johannes Christian:

Die Goldenen Heiligen. Geschichte des Stiftes St. Gereon zu Köln. Köln 1960

NOLDEN, Rainer:

Ein neuer Fund zum verlorenen Prachteinband des Liber aureus der Abtei St. Maximin vor Trier. In: Kurtrierisches Jahrbuch 1983, S. 145-150

OBERHUBER, Konrad:

Eine unbekannte Zeichnung Raffaels in den Uffizien. In: Mitteilungen des deutschen Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 12, H. 4 1965/66, S. 225-244

OEDIGER, Friedrich Wilhelm:

Die Stiftskirche des Hl. Viktor zu Xanten. Zwei Briefbücher des Stiftes Xanten 1469-1484 und Briefe zumeist aus den Jahren 1506-1512. Xanten 1979

D'ORSI, Mario:

Corrado Giaquinto. Rom 1958

PANCIROLI, Ottavio:

Tesori nascosti dell' alma città di Roma. Rom 1625

DIE PARLER UND DER SCHÖNE STIL 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Kat. Ausst. Käl 1978, hg. v. Anton Legner, Köln 1978

PAULY, Ferdinand:

Aus der Geschichte des Bistums Trier. Die Bischöfe von Richard von Greiffenklau (1511-1531) bis Matthias Eberhard (1867-1876). Trier 1973

GEORG PETEL. Hg. v. Karl Feuchtmar u. a., Ausst. Kat. Berlin 1973

PETERS, Christiane:

Der Xantener Hochaltar, Mag. Arb. Münster 1994

PLÖSE, Detlev und Günther Vogler:

Buch der Reformation. Eine Auswahl zeitgenössischer Zeugnisse (1476-1555). Berlin/DDR 1989

POESCHEL, Sabine:

Age itaque alexander. Das Appartamento Borgia und die Erwartungen an Alexander VI. In: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 25, 1989, S. 127-166, hier S. 136-138

POETTGEN, Jörg:

Vorreformatrische Wallfahrtsdevotionalien aus dem Matthiaskloster zu Trier. Mittelalterliche Pilgerzeichen auf Glocken. In: Kurtrierisches Jahrbuch 1994, S. 47-77

PREISING, Dagmar:

Das Hochaltarretabel von St. Viktor in Xanten - Reliquie und Bild am Ende des Mittelalters. In: Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500 - 1550. Ausst. Kat. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Berlin 1996, S. 67-78

PIGNATTI, Terisio:

Veronese. Venedig 1976

PLUMMER, Ellen Anette:

The eighteenth-century rebuilding of S. Croce in Gerusalemme, Rome. Diss. Michigan 1983, Mikrofilm

POHLSANDER, Hans A.:

Helena. Empress and Saint. Chicago 1995

QUECK, Walter (Red.):

Die Steipe. Eine Dokumentation. Trier 1972

RAUCH, Ivo:

Trierer Glasmalereien des Spätmittelalters in Shrewsbury. Trier 1999

REARICK, W. R.:

The Art of Paolo Veronese. 1528-1588. Ausst. Kat. National Gallery of Art Washington, Cambridge/Mass. 1988

Reber, Horst:

Die Baukunst im Kurfürstentum Trier unter den Kurfürsten Johann Hugo von Orsbeck, Karl von Lothringen und Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg 1676-1729. Diss. Mainz 1958, Trier 1960.

REICHERT, Franz Rudolf:

Trierer Heiltumsschriften. In: Schatzkunst Trier. Forschungen und Ergebnisse. Hg. v. Franz Ronig, Trier 1991, S. 173-175

RETTBERG, Paul:

Studien zum Verständnis der Politik des Kurfürsten Richard von Trier in den Jahren 1519-1526. Greifswald 1901

REUSCH, Wilhelm:

Kaiserliche Profanbauten des IV. Jahrhunderts im Moseltal. In: Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel. Hg. v. Theodor Kempf und Wilhelm Reusch. Trier, 1965, S. 143-165

RICHTER, Paul:

Der kurtrierische Sekretär Peter Maier von Regensburg (1481-1542). Sein Leben und seine Schriften. In: Trierisches Archiv 8, 1905, S. 53-82

ROHAULT DE FLEURY, Christian:

Les Saints de la Messe et leurs monuments. Bd. 2, Paris 1894

Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi. Hg. v. Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Rom 1984

RONIG, Franz J.:

Die Schatz- und Heiltumskammern. Zur ursprünglichen Aufbewahrung von Reliquien und Kostbarkeiten. In: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800 - 1400. Kat. Ausst. Kunsthalle Köln, Köln 1972

RONIG, Franz J.:

Kunst unter Balduin von Luxemburg. In: Balduin von Luxemburg. Erzbischof von Trier – Kurfürst des Reiches. 1285-1354. Festschrift aus Anlass des 700. Geburtsjahres. Hg. v. Franz-Josef Heyen. Mainz 1985, S. 489-558

RONIG, Franz J.:

Der Heilige Rock im Dom zu Trier. Eine kurze Zusammenfassung seiner Geschichte, seiner Bedeutung und der Wallfahrten. In: Zwischen Andacht und Andenken. Kleinodien religiöser Kunst und Wallfahrtsandenken aus Trierer Sammlungen. Kat. Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Trier und Städtisches Museum Simeonstift Trier, Trier 1992

RONIG, Franz J.:

Das wolkenumsäumte Engelsfenster im Trierer Dom. Ein Beitrag zum Weiterleben künstlerischer Ideen Berninis in Deutschland. In: Festschrift Kurt Rossacher, Salzburg 1983, S. 273 ff.

ROSSACHER, Kurt:

Das fehlende Zielbild des Petersdomes. Berninis Gesamtprojekt für die Kathedra Petri. In: Alte und Neue Kunst 95, 1967, Jg. 12, S. 2 ff.

ROSSACHER, Kurt:

Taube oder Transfiguration im Zentrum der Glorie des Petersdomes. In: Römische Historische Mitteilungen 22, 1980, S. 247 ff.

DE' ROSSI, Giovanni Battista:

La Roma sotteranea. Rom, 3 Bde., 1864-1877

ROTHHOFF, G.:

Beziehungen zwischen Stift und Stadt Xanten im 14./15. Jahrhundert. In: Stift und Stadt am Niederrhein. Hg. v. E. Meuthen. Kleve 1984, S. 47-52

RUBENS E ROMA. Kat. Ausst. Rom 1990, S. 11-23

RUDOLPH, Franz und Rudolph Kentenich:

Quellen zur Rechts- und Wirtschaftsgeschichte der Rheinischen Städte. Kurtrierische Städte 1, Trier, Bonn 1915

RUELENS

Correspondance de Rubens et documents epistolaires concernant sa vie et ses oeuvres. Hg. v. Charles Louis Ruelens u. Max Rooses, Soest/NL o. J.

RUIZ DE TOLEDO, Villalba:

El Cardinal Mendoza. o. O. 1988

Sanctorum Gereonis, Victoris, Cassii et Florentii Thebaeorum Martyrum Passio ab Helinando scripta. Hg. v. Jean Paul Migne, Patrologiae Cursus Completus, Series latina, Bd. 212, 1853, Sp. 759-772

SAUERLAND, Heinrich Volbert:

Trierer Geschichtsquellen des XI. Jahrhunderts. Trier 1889

Schatzkunst Trier. Aust.Kat. Trier 1984, Hg. v. Bischöflichen Generalvikariat Trier, Trier 1984

SCHECKMANN, Johannes:

Libellum Reliquiae cum indulgenciis Monasterii S.Maximini Confessoris et Archiepiscopi Treverorum. Nürnberg (?) 1515

SCHMID, Wolfgang:

Grabdenkmäler im Erzbistum Trier (1150 - 1650). Methoden, Probleme und Perspektiven einer Bestandsaufnahme. In: Kurtrierisches Jahrbuch 35, 1995, S. 99-129

SCHMID, Wolfgang:

Der Petrusbrunnen auf dem Trierer Hauptmarkt. Ein Werk Hans Ruprecht Hoffmanns von 1595. Trier 1995

SCHMID, Wolfgang:

Grabdenkmäler und Kunstpolitik der Erzbischöfe von Trier und Köln im Zeitalter der Gegenreformation. In: Sancta Trevis. Beiträge zu Kirchenbau und Bildender Kunst im alten Erzbistum Trier. Festschrift für Franz Joseph Ronig zum 70. Geburtstag. Hg. v. Michael Embach u. a., Trier 1999

SCHMIDT, Aloys:

Richard von Greiffenklau Erzbischof und Kurfürst zu Trier 1467-1531. In: Nassauische Lebensbilder, Bd. 6, Wiesbaden 1961, S. 1-25

SCHMIDT, Aloys:

Der Trierer Kurfürst Erzbischof Richard von Greiffenklau und die Auswirkung des Wormser Edikts in Kurtrier. In: Der Reichstag zu Worms von 1521. Hg. v. Fritz Reuter, Worms 1971, S. 271-297

SCHMITT, Alois:

Der spätgotische Hochaltar des Trierer Domes. In: Trierer Zeitschrift 18, 1949, S. 135-137

SCHMITZ-Ehmke, Ruth:

Stadt Münstereifel. (Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Euskirchen 1) Berlin 1985

SCHNEIDER, Konrad und Gerd Martin Forneck:

Die Medaillen und Gedenkmünzen der Erzbischöfe und Kurfürsten von Trier. Trier 1993

SCHOLZEN, Reinhard:

Franz von Sickingen. Ein adeliges Leben im Spannungsfeld zwischen Städten und Territorien. Kaiserslautern 1996

SCHORN, Franz:

Johann Hugo von Orsbeck. Ein rheinischer Kirchenfürst der Barockzeit. Köln 1976

SCHROEDER, Carl:

Zum Schicksal der gotischen Glasfenster des Trierer Domes. In: Der Trierer Dom. Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1978/79, Neuss 1980, S. 376-385

SCHULTE, A.:

Johannes Ingenwinkel. In: Die Fugger in Rom. Bd. 1, o. O. 1904, S. 289-306

SCHWEICHER, Curt:

Die Maximiner Madonna. In: Landeskundliche Vierteljahresblätter 21, 1975, S. 50 ff.

SCHWEICHER, Curt:

Die mainzerisch-trierische Bildhauerwerkstatt des barocken Neubaus von St. Maximin – Ihr Wirken in Mainz und Trier. In: Mainzer Zeitschrift 71/72, 1976/77, S. 179-184

SCHWEICHER, Curt:

Der Barockbildhauer von St. Matthias. In: Kurtrierisches Jahrbuch 13, 1973, S. 49 ff

Sechzehnhundert Jahre Xantener Dom. Hg. v. Walter Bader u. Herbert van Bebber, Köln 1964

SEEWALDT, Peter:

Johann Neudecker d. J. Sein Beitrag zur Bildnerei des Spätbarocks in Trier und im Trierer Land. In: Trierer Zeitschrift 55, 1992, S. 303-340

SEIBRICH, Wolfgang:

Die Trierer Heiltumsfahrt im Spätmittelalter. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 47, 1995, S. 45-147

SEIBRICH, Wolfgang:

Die Heiltumsbücher der Trierer Heiltumsfahrt der Jahre 1512-1517. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, 47, 1995, S. 127-147

SEIBRICH, Wolfgang:

Die Heilig-Rock-Ausstellungen und Heilig-Rock-Wallfahrten von 1512 bis 1765. In: Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi. Hg. Erich Aretz u. a., Trier 1996

SIMON, Erika:

Die konstantinischen Deckengemälde in Trier. Mainz 1986

SPOO, Hermann:

Beiträge zur Geschichte der Steipe zu Trier. In: Trierische Chronik. Zeitschrift der Gesellschaft für Trierische Geschichte und Denkmalspflege. Jg. 17, 1921, S. 25-27, S. 43-44, S. 62-63, S. 76-80

SPOO, Hermann:

Topographie des Steipenecks. Aus der Baugeschichte. In: Unsere Steipe. Unvergängliches Erbe Triers. Hg. Verein Trierisch, Trier 1954, S. 22-27

SPOO, Hermann:

Die Steipe als Rathaus. In: Unsere Steipe. Unvergängliches Erbe Triers. Hg. Verein Trierisch, Trier 1954, S. 14-19

SPOO, Heinrich:

Der geistige Gehalt der Steipe. In: Unsere Steipe. Unvergängliches Erbe Triers. Hg. Verein Trierisch, Trier 1954, S. 35-42

SPOO, Hermann:

Das Haus der Bürger in Trier. Erforschet zur Geschichte der mittelalterlichen Steipe in Trier., S. 41-60. In: Walter Queck (Red.): Die Steipe. Eine Dokumentation. Trier 1972

STEENBOCK, Frauke:

Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Jahrgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. o. O. 1965

STEFFEN, Stefan:

Wiederaufgefundene Glasgemälde der Trierer Kathedalkirche. In: Pastor bonus 24, 1921/22, S. 311-320

STEIDLE, Wolf:

Die Leichenrede des Ambrosius für Kaiser Theodosius und die Helena-Legende. In: Vigiliae Christianae 32, 1978, S. 94-112

STEGENSEK, August:

Archäologische Untersuchungen von S. Croce in Gerusalemme in Rom. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 14, 1900, S. 177-186

STEPHANY, Erich:

Der Zusammenhang der großen Wallfahrtsorte an Rhein-Maas-Mosel. In: Kölner Domblatt 23/24, 1964, S. 183-198

Das Stift von Xanten. Hg. v. Landschaftsverband Rheinland. Köln 1986

Die Stiftskirche des Hl. Viktor zu Xanten. Der älteste Ordinarius des Stiftes Xanten. Hg. v. Friedrich Wilhelm Oediger, Kevelaer 1963

STYGER, Paul:

Die neuentdeckten mittelalterlichen Fresken von Santa Croce in Gerusalemme. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, 28, 1914, S. 17-28

TÄUBE, Dagmar R.:

Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik. Essen 1991

TERSTEEGEN, A.:

Sanct Victor oder der Heldentod für den Glauben. Zugleich Nachricht über die Gründung der St. Viktors-Kirche zu Xanten durch die hl. Helena, über die sog. Voctorstrachten, so wie über das Fest der Kreuzerhöhung nebst betreffenden Andachtsübungen. Xanten 1854.

THOMAS, Heinz:

Studien zur Geschichtsschreibung des 11. Jhs insbesondere zu den Gesta Treverorum. Bonn 1968

Tiberia, Vitaliano:

Il restauro del dipinto di Corrado Giaquinto nel soffitto sopra il presbiterio della basilica romana di Santa Croce in Gerusalemme. Affani, Anna Maria (Hg.): La Basilica di S. Croce in Gerusalemme a Roma quando l'antico è futuro. Viterbo 1997, S. 121-126

TOESCA, Ilaria:

A Majolica Inscription in Santa Croce in Gerusalemme. In: Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower. Bristol 1967, S. 102-105

Trier. Ein Zentrum abendländischer Kultur. Hg. v. Rheinischen Verein für Denkmalschutz, Jg. 1952

Trier und das Trevererland in römischer Zeit. Hg. v. Heinz Heinen. Trier 1985

Der Trierer Dom. Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1978/79, Neuss 1980

TÜMMERS, Horst-Johannes:

Die Altarbilder des älteren Bartholomäus Bruyn. Diss. Köln 1959, Köln 1964

UTZ, Hildegard:

Ferdinand Tietz und seine Bildhauerschule. Trier 1976

VARAGNOLI, Claudio:

S. Croce in Gerusalemme. La basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano. Rom 1995

VAN DER VEKENE, Emil:

Kaspar Hochfeder. Ein europäischer Drucker des 15. und 16. Jahrhunderts. Eine druckgeschichtliche Untersuchung. Baden-Baden 1974

VASCO ROCCA, Sandra:

Corrado Giaquinto nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme. In: Corrado Giaquinto (1703-1766). Atti del Convegno internazionale di studi. Hg. v. Pietro Amato, Mezzina, Molfetta, 1985, S. 97-111

VERSTEEGEN, Ute:

St. Gereon in römischer und frühmittelalterlicher Zeit. Diss. Köln 1998

VOGT, Wilhelm:

Nikolaus Muffels Beschreibungen der Stadt Rom. Tübingen 1876

WALRAND, Peter Martin:

Die Geschichte des Domes zu Trier und Beschreibung und Erklärung seiner Monumente. Trier 1844

WEBER, Winfried:

Constantinische Deckengemälde aus dem römischen Palast unter dem Trierer Dom. Trier 1990³

WEBER, Winfried:

Der Basilikakomplex auf dem Domfreihof in Trier. Die jüngsten Ausgrabungen im Bereich des Doms und der Liebfrauenkirche. In: Antike Welt. Jg. 27, Bd. 2 1996, S. 121-127

WEGELER, Julius:

Richard von Greiffenclau zu Vollraths, Erzbischof und Kurfürst von Trier 1511-1531. Trier 1881

WEIBELS, F.:

Die Großgrundherrschaft Xanten im Mittelalter. Neustadt/Aisch 1959

WEIHRAUCH, Ursula:
Der Engelbertschrein von 1633 im Kölner Domschatz und das Werk des Bildhauers Jeremias Geisselbrunn. Düsseldorf 1973

WEPPELMANN, Stefan:
Rubens: Die Altarbilder für Santa Croce in Rom. Münster 1998

DE WERD, Guido:
Ein Meister im Schatten Henrick Dovermans. Zum Werk des Kalkarer Bildhauers Henrick van Holt. In: Die Stadtpfarrkirche St. Nikolai in Kalkar. Hg. v. Hans Peter Hilger, Kleve 1990

WESTFEHLING, Uwe:
Kirchendarstellungen auf Heiligen- und Stifterbildern. In: Stadtsuren. Denkmäler in Köln. Bd. 1, Köln 1984, S. 569-587

WESTHOFF-KRUMMACHER, Hildegard:
Bildniszeichnungen von Bartholomäus Bruyn d. Ä.. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch 24, Köln 1964, S. 59-72

WESTHOFF-KRUMMACHER, Hildegard:
Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler. Diss. München 1965

WHITE, Christopher:
Peter Paul Rubens. Man and Artist. New Haven, London 1987

WIEGAND, Johannes:
Das Grabdenkmal des Erzbischofs Richard von Greiffenclau im Dome zu Trier. Trier 1904

WIEGEL, Karl Adolf:
Die Darstellungen der Kreuzauffindung bis zu Piero della Francesca. Diss. Köln 1973

WILLEMS, Carl.:
Der Hl. Rock zu Trier. Trier 1891

WILKES, Carl:
Das Schicksal der Goldenen Tafel im Dom zu Xanten. In: Die Heimat 19, 1940, S. 77-81

WILKES, Carl:
Zur Geschichte des Xantener Domschatzes. In: Niederrheinisches Jahrbuch 2, 1949, S. 31

WINHELLER, Ernst:
Die Lebensbeschreibungen der vorkarolingischen Bischöfe von Trier. Bonn 1935

WISPLINGHOFF, Erich:
Untersuchungen zur frühen Geschichte der Abtei St. Maximin bei Trier von den Anfängen bis etwa 1150. Mainz 1970

WOLF, Gerhard:
From Mandyllion to Veronica: Picturing the "disembodied" face and disseminating the true image of Christ in the latin West. In: The Holy Face and the paradox of representation. Hg. v. Gerhard Kessler u. Gerhard Wolf, Bologna 1998, S. 153-179

ZEHE
Beschreibung des Domes von Xanten mit besonderen Bemerkungen über die Bedeutung der kirchlichen Kunstleistungen des Mittelalters. Hg. v. Leonhard Zehe, Münster 1851

ZENDER, Mathias:
Räume und Schichten mittelalterlicher Heiligenverehrung in ihrer Bedeutung für die Volkskunde. Die Heiligen des mittleren Maaslandes und der Rheinlande in Kultgeschichte und Kultverbreitung. Düsseldorf 1959

ZENZ, Emil:
Die Trierer Universität 1473 bis 1798. Ein Beitrag zur abendländischen Universitätsgeschichte. Trier 1949

ZENZ, Emil:
Stimmen über Trier. Trier 1968

ZENZ, Emil:
Chronik der Stadt Trier. Trier 1985

ZINK, Jochen:
Die Baugeschichte des Trierer Domes von den Anfängen im 4. Jahrhundert bis zur letzten Restaurierung. In:
Der Trierer Dom. Hg. v. Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, Neuss 1980, S.17-
111