

„MAISTRE HUMBRET“ UND DAS SÜDPORTAL AM MARTINSMÜNSTER ZU COLMAR

MARC CAREL SCHURR

Noch heute geht vom Südportal des Martinsmünsters in Colmar ein besonderer Reiz aus, steht sein zierlicher Figureschmuck doch in eigentümlichem Kontrast zur wandhaft-massiven Architektur der Querhausfassade. In ihr klingt noch die ganze Wucht der staufisch-spätromanischen Bautradition nach, die das Elsass so sehr geprägt hat. Merkwürdig ist auch das aus zwei heterogenen Partien bestehende Tympanon, das sich in ein rundbogiges unteres Register und ein sichelförmiges oberes Register teilt. Diese seltsame Disposition verleitet selbst Kenner wie Alfred Woltmann zur Hypothese, es handle sich bei dem unteren Teil, ähnlich wie beim Annenportal von Notre-Dame in Paris¹, um ein wiederverwendetes älteres Baustück.²

Das Portal war Teil eines ehrgeizigen Neubauprojekts, das wohl in Zusammenhang mit der Erhebung der Colmarer Pfarrkirche zum Kollegiatstift im Jahre 1234 stand.³ St. Martin war die Hauptpfarrkirche der aufstrebenden Stadt, die ihr dynamisches Wachstum und ihren beträchtlichen Wohlstand der verkehrsgünstigen Lage und nicht zuletzt dem Weinhandel verdankte. Sie entwickelte sich im Laufe des 13. Jahrhunderts zu einer weitgehend autonom agierenden Reichsstadt, die sich 1254 dem rheinischen Städtebund anschloss und 1354 zu den Gründungsmitgliedern der elsässischen Dekapolis zählte.⁴ Die Patronatsrechte von St. Martin lagen hingegen nicht beim Rat der Stadt, sondern beim Kloster Münster im nahen Gregoriental, wie der zuständige Diözesanbischof in Basel 1237 anlässlich der Bestätigung der Statuten des neuen Stifts nochmals ausdrücklich festhielt.⁵

1 Vgl. Stephan Albrecht, Portale als Spolien, Spolien als Portale, in: Hans-Rudolf Meier und Dorothea Schwinn-Schürmann (Hrsg.), Schwelle zum Paradies. Die Galluspforte des Basler Münsters, Basel 2002, S. 114–127; Zur Baugeschichte des Annenportals zuletzt Dany Sandron, Observations sur la structure et la sculpture des portails de la façade, in: Dossier Notre-Dame, Monumental, Paris 2000, S. 10–19; Jacques Thirion, Le portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris, in: Cahiers de la Rotonde 22 (2000), S. 5–13 sowie Dany Sandron, Notre-Dame de Paris. Histoire et archéologie d'une cathédrale (XIIe–XIVe siècle), Paris 2021, S. 23–36.

2 Alfred Woltmann, Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß, Leipzig 1876, S. 171–172.

3 François Auguste Goehlinger, Histoire du chapitre de l'église collégiale Saint-Martin de Colmar, Colmar 1951; Medard Barth, Handbuch der elsässischen Kirchen im Mittelalter, Bd. 1 (Archives de l'église d'Alsace 27), Strasbourg 1960, S. 222–228.

4 Eugen Waldner, Geschichte der Stadt Colmar (Städte und Burgen in Elsaß-Lothringen 7), Straßburg 1905; Paul W. Finsterwalder, Colmarer Stadtrechte (Oberrheinische Stadtrechte, 3. Abt. Els. Rechte, 3.1), Heidelberg 1938; Georges Livet (Hrsg.), Histoire de Colmar, Toulouse 1983. Einen interessanten Einblick in die Dynamik der politischen Entwicklung, die geprägt war vom Konflikt zwischen den Habsburgern und den Bischöfen von Straßburg um die landesherrlichen Rechte im Elsass, bietet Christopher Schmidberger, Städtische Führungsgruppen im Konflikt. Zur Struktur und Funktion persönlicher Beziehungen in Colmar im 13. und 14. Jahrhundert, Stuttgart 2015.

5 Barth 1960, wie Anm. 3, S. 225.



Abb. 1: Colmar, St. Martin. Portal des Südquerhauses, um 1260



Abb. 2: Colmar, St. Martin. Tympanon des südlichen Querhausportals

Am Anfang des Neubaus stand, wie üblich, die Errichtung eines neuen, gegenüber dem einfachen Rechteckchor des Vorgängerbaus deutlich vergrößerten Chores, der mit einer halbrunden Apsis schloss.⁶ Dieser monumentale Baukörper, der nach Ausweis der massiven Fundamente wohl über ein Gewölbe verfügte, wurde nach 1350 durch den heute noch bestehenden parlerzeitlichen Chor ersetzt. Was von ihm jedoch noch erhalten ist, sind die massiven, den Choreingang flankierenden Gliederpfeiler im Osten der Vierung bis knapp unterhalb der Kapitellzone. Sie sind wie die östlichen Querhausmauern, die sogar noch Teile des Vorgängerbaus wiederverwenden, in der ersten Phase des Neubaus zwischen etwa 1235 und 1250 entstanden. Darauf deuten auch die Formen der Sockel hin, welche sich sehr gut mit nur wenig älteren Pendants in St. Leodegar in Gebweiler (um 1200), in der Liebfrauenkirche von Rufach (um 1210) oder in der ehemaligen Abteikirche in Maursmünster (um 1235) vergleichen lassen.⁷ Bereits zu dieser Zeit war vorgesehen, das Querhaus mit Kreuzrippen einzuwölben, worauf die angelegten Wandvorlagen in den Querhausecken hindeuten. Trotzdem muss das Neubauprojekt in Colmar als zwar ehrgeizig, stilistisch aber zunächst eher konservativ bezeichnet werden. Allerdings war am Oberrhein der gotische Stil um 1240 noch keineswegs verbreitet. Zahlreiche Kirchen im romanischen Stil waren noch im Bau oder gerade erst fertiggestellt worden. Nur am Straßburger Münsterbau war damals bereits der Wechsel zum gotischen Stil vollzogen worden.⁸ Auch in Schlettstadt war mit der Pfarrkirche St. Georg seit kurzem ein gotisches Bauwerk im Werden begriffen, wohingegen am Freiburger Münster sich die Steinmetzen erst langsam an das neue Bauen gewöhnen mussten.⁹ An Skulpturenschmuck, wie ihn die französischen Kirchen der Gotik besaßen, war außerhalb von Straßburg noch nicht zu denken.

6 Zur Baugeschichte von St. Martin vgl. Peter Anstett, *Das Martinsmünster zu Colmar*, Berlin 1966; Roland Recht, *L'Alsace gothique de 1300 à 1365*, Colmar 1974, S. 198–206; Gilbert Meyer, *La genèse de la collégiale Saint-Martin de Colmar révélée par l'archéologie*, in: *Sites et Monuments* 86 (1979), S. 31–42; Gilbert Meyer und Bertrand Monnet, *La collégiale Saint-Martin de Colmar*, in: *Congrès Archéologique de France* 136 (1982), S. 3–51; Jean-Philippe Meyer, *L'église romane Saint-Martin d'après les fouilles archéologiques*, in: *Saint-Martin, la cathédrale des Colmariens* (Annuaire de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Colmar 1017–2018), Colmar 2018, S. 13–41; Marc Carel Schurr, *L'ancienne collégiale de Colmar. L'église gothique*, ebd., S. 43–60.

7 Anstett 1966, wie Anm. 6, S. 21; Jean-Philippe Meyer, *Voûtes romanes. Architecture religieuse en Alsace de l'an mil au début du XIIIe siècle*, Strasbourg 2003, passim, insbes. S. 338–339.

8 Jean-Philippe Meyer und Brigitte Kurmann-Schwarz, *La cathédrale de Strasbourg. Choeur et transept*, Strasbourg 2010; Sabine Bengel, *Das Straßburger Münster. Seine Ostteile und die Südquerhauswerkstatt*, Petersberg 2011; Ilona Katarina Dudzinski, *La (r)évolution gothique? Neue Ergebnisse der Historischen Bauforschung zum Südquerhaus des Straßburger Münsters*, in: *In situ* 11 (2019), S. 23–40.

9 Camille Demange, *Le développement de l'architecture gothique à Saint-Georges de Séléstat au XIIIe siècle*, MS, Diss. Univ. Strasbourg 2021; Friedrich Kobler, *Das Freiburger Münster. Die Baugeschichte*, in: Heiko Haumann u. Hans Schadek (Hrsg.), *Geschichte der Stadt Freiburg im Breisgau*, Bd. 1, Stuttgart 1996, S. 343–359; Wilhelm Schlink, *Les rapports entre Strasbourg et Fribourg dans le domaine de l'architecture gothique*, in: *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 25 (2002), S. 135–150.



Abb. 3: Colmar, St. Martin. Rechte Archivolten des südlichen Querhausportals

Man kann sich also gut vorstellen, welche Sensation das Portal in der Südfassade des Querhauses von St. Martin bei den Zeitgenossen hervorgerufen hat (Abb. 1, 2, 3). Es ist das Werk eines Meisters, der sich in Gestalt einer der Archivoltenfiguren mit zwei Attributen seines Metiers, Richtscheit und Reißbrett, verewigt hat. Die eingehauene Inschrift überliefert uns sogar seinen Namen: „Maistres Humbret“ (Abb. 4). Ob sich dahinter ein Künstler französischer oder deutscher Muttersprache verbirgt, ob der Name also zu Humbrecht oder eher zu Humbert ausgedeutet werden sollte, erscheint müßig. Dass die Frage die Gelehrten von Louis Schneegans über Franz Xaver Kraus und Ernst Polaczek bis hin zu Peter Anstett so sehr umgetrieben hat, wird erst vor dem Hintergrund des politischen Diskurses um die Identitäten und Grenzen der Nationalstaaten des 19. und 20. Jahrhunderts verständlich.¹⁰

Was sich zur Zeit Meister Humbrets am Bau von St. Martingetragen hat, entspricht in verblüffender Weise den Vorgängen bei der Errichtung des Südportals des Straßburger Münsters rund dreißig Jahre zuvor. Auch hier manifestierte sich der Übergang zur Gotik zuerst im Skulpturenschmuck des Südportals. Zu Recht gel-



Abb. 4: Colmar, St. Martin. Archivoltenfigur des Architekten, „Maistres Humbret“

ten die fein gearbeiteten und souverän komponierten Reliefs von Marien- und Marienkrönung in Straßburg als Hauptwerke des antikisierenden Stils, der ausgehend von Chartres und Laon die erste Blütezeit der gotischen Skulptur bestimmte. Nachdem lange Zeit Unklarheit über die baulichen Zusammenhänge an dem Straßburger Doppelportal herrschten, gelang jüngst der Nachweis, dass die Tympana zeitgleich mit der sie umgebenden Architektur entstanden sind.¹¹ Dabei zeigte sich, dass der Stilwandel nicht auf einen Werkstattwechsel zurückzuführen ist, sondern dass vielmehr neue Kräfte in den laufenden Baubetrieb integriert wurden. Die von diesen mitgebrachten neuen Ideen haben zu raffinierten Anpassungen verschiedener Architekturelemente vor und nach dem Versatz geführt. Man sollte also nicht von einem stilistischen Bruch sprechen, sondern vielmehr von einer behutsamen Aktualisierung eines bestehenden Projekts, die aber dennoch zu einem künstlerisch spektakulären Resultat führte.

¹⁰ Vgl. Louis Schneegans, *Statuette de Maître Humbert, architecte de Saint-Martin de Colmar*, in: *Revue d'Alsace* 3 (1852), S. 270–280; Franz Xaver Kraus, *Kunst und Alterthum im Ober-Elsaß* (Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen 2), Straßburg 1884, S. 232–234; Sebastian Hausmann und Ernst Polaczek, *Denkmäler der Baukunst im Elsaß, Straßburg* 1906, Textband, S. 54–56; Anstett 1966, wie Anm. 6, S. 26.

¹¹ Dudzinski 2019, wie Anm. 8.

Nicht anders verhielt es sich beim Bau des Südportales von St. Martin. Ganz offensichtlich fertigte Meister Humbret zunächst ein rundbogiges Tympanon, welches zweifellos für ein typisch spät-romanisches Stufenportal vorgesehen war (Abb. 2).¹² In Form und Aufbau hätte dieses den Straßburger Querhausportalen oder auch dem Hauptportal von St. Leodegar in Gebweiler ähnlich gesehen.¹³ Im Zentrum des rundbogigen Tympanons stellte der Bildhauer nicht den Titelheiligen, sondern den heiligen Nikolaus dar, was eine Datierung um 1260 nahelegt. Im Jahre 1259 wurde nämlich der Nikolausaltar gestiftet, welcher sich im südlichen Querhausarm befand. Die Begeisterung für das fein gearbeitete Werkstück war offensichtlich groß und weckte bei den Auftraggebern die Lust auf mehr Bildwerke, noch bevor das Tympanon versetzt war. Meister Humbret entschied sich nun dafür, das Tympanon nach oben spitzbogig zu erweitern. Dies gestattete, dem Tympanon ein sichelförmiges oberes Register hinzuzufügen, in dem eine Darstellung des Jüngsten Gerichts Platz fand. Auch wurden die jetzt wesentlich größeren Archivolten mit reichem vegetabilem und figürlichem Schmuck versehen.

Um die Fläche maximal zu vergrößern, legte der Meister zudem die Portalöffnung etwas breiter an als ursprünglich vorgesehen. Zu diesem Zweck wollte er die gesamte Breite des Blocks nutzen, aus dem er das runde Bogenfeld gearbeitet hatte, so dass die Kanten gerade noch auf den Konsolen über den Türpfosten aufliegen (Abb. 1, 2). Da der Überstand auf der rechten Seite aber größer war als auf der linken, rückte das Bogenfeld nun leicht aus der Mitte. Spätestens beim Versatz der Archivolten realisierte man, dass diese Achsverschiebung ein Problem nach sich zieht, weil die Scheitelpunkte von Tympanon und Portalöffnung nicht mehr übereinander liegen. Man löste das Problem mit viel Mörtel und einem Skulpturenfragment, das man wohl zur Stabilisierung bis zum Abbinden des Mörtels in den Spalt setzte. Diese kleine handwerkliche Unsauberkeit erscheint so als lebendiger Reflex eines kreativen Prozesses und macht uns zu Zeugen eines evolutionären Stilwandels in längst vergangenen Zeiten.

Reizvoll ist aber auch die ikonographische Entschlüsselung der ungewöhnlich reich mit Text versehenen Darstellungen. Gängigen Mustern folgt nur die auf drei Werkstücke verteilte Darstellung des Jüngsten Gerichts im oberen Register des Tympanons (Abb. 2). In der Mitte sieht man den thronenden Christus als Heiland, umgeben von Engeln mit den Werkzeugen der Passion und Posaunen. In den beiden Seitenstücken sind zur Rechten Christi die Erlösten zu sehen, zu seiner Linken die Auferstehung und der Höllensturz der Verdammten. Dazu passen – wenngleich ihre Aufstellung keiner erkennbaren Systematik folgt – die Figuren in den Archivolten, wo sich musizierende Könige und Kleriker, aber auch der Baumeister, eine Sibylle und ein Janusköpfiger um die von Engeln begleitete Christusfigur im Scheitel scharen (Abb. 1, 3).

Die Ikonographie des rundbogigen Teils ist weniger geläufig. In der Mitte steht, dem Betrachter frontal zugewandt und wie eingespant zwischen zwei schlanken Säulchen, die Figur des heiligen Nikolaus (Abb. 2, 5). Als Bischof von Myra ist er mit Mitra, Krummstab und liturgischen Gewändern bekleidet. Zu seiner Rechten sind drei junge Frauen dargestellt, und links unten im Eck, quasi zu Füßen der drei Frauen, sitzt ein alter Mann. Er blickt in einer Mischung aus Verzweiflung und Erstaunen auf den Bischof, der gerade dabei ist, den drei hocherfreuten Damen drei Batzen Goldes zu reichen. Zur Linken des Heiligen sind drei junge Männer mit schweren, über die Schulter gehängten Taschen zu sehen. Auf den Randteilen des Bogenfelds ist folgende gemeißelte Inschrift zu lesen:

+ DAT · CULTOR · TRINI ·
TRIA · TRIS · UT · DET · [?]
· TRINI · FAMA · FAMES ·
SCORT UT · CEDANT ·
CELITUS · ORTUS · AUREA ·
VIRGINIBUS · DAT · TRIA ·
DONA · TRIBUS · ERIPIS ·
NOS · MORTI · INCOLAE ·
NECISQUE · COHORTI +

Es handelt sich hier um leoninische Hexameter, welche die Szene auf Lateinisch kommentieren¹⁴:

*Dat cultor trini tria tris, ut det tria trini
Fama fames scortus ut cedant celitus ortus
Aurea virginibus dat tria dona tribus
Eripis nos morti incolae necisque cohorti*

Frei übersetzt bedeutet dies „Es gibt der Erzieher der Dreien (jungen Männer) den Dreien (Jungfrauen) drei Stücke Gold, damit der dem Himmel entsprossene (Heiland) ihnen die drei Übel des schlechten Rufs, der Armut und der Unzucht erspare. Du gibst drei goldene Geschenke den drei Jungfrauen, Du entreißt uns des Todes durch die Sünde wie auch des leiblichen Todes!“¹⁵

Damit ist klar, dass sich die dargestellte Szene auf die in der *Legenda Aurea* ausführlich geschilderte Mitgiftspende des heiligen Nikolaus bezieht. Mit dem Gold konnten die drei Jungfrauen verheiratet werden und der Vater musste sie nicht der drohenden Prostitution überlassen. Die Darstellung der drei jungen Männer, die logischerweise als die Heiratskandidaten erscheinen, spielt vielleicht zugleich auf die Auferweckung der drei von einem Gastwirt aus Habgier getöteten Scholaren durch den heiligen Nikolaus an. Die schweren Taschen, welche zwei der drei jungen Männer tragen, wecken jedenfalls Assoziationen an die im 12. Jahrhundert in Nordfrankreich entstandene Legende.¹⁶

Auf dem unteren Rand des Bogenfelds sind schließlich die Namen dreier Personen eingeschlagen: Nicolaus, Utecha und Conradus. Sehr wahrscheinlich handelt es sich dabei um die Stifter, was auch die Wahl des Themas erklären würde. Nikolaus wäre dann der Namenspatron eines der Stifter gewesen.

12 Angesichts der weiter unten besprochenen, merklich höheren künstlerischen Qualität der Nikolausfigur im Zentrum möchte man meinen, dass der Meister zumindest die Detaillierung der Nebenfiguren einem Mitarbeiter überlassen hat. Dasselbe gilt für die im Folgenden beschriebene Erweiterung des Tympanons.

13 Als ein Echo dieser ursprünglichen Planung ist auch die Anlage der Portalgewände zu verstehen. Als Stufenportal mit eingestellten Säulen entspricht es, wie das Westportal des Basler Münsters, noch ganz der romanischen Tradition, obwohl alle Detailformen der entwickelten Gotik angehören (vgl. dazu auch Schurr 2018, wie Anm. 6).

14 Die Transkription nach Theodor Vulpinus (Theodor Renaud), Die Inschrift am St. Nikolausportal von St. Martin in Colmar, Straßburg 1902.

15 Zu den Möglichkeiten der Übersetzung und zur Korrektur der Transkription durch Kraus 1884, wie Anm. 10, vgl. Vulpinus 1902, wie Anm. 14.

16 Karl Meisen, Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande, Düsseldorf 1931, Neuauflage Mainz 1981.



Abb. 5: Colmar, St. Martin. Heiliger Nikolaus vom Tympanon des südlichen Querhausportals



Abb. 6: Heiliger Johannes vom ehemaligen Lettner des Straßburger Münsters, um 1260

Doch nicht nur ikonographisch sind die Skulpturen des Colmarer Südportals von Interesse. Sie stellen am Oberrhein auch ein wichtiges stilistisches Bindeglied dar zwischen den zu Recht berühmten Werken des antikisierenden Stils am Südquerhaus des Straßburger Münsters und den Figuren der Westportale der unterelsässischen Bischofskirche. Im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden, eröffneten die Gewandfiguren der Straßburger Westfassade mit ihren fast volumenlosen Körpern und den tief zerklüfteten Gewändern ein neues Kapitel der Stilgeschichte, welches weit in das 14. Jahrhundert hineinreichen sollte.¹⁷

Die Colmarer Figuren zählen weder zu der einen noch zu der anderen Gruppe. Sie finden ihre stilistischen Voraussetzungen in der französischen Skulptur der Mitte des mittleren 13. Jahrhunderts, als der antikisierende Stil durch den hochgotischen *style proprement gothique* abgelöst war.¹⁸ Die Figuren zeigten nun Gesichter mit individuellen Zügen und modischer Haar- und Barttracht, und die kleinteilig plissierten, aus scheinbar hauchdünnen Stoffen bestehenden Gewänder des antikisierenden Stils waren üppigen Kleidungsstücken gewichen, die sich in großzügigen Faltenbahnen um die Körper legten. Im Gegensatz zu den fast körperlosen Figuren der Straßburger Westfassade blieb aber zunächst eine recht harmonische Balance zwischen Körper und Gewand gewahrt, wie das die stilistisch tonangebenden Reimser und Pariser Skulpturen der 1250er und 1260er Jahre sehr deutlich zeigen.¹⁹

17 Zur Stilgeschichte nach wie vor maßgeblich: Otto Schmitt, *Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. und 14. Jahrhundert*, in: *Städel-Jahrbuch* 2 (1922), S. 109–144; Ders., *Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters*, Frankfurt a. M. 1924; Hans Jantzen, *Das Münster zu Straßburg*, Burg b. Magdeburg 1933.

18 Den besten Überblick bietet nach wie vor Willibald Sauerländer, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*, München 1970.

19 Sauerländer 1970, wie Anm. 18; Peter Kurmann, *La façade de la cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des portails; étude archéologique et stylistique*, 2 Bände, Paris 1987; Richard Hamann-Mac Lean, *Die Kathedrale von Reims*, 2.4: Die Skulpturen, Textband, hrsg. von Peter Cornelius Claussen und Martina Sinder-Gass, Stuttgart 2008.

20 Hans Reinhard, *Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et ses origines rémoises*, in: *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg* 6 (1951), S. 18–28; Peter Kurmann, *Le jubé de la cathédrale de Strasbourg et la filiation rémoise de ses statues*, in: *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg* 25 (2002), S. 83–102.

Das Streben nach dieser Balance kennzeichnet grundsätzlich auch die Figuren Meister Humbrets. Dies lässt ein Blick auf die Figuren des Jüngsten Gerichts oder die drei Jungfrauen im Tympanon unschwer erkennen (Abb. 2). Dennoch drängen die in die Fläche gespannten Draperien der Suckenie der Jungfrau zur Rechten des Bischofs oder dessen fast wie ein zwischen den beiden Säulen aufgespannter Vorhang wirkende Kasel die Körper der Protagonisten deutlich in den Hintergrund. Die Gewandung wird also gegenüber der Darstellung der Körper vorrangig behandelt, was in einem gewissen Gegensatz zu der doch recht trockenen Wiedergabe der Faltenwürfe steht. Sie erscheinen seltsam steif, bisweilen wie erstarrt und ziehen in schroffen, geraden Linien über die Figuren hinweg. Darin sind sie, genau wie in ihrer Flächigkeit, denkbar weit entfernt von der Reimser Skulptur, aber auch von der des ehemaligen Lettners des Straßburger Münsters.²⁰ Dessen Bildwerke wurden von einem Trupp in Reims geschulter Kräfte geschaffen und stellen die einzigen Beispiele dieser Stilstufe innerhalb der Skulptur des Straßburger Münsters dar (Abb. 6). Sie wurden daher von Wolfgang Kleiminger, der sich bislang als einziger intensiver mit der Stilistik der Skulpturen des Martinsmünsters auseinandergesetzt hat, zum Vergleich herangezogen und als vorbildlich für die Colmarer Bildwerke erklärt.²¹ Aus Kleimingers Bestreben heraus, das Elsass als homogene, um Straßburg als Zentrum gruppierte Kunstlandschaft darzustellen, ist das verständlich. Doch könnte, bei allen grundsätzlichen Übereinstimmungen des Zeitstils, der Gegensatz in der Detailbehandlung zwischen den Figuren Meister Humbrets und denen des Straßburger Lettners nicht größer sein (Abb. 2, 5, 6). Kein Weg führt von den steifen, fast hartbrüchigen Gewändern der Colmarer Figuren zu den weich fließenden, voluminösen und in elastischen Schwüngen drapierten Faltenwürfen der Straßburger Lettnerfiguren. Auch finden sich dort keine Ansätze zu der Flächigkeit des Colmarer Reliefs, die nicht nur dem Unterschied in der Technik geschuldet ist. Deutlich verschieden sind zudem die Kopftypen, die nur bei den Straßburger Lettnerfiguren eindeutig nach Reims verweisen. Der eiförmig ovale Kopf des Johannes mit seinen sanft gerundeten Wangen, den weich, aber plastisch herausmodellierten Brauenbögen und den deutlich geöffneten, elegant geschwungenen Augenlidern liefert dafür das vielleicht beste Beispiel.

Unter den Colmarer Figuren ist die des Nikolaus im Tympanon diejenige, welche mit der größten Sorgfalt gearbeitet ist (Abb. 5). Sie ist mit Sicherheit als eigenhändiges Werk von Meister Humbret anzusehen, während die übrigen Figuren des rundbogigen Tympanons in ihren Gesichtern vereinfacht und summarischer wiedergegeben sind (Abb. 2, 5). Vermutlich hat sie der Meister durch einen Mitarbeiter ausführen lassen. In den wesentlich flacheren Reliefs des oberen Tympanonregisters betrifft die Tendenz zur Vereinfachung auch noch die Gewandbildungen, so dass man hier an die Ausführung im Ganzen durch einen Gesellen denken mag (Abb. 2). Auch wenn das Colmarer Portal insgesamt nicht die künstlerische Qualität beispielsweise der Straßburger Lettnerfiguren erreicht, so zeugt doch gerade der Kopf des Nikolaus von den beträchtlichen Fähigkeiten Meister Humbrets als Bildhauer (Abb. 5). Mit seiner breiten Stirn und der markanten Form des Schädels strahlt das Antlitz des Bischofs Energie, Kraft und Würde aus. Die flach gebogenen Brauen und die mit einem kräftigen Hieb des Meißels aus dem Stein gehauenen, fast parallel angelegten Lider geben dem Blick des Heiligen Festigkeit und sogar eine gewisse Schärfe. Dennoch kräuselt sich der fein geschnittene Mund zu einem sanften Lächeln, welches ein Echo findet im gepflegten, sanft gewellten Bart des Bischofs und seinen fast jugendlich gelockten Haaren. Einmal mehr ist hier der Unterschied zu den beiden noch erhaltenen bärtigen Aposteln vom Straßburger Lettner mit ihrer virilen, aber großzügiger wiedergegebenen Lockenpracht und den länglichen, hageren Gesichtern denkbar groß.²²

21 Wolfgang Kleiminger, *Die Plastik im Elsaß 1260–1360*, Freiburg i. Br. 1939, S. 2–23, insbes. S. 2–6.

22 Abbildungen bei Schmitt 1924, wie Anm. 15.



Abb. 7: Trier, Liebfrauenkirche. Tympanon des Nordportals



Abb. 8: Trier, Liebfrauenkirche. Tympanon des Westportals: Darbringung im Tempel



Abb. 9: Trier, Liebfrauenkirche. Tympanon des Westportals: Heilige Drei Könige

Ebenso wenig lassen sich engere stilistische Beziehungen zu den Skulpturen der Hauptportale des Freiburger und des Basler Münsters herstellen, die zudem auch zeitlich eher nach dem Nikolausportal in Colmar einzuordnen sind.²³ Um mögliche Vorbilder zu finden, gilt es also den Blick etwas weiter schweifen zu lassen. Unter den burgundischen Skulpturen der Zeit lassen sich am ehesten Parallelen zum Nordportal der ehemaligen Prioratskirche von Saint-Thibault feststellen.²⁴ Von der Gesichtsbildung her erinnert der Erzbischof im linken Portalgewände ein wenig an den Colmarer Nikolaus, doch ist die Gewandbehandlung bei allen Figuren dort von ganz anderer Natur. Wie an praktisch allen burgundischen Ensembles der Zeit sind die Gewänder mit üppigen, eher weichen Faltenwürfen geschmückt. Oft erscheinen sie wie eine Nummer zu groß, wodurch sich einzelne Partien von den Körpern lösen und zu einem Eigenleben gelangen. Hier lässt sich vielleicht am ehesten eine Verbindung zu Meister Humbret und den vorhangartig sich ablösenden Gewändern des Bischofs und der Jungfrauen herstellen. Dies gilt jedoch nicht im Geringsten für die Tendenz zur Erstarrung und die auffallende Gradlinigkeit der Faltenwürfe im Colmarer Tympanon.

23 Dazu zuletzt mit ausführlicher Diskussion des Forschungsstands Achim Hubel, *Das Hauptportal – zwei Meister, zwei Stile und die Frage nach den Werkstätten*, in: Hans-Rudolf Meier und Dorothea Schwinn-Schürmann (Hrsg.), *Himmelstür. Das Hauptportal des Basler Münsters*, Basel 2011, S. 109–120. Wenngleich die Skulpturen am Südportal des Martinsmünsters keine Verbindung zum Basler Münster erkennen lassen, bleiben doch Bezüge im Bereich der Architektur (vgl. Schurr 2018, wie Anm. 6). Dies gilt auch für die Teile des romanischen Baus und ist angesichts der Zugehörigkeit Colmars zum Basler Bistum keine Überraschung.

24 Denise Borlée, *La sculpture figurée du XIII^e siècle en Bourgogne*, Strasbourg 2011, S. 179–206, die besprochene Gewandfigur dort Abb. 163.

Eine viel größere Verwandtschaft weisen die Colmarer Skulpturen interessanterweise mit dem Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche auf (Abb. 7–10). Auch wenn die Faltenzüge der Figuren im Tympanon des Nordportals noch etwas klassischer und nicht ganz so schroff und hart erscheinen, ist doch dieselbe Tendenz zur scharfgratigen Erstarrung festzustellen (Abb. 2, 7).²⁵ Und der Gegensatz zwischen den solcherart gebildeten Gewändern und dem fein ziselierten, detailreich gearbeiteten Gesicht, der den Colmarer Nikolaus kennzeichnet, lässt sich an vielen Figuren des Trierer Westportals ganz ähnlich feststellen (Abb. 8–10). Generell liegt der größte Unterschied in der flächigeren Anlage der Gewandfalten in Colmar, die sicherlich auch dem Unterschied in der Tiefe der Reliefs geschuldet sind, aber wohl auch dem zur Abstraktion und Vereinfachung neigenden künstlerischen Temperament Meister Humbrets zuzuschreiben sind. So gibt es unter den Päpsten in den Trierer Archivolten einige, die dem Bischofsheiligen in Colmar zum Teil verblüffend ähneln, bis hin zur Machart von Attributen wie den Krummstäben (Abb. 10).²⁶ An das Colmarer Südportal erinnern auch die ganz ähnlichen Kopfbedeckungen der Kleriker und die Serie der Könige in den Trierer Archivolten. Dass diese, wie ihre Pendants in Colmar, als gekrönte Musiker mit den verschiedensten, verblüffend genau wiedergegebenen Instrumenten dargestellt sind, stellt eine weitere bemerkenswerte Parallele dar (Abb. 3, 10).²⁷

Leider wurden die Trierer Archivoltenfiguren im 19. Jahrhundert zu stark überarbeitet, als dass man sie zum stilistischen Vergleich der Gesichtsbildung heranziehen sollte. Ähnlich markante, einem kantigen, breiten Schädel eingeschriebene Züge, wie sie der heilige Nikolaus in Colmar zeigt, finden sich aber auch im besser erhaltenen Bogenfeld des Trierer Westportals (Abb. 5, 8, 9). Vergleicht man beispielsweise die Köpfe von Simeon oder Josef in Trier mit dem Colmarer Nikolaus, so meint man in dieselben waagrecht liegenden, mandelförmigen Augen mit deutlich markierten Lidfalten zu blicken. Auch die in flachem Bogen gespannten Brauen und die scharf konturierten, leicht gespitzten Münder mit ihren in gerader Linie nach oben gezogenen Winkeln ähneln sich sehr. Selbst der fein ziselierte Bart und das in zierlichen Löckchen unter der Kopfbedeckung hervorquellende Haupthaar des Colmarer Nikolaus findet eine Entsprechung beim Josef des Trierer Tympanons. Man könnte zum Vergleich auch noch den mittleren der Heiligen Drei Könige im selben Bogenfeld anführen, oder sogar auf die ausdrucksvolle, heute in Berlin konservierte Monumentalfigur des sogenannten Propheten Jesaja verweisen.²⁸

War also der Meister Humbret etwa vom Moseltal an den Oberrhein gewandert?

Einen weiteren Hinweis in diese Richtung liefert jedenfalls sein architektonisches Werk. Unter der Ägide Meister Humbrets erfolgte beim Bau des Martinsmünsters die Hinwendung zur entwickelten Gotik. Er vollendete das Querhaus, indem er der Fassade in ihren oberen Partien ein moderneres, gotisches Gepräge gab, und bestimmte den Wandaufriß des Langhauses. Hier, im Inneren von St. Martin erinnert, einmal mehr, kaum etwas an das Straßburger Münster. Der zweizonige Wandaufriß ist geprägt von den massiven kantonierten Pfeilern, deren zum Schiff hinweisende Vorlagen als kräftige Halbsäulen bis in die Gewölbezone hineinreichen und dem Raum eine rhythmische Struktur verleihen (Abb. 11). Durch die weit hinaufgerückten Obergadenfenster treten die ungegliederten Wandflächen in deutlichen Kontrast zu den tiefen, reich profilierten Arkadenlaibungen, die den Blick des Betrachters wieder zurück zu den kräftigen, kantonierten Pfeilern führen.

25 Die Datierung der Trierer Skulptur ist bislang nicht befriedigend geklärt (zur Datierung der Architektur vgl. Nicola Borger-Keweloh, *Die Liebfrauenkirche in Trier. Studien zur Baugeschichte*, Trier 1986; Marc Carel Schurr, *The Liebfrauenkirche in Trier – Form and Meaning at the Dawn of Gothic Architecture in the Holy Roman Empire*, in: Zoe Opačić und Achim Timmermann (Hrsg.), *Architecture, Liturgy and Identity. Liber amicorum Paul Crossley*, Bd. 1, Turnhout 2011, S. 111–122. Zu Stil und Datierung der Trierer Skulptur vgl. Hans Werner von Oppen, *Der Skulpturenschmuck der Trierer Liebfrauenkirche*, Diss. phil., Berlin 1933; Hermann Bunjes, *Die Skulpturen der Liebfrauenkirche in Trier*, in: *Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete* 12 (1937), S. 180–226; Ewald M. Vetter und Wolfer A. Bulst, *Das Figurenprogramm am Westportal der Liebfrauenkirche in Trier*, in: Ruperto Carola. Zeitschrift der Vereinigung der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg 20 (1968), S. 123–131 sowie zuletzt Andreas Waschbüsch, *Ut possit ab omnibus videri? Die Skulpturenensembles von Nord- und Westportal und ihre Rezeptionsbedingungen*, in: Andreas Tacke und Stefan Heinz (Hrsg.), *Liebfrauen in Trier*, Petersberg 2016, S. 238–253; Jochen Staebel, *Ein Portal im Wandel. Anmerkungen zur Restaurierungsgeschichte des Westportals der Liebfrauenkirche in Trier und Überlegungen zu dessen Rekonstruktion*, ebd., S. 255–269). Im Lichte der von Bunjes 1937 vorgetragenen Argumente erscheint das Nordportal als das ältere der beiden Figurenportale. Ob es aber tatsächlich vor 1243 entstanden ist und ob das Tympanon des Westportals, wie Bunjes meinte, gleichzeitig mit dem inneren Portalbogen und damit um 1243 anzusetzen ist, kann nur eine detaillierte bauforscherische Analyse der konstruktiven Zusammenhänge klären. Die von Oppen 1933 und Bunjes 1937 angeführten stilistischen Argumente haben durch die in der jüngeren Forschung veränderten Datierungen der französischen Vergleichsbeispiele an Schlagkraft verloren und stehen teilweise im Widerspruch zu diesen. Vgl. auch Andreas Waschbüsch, *Kunstlandschaft und Diözesanstil? Modelle zur Beschreibung des künstlerischen Austauschs am Beispiel lothringischer Portale des 12. und 13. Jahrhunderts*, in: Claudia Rückert und Jochen Staebel (Hrsg.), *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien*, Frankfurt a. M. 2010, S. 99–115. Die im vorliegenden Artikel aufgezeigten Bezüge sprechen eher dafür, dass ein Großteil des Skulpturenschmucks der Trierer Westfassade erst nach der Wiederaufnahme der Bauarbeiten 1243 entstanden ist.

26 Nach Borger-Keweloh 1986, wie Anm. 25, S. 194, sind die rechten Archivolten im Zweiten Weltkrieg unversehrt geblieben. Dennoch sind wohl nur zwei der Engelsfiguren noch komplett im Originalzustand erhalten (vgl. Bunjes 1937, wie Anm. 25). Eine detaillierte Untersuchung des Erhaltungszustands der Archivolten steht noch aus.

27 Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der retrospektiven Konzeption der Portalarchitektur sowohl am Colmarer Südportal als auch an Liebfrauen. Alle Portale in Trier besitzen, trotz der gotischen Stilistik der Einzelformen, rundbogige Tympana und, an Ost- und Nordportal, Stufengewände mit eingestellten Säulchen. An Trier erinnert in Colmar auch die Vorliebe für vegetables Dekor in den Archivolten. Dass in Colmar nur die äußerste Archivolte, im Grunde ein Überfangbogen, mit Figuren besetzt ist, während die inneren drei Bogenläufe mit fein gearbeitetem, naturalistischem Blattwerk besetzt sind, ist ungewöhnlich. Vergleichbares findet sich in der Region nur am Westportal des Basler Münsters, das zeitlich aber etwas später anzusetzen ist. Selbst in Frankreich gibt es zu dieser Zeit kaum Vergleichbares, wohingegen an der Trierer Liebfrauenkirche das Bogenfeld des Nordportals, ähnlich wie in Colmar, mit laubgeschmückten Archivolten umrahmt ist.

28 Bunjes 1937, wie Anm. 25, S. 194–195.



Abb. 10: Trier, Liebfrauenkirche. Rechte Archivolten des Westportals



Abb. 11: Colmar, St. Martin. Inneres, 1260-1310

Mag die Zweizonigkeit vielleicht noch an das benachbarte Freiburger Münster erinnern, finden sich dort aber keine analogen Pfeilerbildungen. Überall am Oberrhein, ob in Basel, Freiburg oder Straßburg, dominiert zu dieser Zeit der in filigrane Dienstbündel zerlegte Gliederpfeiler. Im lothringischen Raum herrscht dagegen, ganz in Übereinstimmung mit dem Reimser Vorbild, der kantonierte Pfeiler vor. In der Kathedrale von Toul, am westlichsten Punkt der Mosel gelegen, finden wir sogar dieselbe Gesamtkonzeption wie in Colmar. Auch hier hat der Baumeister einen zweizonigen Wandaufriß mit kantonierten Pfeilern kombiniert und deren innere Vorlagen ohne Unterbrechung durch Kapitelle über die Hochschiffwand hinweg bis in die Gewölbe fortgeführt. Lothringischen Ursprungs sind in Colmar schließlich auch die ondulierenden Querschnitte der Wandvorlagen in den westlichen Seitenschiffsjochen²⁹. Solche ondulierenden Dienstbündel, bei denen die Rundungen der einzelnen Dienste ohne Bruch in ebenfalls gerundete Kehlen übergehen, findet man einmal mehr in Toul und in Trier, nicht aber im Straßburger Münster und den von ihm abhängigen Bauten der Region.

Selbst in so scheinbar klar umrissenen Kulturlandschaften wie dem Elsass gibt es offenbar keine totale Homogenität in den Erscheinungsformen von Architektur und Skulptur. Im Lichte der Stilanalyse erscheint das Werk Meister Humbrets in Colmar vielmehr als ein Paradebeispiel für die gegenseitige Durchdringung und Befruchtung der Kulturlandschaften im Herzen Europas und für den lebendigen künstlerischen Austausch zur Zeit der Gotik entlang von Mosel und Rhein.³⁰

²⁹ Schurr 2018, wie Anm. 6, S. 51. Zu den ondulierenden Querschnitten in Trier vgl. Marc Carel Schurr, Möglichkeiten und Grenzen der Formanalyse (bei Liebfrauen), in: Tacke/Heinz 2016, wie Anm. 25, S. 41–50.

³⁰ Zum Begriff der Kulturlandschaft in der Vorstellung des Autors vgl. Marc Carel Schurr, Die stilgeschichtliche Verortung der spätgotischen Architektur des Mittelrheins – ein Problem der Stilgeschichte?, in: Martin Büchsel, Hilja Droste und Berit Wagner (Hrsg.), Kunsttransfer und Formgenese, Berlin 2019, S. 49–60.