

ABSCHNITT A

KAPITEL 1

Gegenstand und Zielsetzung der Untersuchung – Forschungsstand, Methoden, Terminologie

Der Bestand an nachantiken Kunstdenkmälern Triers ist eine Entdeckung. Was der Stadt in Hinblick auf ihr überaus reiches römisch-antikes Erbe in vielerlei Hinsicht zum Vorteil gereicht, hat gleichzeitig über Jahrzehnte hinweg das Interesse für die Erforschung der in der Frühen Neuzeit in der bischöflichen Residenzstadt ansässigen Bildhauerwerkstätten an den Rand gedrängt. Im Unterschied zur Mainzer Kunstgeschichte, die mit mehreren Studien zu der inzwischen weitgehend dekonstruierten Werkstatt Hans Backoffens¹ sowie zu den Ateliers von Peter und Dietrich Schro² eine fundierte Erforschung der örtlichen Bildnerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufweisen kann, steht Trier hier nach wie vor im Abseits.

Die vorliegende Arbeit stellt den Anspruch, einen bislang von der Forschung kaum beachteten Trierer Bildner in seiner Bedeutung als einen der führenden Hauptmeister der deutschen Renaissance herauszustellen. Mit dem Epitaph für Werner und Georg von der Leyen (um 1535), dem Grabmal für Fürstbischof Johann III. von Metzhausen (1540/42) und dem Doppelmonument für Johann von Eltz und Maria von Breitbach (1548) schuf der Trierer Metzhausenmeister drei herausragende Denkmäler, die qualitativ zu den Spitzenwerken aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts zu zählen sind und den Vergleich mit der Produktion der Werkstatt des ungleich bekannteren Zeitgenossen Loy Hering nicht zu scheuen brauchen. Obgleich die Zahl der in Trier zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert tätigen Ateliers eine kleine war, so sind diese wenigen Werkstätten doch von Hauptmeistern überregionaler Bedeutung geführt worden. Jene Entwicklung einer qualitativ hochstehenden und formal modernsten Tendenzen verpflichteten Bildhauerei glomm bereits mit Niclas Gerhaert van Leyden in Trier auf, doch setzte ihre eigentliche Blüte erst mit Meister Jakob ein, der eine neuartige, stilistisch oberdeutsch beeinflusste Formensprache an die Mosel transferierte. Das künstlerische Niveau dieser Werkstatt, die nur für wenige Jahre in der Bischofsstadt tätig war und mit dem Grabaltar für Richard von Greiffenklaus (1525/27) ein Hauptwerk der deutschen Renaissanceplastik schuf, wurde jüngst von S. Heinz mit seiner monumentalen Dissertation *Erzbischof Richard von Greiffenklaus und sein Grabmal. Zur Memoria eines geistlichen Kurfürsten am Beginn der Reformationszeit* (2017) dokumentiert. Das unter Meister Jakob erreichte künstlerische Niveau ging nach dem Ende seiner Tätigkeit in Trier, die – wie hier darzulegen ist – bereits kurze Zeit nach der Vollendung des Bischofsmonumentes endete, in einer Folgewerkstatt auf, deren führender Bildhauer nach seinem Hauptwerk, dem 1542 datierten Grabmal für Erzbischof Johann III. von Metzhausen im

¹ Siehe WILHELM: Künstler u. GOELTZER: Backoffen.

² Siehe die Dissertationen von THIEL: Schro und – inzwischen weitgehend überholt – jene von LÜHMANN-SCHMIDT: Schro sowie HEINZ: Marktbrunnen.

nördlichen Seitenschiff des Trierer Domes, von W. Zimmermann (1935) den Notnamen *Meister des Metzenhausen-Grabmals* erhielt.³

Nachdem S. Heinz unlängst das Œuvre Meister Jakobs umfassend bearbeitet hat, gilt es in der vorliegenden Arbeit nun, das bildhauerische Werk des Metzenhausenmeisters zu dokumentieren und somit einen weiteren Protagonisten der Renaissance-Bildnerei aus seinem Dornröschenschlaf zu erwecken. Das künstlerische Niveau der Werkstatt war ein überragendes, ihr Formgefühl im Architektonischen wie im Figuralen übertraf jenes der zeitgleich agierenden Werkstätten Dietrich Schros in Mainz und des Kölner Abel-Kreises um ein Vielfaches, woraus sich die eifrige Nachfrage seitens Mitgliedern des Trierer Domklerus und kurtrierischer Landadeliger nach Monumenten aus der in Trier tätigen Werkstatt des Metzenhausenmeisters erklärt.

Das qualitativ herausragende Niveau des Ateliers wurde früh erkannt. So hob bereits F. Kugler in seinen *Kleinen Schriften und Studien zur Kunstgeschichte* (1854) die „Grosse Nischen-Architektur in brillanter und geistreich barocker Renaissance“ des Metzenhausengrabmals hervor.⁴ Gleichwohl dauerte es noch annähernd 50 Jahre, bis dass der erste, noch zaghafte Versuch einer kunsthistorischen Einordnung des Bischofsmonumentes unternommen wurde, was weniger mit der (im Unterschied zu heute nicht einmal allzu abgelegenen) geographischen Lage Triers innerhalb des Wilhelminischen Reiches als mit dem allgemeinen Desinteresse des 19. Jahrhunderts gegenüber post-Dürer'scher deutscher Kunst und mit dem seinerzeit ausgesprochen schlechten Erhaltungszustand des Metzenhausenmonumentes zu begründen sein dürfte. So erlangte das Bischofsgrabmal erst nach seiner 1898 abgeschlossenen Instandsetzung überregionale Bekanntheit. Mit Sicherheit auf die Initiative des in den Restaurierungsprozess involvierten Provinzialkonservators der Rheinprovinz, Dr. Paul Clemen (1866–1947), zurückzuführen, wurde anlässlich der *Deutsch-nationalen Kunstausstellung* zu Düsseldorf (1902) ein Gipsabguss des Grabmals in natürlicher Größe angefertigt und in einem der Ausstellungsräume des neuerrichteten *Kunstpalastes* neben Abgüssen des Portals der Trierer Liebfrauenkirche und des romanischen Portals vom Dom zur Liebfrauenkirche aufgestellt. Die erfolgreiche Ausstellung wurde von einem Katalog sowie einem speziell der rheinischen und der westfälischen Kunst gewidmeten Band aus der Feder Paul Clemens begleitet. In diesem hob der Provinzialkonservator die bedeutende Stellung des Metzenhausenmonumentes innerhalb der Plastik der deutschen Renaissance hervor:

„Es ist eines der vornehmsten deutschen Grabmäler überhaupt, vielleicht das vollendetste Wandgrab, das die deutsche Renaissance überhaupt hervorgebracht. [...] Aber wer ist der Künstler? Wo kommt er her? Hoffentlich werden wir bald darauf eine Antwort erhalten. Es ist an der Zeit, dass diese ganze Trierer Renaissance in ihrem gesamten Verlauf bis zu Hans Ruprich Hoffmann [...] ihren Historiker findet.“⁵

Zweifellos angeregt durch die Düsseldorfer Ausstellung fand das von der Kunstwissenschaft zuvor weitgehend unbeachtet gebliebene Monument kurz vor Ausbruch

³ ZIMMERMANN: Rezension zu Irsch, 239.

⁴ KUGLER: Schriften, 277.

⁵ CLEMEN: Kunst, 15f.

des Ersten Weltkriegs Eingang in W. Lübkes *Geschichte der Renaissance in Deutschland* (3. Aufl. 1914). Die in diesem Werk erwogene Gleichsetzung des Metzenhausenmeisters mit dem in Münster (Westf.) tätigen Johann Brabender muss indes als ein gewagtes Kuriosum innerhalb der Kunsthistoriographie gewertet werden.⁶ Zuvor hatte bereits J. Wiegand mit seinem grundlegenden Aufsatz *Über den Eingang der Renaissance in Trier* (1908) in Hinblick auf das Epitaph für Werner und Georg von der Leyen (um 1535) einen stilistischen Bezug zur niederländischen Kunst erkannt, jedoch zugleich postuliert, dass dieses Werk von einer anderen Hand als das Grabmal für Johann III. stamme.⁷ Dem Meister des letztgenannten Monumentes schrieb er indes mit Recht auch das Doppelmonument Eltz-Breitbach zu Boppard (1548) sowie das 1539 datierte Retabel in der Pfarrkirche St. Laurentius zu Zerf (Kreis Trier-Saarburg) zu.⁸

Mit der Dissertation W. Zimmermanns zur *Kunst im Nahegebiet* folgte – trotz des geographisch etwas irreführenden Titels – im Jahre 1927 ein weiterer Versuch, dem Meister des Metzenhausen'schen Monumentes eine Gruppe von Werken zuzuschreiben, die (in Teilen) die Grundlage für den im Anhang zu dieser Arbeit abgedruckten Euvrekatalog bildet.⁹ Gleichwohl stellte auch W. Zimmermann mit seiner Gleichsetzung des Trierer Bildhauers mit dem *Meister von Simmern* eine Hypothese auf, die einer näheren Überprüfung nicht standhält (siehe den Werkkatalog und Kapitel 6.10). Immer noch stand die Forschung der Identifikation des Meisters, dessen Werk in eigentümlicher Weise zwischen italienischen, niederländischen und süddeutschen Einflüssen oszilliert, gleichsam hilflos gegenüber. Es war weitestgehend unklar, inwiefern es sich um einen einheimischen Trierer Meister, um einen zugewanderten Italiener, einen Süddeutschen, einen Niederländer oder aber um einen aus dem Niederrheinisch-Westfälischen stammenden Künstler gehandelt haben könnte, entzog sich doch sein Werk einer eindeutigen Einordnung in gängige Schulen.

Die 1930er-Jahre lassen mit der unter P. Clemen herausgegebenen Reihe der Inventarbände der *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* ein neues Interesse für die Grabplastik im Rhein-Mosel-Gebiet erkennen. Die Bearbeitung der Denkmäler des Trierer Domes übernahm N. Irsch (1931), der in Hinblick auf das Werk des Metzenhausenmeisters jedoch kaum über das bis dahin bereits publizierte hinausging. Da die nach den damaligen preußischen Landkreisen gegliederten Bände der *Kunstdenkmäler*

⁶ LÜBKE/HAUPT: Plastik, Bd. 2, 509. Hinweis bei FUCHS: Inschriften, Bd. I, 142, Anm. 10.

⁷ WIEGAND: Eingang, 219f.

⁸ WIEGAND: Eingang, 226.

⁹ Siehe ZIMMERMANN: Kunst, 30f. Dem Meister des Metzenhausengrabmals wurden a.a.O. die Monumente für Philipp von Ottenesch (kurz nach 1535), Otto Joachim von dem Burgtorn (um 1550), Guta Blanckerts (1554), das Eltz-Breitbach-Doppelmonument (dat. 1548) und das Sierck-Epitaph (dat. 1549) zugeschrieben. Außerdem wollte Zimmermann, der den Metzenhausenmeister mit dem *Meister von Simmern* identifizieren wollte, dem Trierer Meister die Grabmäler für Johann II. von Pfalz-Simmern und Beatrix von Baden (1554, Simmern, St. Stephan), das Epitaph für Alberta von Pfalz-Simmern (1553 Simmern, St. Stephan), das Epitaph für den Kanzler am Simmerner Hof, Hieronymus Rodler (gest. 1554, Simmern, St. Stephan), das Grabmal für Friedrich von Schönburg (1555, Oberwesel, Liebfrauenkirche), und, „wahrscheinlich“, das Monument für Maria Jacobe von Oettingen (gest. 1557, Simmern, St. Stephan) zuschreiben.

erstmalig auch eine umfangreiche fotografische Dokumentation zahlreicher Werke umfassten, war die stilkritische Zuschreibung von mitunter an geographisch weit voneinander entfernt liegenden Orten aufgestellten Monumenten an individuelle Werkstätten erheblich erleichtert worden. Diesen Vorteil konnte H. Kahle mit ihrer Dissertation *Studien zur mittelrheinischen Plastik des 16. Jahrhunderts* (1939) nutzen. Wenngleich auch methodisch ob ihres Postulats einer definierbaren, genuin ‚mittelrheinischen‘ Bildneri überholt,¹⁰ ist das Werk in Hinblick auf die Trierer Renaissance nach wie vor als grundlegend zu werten. Noch im Jahr ihres Erscheinens veröffentlichte W. Zimmermann eine Rezension zu H. Kahles Dissertation in der *Trierer Zeitschrift* (1939), in der er die Benennung des Metzenhausenmeisters mit dem in Trierer Quellen genannten Hieronymus Bildhauer vorschlug und zugleich verschiedene, auch heute noch wertvolle, Gedanken zur stilistischen Prägung äußerte.

Nach der Zäsur des Zweiten Weltkrieges verebbte das kunsthistorische Interesse an der moselländischen Bildneri. Einzig A. Thomas gelang es, mit seinem Aufsatz zum *Künstler des Segensis-Epitaphs in Trier-Liebfrauen* (1962) das Werk des Hans Bildhauer von Trier näher zu umreißen, den bereits W. Zimmermann (1939) namentlich identifizieren konnte.¹¹ J. Walentiny berücksichtigte schließlich mit seiner Abhandlung zur Luxemburger Renaissance-Skulptur (*La Sculpture au Luxembourg à l'époque de la Renaissance* [1986]) die im Großherzogtum befindlichen Werke aus dem Atelier des Metzenhausenmeisters an verschiedenen Stellen, verließ jedoch – mit Ausnahme der Abgrenzung zum Werk Hans Bildhauers – die von H. Kahle (1939) vorgezeichneten Wege, denen er engstens folgte, an keiner Stelle.

Etwa gleichzeitig mit Dorothea Terpitz' zwischen Gattungsmonographie und Corpuswerk changierender Dissertation *Figürliche Grabdenkmäler des 15. bis 17. Jahrhunderts im Rheinland* (1997) lässt sich für die zweite Hälfte der 1990er-Jahre auch für die Trierer Kunstgeschichte ein neu aufkeimendes Interesse an der westdeutschen Grabmalstopographie verzeichnen, das sich an der Universität der Moselstadt mit dem Sonderforschungsbereich *Grabdenkmäler zwischen Maas und Rhein* unter Prof. Wolfgang Schmid etablierte. Die in der Folge entstandene Magisterarbeit von J. L. Buhrow (1998) und das von S. Heinz, B. Rothbrust und W. Schmid herausgegebene Überblickswerk *Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz* (2004) legen von dieser neuen Dynamik ein weiteres Zeugnis ab. Eine detaillierte Analyse von Œuvre und Stil des Metzenhausenmeisters blieb – dem Charakter dieses Überblickswerkes, das zuvorderst einen typologischen Vergleich zwischen den Monumenten für die Erzbischöfe der drei Diözesen anpeilte – jedoch auch in diesem Kontext aus.

Mit der 1998 verfassten Magisterarbeit *Das Renaissance-Grabmal des Erzbischofs Johann III. von Metzenhausen (1492–1540) im Dom zu Trier* von J. L. Buhrow, die unpubliziert blieb, wurden mitunter interessante Fragestellungen angeschnitten;

¹⁰ Zum Problem der *mittelrheinischen Plastik* s. hier Kapitel 6 sowie GOELTZER: Abtfigur u. HEINZ: Greiffenklau, 87ff.

¹¹ ZIMMERMANN: Rezension zu Kahle, 195.

doch blieb sie mit Ausnahme kleinerer Einzelaspekte, etwa Ansätzen zur Deutung der am Grabmal dargestellten Affen im Rahmen des ikonographischen Gesamtprogrammes, im Wesentlichen auf den von der älteren Literatur festgesteckten Pfaden, die den Metzenhausenmeister stilistisch in Abhängigkeit von der italienischen Plastik verorteten. Gleichwohl kommt J. L. Buhrow das Verdienst zu, als Erste die im Bistumsarchiv Trier (BATr) aufbewahrten Berichte über die Grablegung und die Exequien für Johann III. sowie die Restaurierungsmaßnahmen, denen das Grabmal zwischen 1896 und 1974 unterzogen worden war, ausgewertet zu haben. Dank der Erlaubnis der Autorin war es dem Verf. gestattet, Einsicht in die unveröffentlicht gebliebene Magisterarbeit zu nehmen und Aspekte aus derselben in der vorliegenden Arbeit zu zitieren.

Ein nicht zu überschätzendes Verdienst für die Trierer Kunstgeschichte gebührt alsdann R. Fuchs, der mit seinem 2012 publizierten zweibändigen Corpuswerk *Die Inschriften der Stadt Trier II (1501–1674)* einen für jede künftige Forschung zur Trierer Renaissanceplastik unverzichtbaren Grundpfeiler geschaffen hat, der sich neben den paläographischen Analysen und deutschen Übersetzungen der Inschriften auch durch detaillierte Einordnungen der Einzelmonumente hinsichtlich ihrer Genese und eine jeweils umfassende Literaturübersicht auszeichnet. Die Bedeutung dieser Bände für die vorliegende Arbeit wie für die Trierer Kunstgeschichte überhaupt wird sich hier insbesondere für den Werkkatalog als unverzichtbar herausstellen.

Mit der eingangs genannten Studie S. Heinz' zum Werk Meister Jakobs (2017) erhielt die frühe Trierer Renaissance-Bildhauerei stilistisch erstmalig genauere Umrisse, wengleich S. Heinz auch die bis dahin postulierte Identifikation Meister Jakobs mit dem in den Quellen nachweisbaren Bildhauer *Jakob Kerre* dekonstruieren musste, sodass der Notname weiterhin bestehen bleibt. Die umfangreiche und ausgesprochen detaillierte Abhandlung widmet sich mit einem kürzeren Abschnitt auch der Frage nach möglichen Schülern Meister Jakobs, unter denen S. Heinz den Metzenhausenmeister besonders hervorhob, dessen Werk er jedoch (dem Schwerpunkt seiner Arbeit gemäß) nur ganz am Rande berücksichtigen konnte. Mit Ausnahme weniger neuer Impulse (zu nennen sind hier neben S. Heinz' Dissertation und R. Fuchs' Corpusband der Trierer Inschriften die Abhandlungen M. Groß-Morgens zum Rheineck'schen Grabbogen [2000] sowie A. Weiners Aufsatz zum Zerfer Retabel [2011] und sein Zuschreibungsversuch der Rheineck'schen Grablegungsgruppe an Daniel Mauch [2000]) lässt sich zusammenfassend feststellen, dass der Forschungsstand zum Meister des Metzenhausengrabmals und seinem (Werkstatt-) Stil im Wesentlichen noch immer dem Vorkriegsstand entspricht. Hieran vermochte auch F. Ronigs kurzer Abriss zum Metzenhausen'schen Monument in dem 1980 erschienenen Band *Der Trierer Dom* ob der Wiederholung älterer Hypothesen nichts zu ändern.

Mit der vorliegenden Arbeit sei nun der Versuch unternommen, diese empfindliche Lücke innerhalb der Forschung zur deutschen Renaissanceplastik zu schließen. Die Abhandlung gliedert sich in drei Hauptabschnitte, deren erster eine umfassende Bearbeitung des monumentalen Grabmals für den Trierer Erzbischof und Kurfürsten Johann III. von Metzenhausen als dem Hauptwerk und entscheidenden Referenz-

punkt für das weitere Œuvre der Werkstatt umfasst. Da das Grabmal zahlreiche ikonographische Referenzen zu den Regierungsgeschäften des Verstorbenen visualisiert, ist zur Kontextualisierung zunächst ein eigenes Kapitel, das sich – in aller Kürze – der Vita Johanns von Metzenhausen widmet, voranzustellen. Eine wünschenswerte monographische Bearbeitung der Person Johanns von Metzenhausen als einem der bedeutendsten Potentaten unter den deutschen Fürsten des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts steht bislang noch aus. Neben biographischen Artikeln aus den einschlägigen Standardwerken, wie E. Gatz' *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches* (1996) und Ferdinand Paulys *Aus der Geschichte des Bistums Trier. Dritter Teil: Die Bischöfe von Richard von Greiffenklau (1511–1531) bis Matthias Eberhard (1867–1876)* (1973), waren daher insbesondere aus den genealogischen Untersuchungen O. Conrads zum *Hunsrücker Adelsgeschlecht von Metzenhausen* (1966–68) wertvolle biographische Aspekte zu gewinnen. Einen historischen Überblick über die kurtrierische Regionalgeschichte des 16. Jahrhunderts vermittelt neben B. Caspars grundlegender Abhandlung zum *Erzbistum Trier im Zeitalter der Glaubensspaltung bis zur Verkündigung des Tridentinums in Trier im Jahre 1569* (1966) zuvorderst die monumentale *Geschichte des Bistums Trier*, herausgegeben von M. Persch und B. Schneider (2010), die mit zahlreichen Aufsätzen in ihrem dritten Band (*Kirchenreform und Konfessionsstaat 1500–1801*) den in der vorliegenden Arbeit gesetzten Schwerpunkt einer humanistisch geleiteten Religionspolitik unter Johann III. und Johann IV. Ludwig näher beleuchtet. Wenig Beachtung innerhalb der Trierer Regionalgeschichte fand bisher die Dissertation *Die Koblenzer Apothekerdynastie Rasener. Im Spannungsfeld von Stadtpolitik und Renaissance-Humanismus. Ein Beitrag zur Geschichte des spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Apothekenwesens im Kurfürstentum Trier* von H. Schnitzler (1986), die mit ihrer Darlegung des Koblenzer Humanistenkreises um den Renaissancefürsten Johann von Metzenhausen beachtliche Pionierarbeit leistete.

Es wird mit der für die vorliegende Arbeit unumgänglichen Kurzdarstellung der Vita Johanns III. erstmalig gelingen, ein bislang unbekanntes Studium Metzenhausens an der Artistenfakultät der Universität Köln nachzuweisen, das die seit Jahrhunderten mit 1492 tradierte Angabe des Geburtsjahres grundlegend infrage stellen wird. Fernerhin war es ob der Auswertung des von K. Ganzer und K.-H. Zur Mühlen (2000) edierten diplomatischen Schriftwechsels, der anlässlich des Hagenauer Religionsgespräches im Sommer 1540 reichsweit geführt wurde, möglich, anhand von Originaldokumenten das religionspolitische Agieren Johanns III. in einem neuen Lichte darzustellen. Ergänzend konnten aus der von P. Schiltz und A. Estgen edierten Quellensammlung (2016) zum Schriftwechsel des Abtes von Echternach, Robert von Monreal (amtiert 1506–39), zahlreiche für diese Arbeit relevante Aspekte geschöpft werden.

Im Anschluss an die Kurzbiographie Johanns von Metzenhausen gilt es, auch das Leben und Wirken seines Nachfolgers, Johann IV. Ludwig von Hagen (amtiert 1540–47), näher zu beleuchten, da es sich bei ihm um den in der Grabinschrift genannten Auftraggeber handelt, von dem man zumindest einzelne Impulse zur Gestaltung des ikonographischen Programmes für das Metzenhausenmonument erwarten dürfte.

Da sowohl der von 1531 bis 1540 amtierende Trierer Kurfürst Johann III. als auch sein Nachfolger Johann IV. Ludwig als durch und durch humanistisch gebildete Renaissancefürsten agierten, war von einem entsprechend in humanistisch-rhetorischer Manier konzipierten ikonographischen Programm, welches am Metzenhausengrabmal visualisiert wurde, auszugehen. Um für die in Kapitel 5 ausführlich niedergelegten Überlegungen zur Entschlüsselung jener ‚Botschaft‘ des Denkmals das nötige Fundament zu schaffen, soll daher in Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit ein kurzer Abriss zum kurtrierischen Humanismus des 16. Jahrhunderts dargelegt werden, in dem die Protagonisten in knapper Form vorgestellt und in ihren Beziehungen zum erzbischöflichen Hofe sowie zur Trierer Universität herausgestellt werden.

In dem daran anschließenden Kapitel soll alsdann das Grabmal für Johann III. ausführlich kunsthistorisch analysiert werden. Hierzu folgt, nach einem einleitenden Abschnitt, der Fragen nach dem ursprünglichen Standort, der Datierung und des Materials behandelt, eine Abhandlung zu den Restaurierungsmaßnahmen, denen das Monument unterzogen wurde. Hierbei wird anzumerken sein, dass während der zwischen 1896 und 1898 unter dem Restaurator Gustave A. Sobry vorgenommenen Instandsetzungskampagne erhebliche Veränderungen an der Originalsubstanz vorgenommen wurden, die für die inhaltliche Deutung des ikonographischen Programmes eine Verunklärung zur Folge hatten. Die hier dargelegten Einzelheiten zu den Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten werden durch die im Anhang erstmalig vollständig edierten Quellen aus den Beständen des Bistumsarchivs Trier zum Zwecke einer umfangreichen Dokumentation, die auch zukünftigen denkmalpflegerischen Arbeiten dienen kann, ergänzt.

In Kapitel 4.3 und 4.4 sollen alsdann in knapper Form Beschreibungen zum architektonischen Aufbau und zur skulpturalen Ausstattung des Grabmals erfolgen, die den Versuch einer Rückführung von Einzelformen auf druckgraphische Vorlagen bzw. verwandte skulpturale Werke anderer Meister beinhaltet. Die Problematik dieses Vorhabens wird sich in Kapitel 4.5, das sich der ornamentalen Ausstattung des Grabmals widmet, vollends darstellen. So lässt sich für keine der insgesamt zwölf Pilaster- und Lisenenhochfüllungen eine konkrete Übernahme aus einer druckgraphischen Vorlage nachweisen. Stattdessen wird darzulegen sein, inwiefern aus vereinzelten formalen Anleihen Rückschlüsse auf eine individuelle Konzeptionierung des Bildprogrammes für das Grabmal zu ziehen sind. An die von S. Theisen in ihrem unpublizierten Manuskript (2016) dargelegten Hypothesen zu einem im Kurtrierischen gegossenen Eisenofen mit dem Wappen Johanns IV. Ludwig von Hagen anknüpfend, soll hier eine Rückführung des architektonischen Aufbaus und der Ornamentik des Grabmals auf einen Entwerfer vorgeschlagen werden, der im Umkreis des in Nürnberg tätigen Peter Flötner (um 1490–1546) vermutet werden darf.

Von besonderem Interesse wird der in Kapitel 4.5 dargelegte Erstversuch einer Benennung der zehn in Medaillons gerahmten Bildnisse auf den Lisenen und den Pilastern des Grabmals sein. Wie anhand der rechten Innenlisenen mit dem Bildnis der Mutter Johanns von Metzenhausen zu zeigen ist, stehen die Arabeskenfüllungen in einem semantischen Bezugssystem mit den in sie eingelassenen Medaillons. Zur Identifizierung der in den vier Medaillons des Sockelgeschosses Porträtierten wollen

wir hier vier namhafte Gelehrte vorschlagen, die an der unter Johann von Metzhausen geförderten Trierer Universität tätig waren und zu dem in Kapitel 3 beschriebenen Humanistenkreis um den Kurfürsten zählten. Am Sockelgeschoß des Grabmals angebracht, können die zu vermutenden Bildnisse herausragender kurtrierischer Gelehrter gleichsam als Stellvertreter für die vier kanonischen Fakultäten einer frühneuzeitlichen Hochschule und als Basis des in Kapitel 5 dargelegten ikonographischen Programmes gelesen werden, das eine heilsgeschichtliche Botschaft mit einem religionspolitischen Appell verknüpft, der im Kontext der Überwindung der Glaubensspaltung steht. Die hier vorgeschlagene Deutung des Bildprogrammes betritt dabei Neuland und versteht sich daher als ein Interpretationsvorschlag ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Vielmehr wird zu zeigen sein, dass das ikonographische Programm gezielt mit rätselhaften ‚Leerstellen‘ operiert, die den Betrachter zu einem selbständigen Erarbeiten der chiffrierten Botschaft(en) animieren sollen. Wie zu zeigen ist, spiegeln sich am Metzhausen’schen Grabmal mit seinen semantischen Verweissystemen, die dem Werk einen immanenten Rätselcharakter verleihen, von der frühneuzeitlichen *Hieroglyphik* und der *Emblematik* beeinflusste Argumentationsmuster wider. Das auf zeitgenössische rhetorisch-humanistische Strömungen zurückzuführende Konzept des Bildprogrammes gibt damit Anlass zu Vermutungen über die Identität des Autors, der 1540/41 für den Entwurf des komplexen ikonographischen Programmes des Denkmals verantwortlich war.

Im zweiten Hauptabschnitt dieser Arbeit sollen die bis dorthin am Beispiel des Metzhausenmonumentes gesammelten formal-stilistischen Einzelaspekte zum Zwecke der Herausstellung eines (Werkstatt-) Stils des Meisters kontextualisiert werden. Zunächst soll dazu in Kapitel 6.1 die problematische Quellenlage dargelegt werden, die bedauerlicherweise keine Rückschlüsse zur Ausbildung des Trierer Künstlers erlaubt. Da sich keinerlei Dokumente erhalten haben, die über die Genese eines Werkes des Metzhausenmeisters Auskunft geben, muss sich die vorliegende Arbeit über weite Strecken auf die Methode der klassischen Stilkritik stützen. So zeigen alle dem Metzhausenmeister zuzuschreibenden Werke eine höchst charakteristische Manier, die es in Kapitel 6.2 zu definieren gilt, um anschließend die Bezüge zum Werk Meister Jakobs und die Abgrenzungen des Personalstils herauszuarbeiten. Hierbei soll anhand der zuvor herausgestellten stilistischen Merkmale hervorgehoben werden, dass der von S. Heinz (2017) postulierte Wechsel in der Leitung der Werkstatt von Meister Jakob zum Metzhausenmeister nicht erst um 1530, sondern bereits zwei Jahre zuvor (d.h. kurz nach der Beendigung der Arbeiten an dem 1527 vollendeten Grabmal für Richard von Greiffenklau) erfolgt sein muss. Die anschließenden Abschnitte des sechsten Kapitels widmen sich alsdann der eingangs dargelegten Problematik einer stilistischen Verortung des Metzhausenmeisters in stilkritischer Weise. Da in H. Kahles zitiertem Standardwerk zur *Mittelrheinischen Plastik* der Metzhausenmeister – als ein Schüler Meister Jakobs – implizit auch als Epigone Hans Backoffens dargestellt wurde, ist zunächst das Verhältnis des Metzhausenmeisters zur Mainzer Skulptur darzulegen, das jedoch über wenige formale Bezüge nicht hinausgeht. Grundlage für die vergleichenden Analysen bilden dabei die von I. Lühmann-Schmidt (1975) und U.B. Thiel (2014) publizierten Untersuchungen zum

Werk der vorwiegend in Mainz tätigen Bildhauer Peter und Dietrich Schro. Als dann ist in Kapitel 6.5 mit den Verbindungen zur süddeutschen Plastik ein für diese Arbeit elementarer Aspekt darzulegen. Bereits 1939 von H. Kahle angedeutet, wird hier erstmalig ausführlich zu belegen sein, dass die architektonischen Rahmungen der Grabmonumente des Trierer Meisters von einem der Protagonisten der augsburgisch gefärbten Bildnerie, dem in Eichstätt wirkenden Loy Hering (1484/85–1554), unmittelbar abhängig sind. Von der Prämisse eines Aufenthaltes des Metzenhausenmeisters in den oberdeutschen Kunstzentren Augsburg, Ulm und Eichstätt und einer zugleich starken stilistischen Beeinflussung durch die maasländische Bildnerie ausgehend, gilt es anschließend, mit den formalen Bezügen zwischen dem Œuvre des Metzenhausenmeisters und dem Werk des seit 1529 in Lüttich (Belgien) ansässigen Daniel Mauch (1477–1540), die entscheidende kulturelle Schnittstelle zwischen Trier, Oberdeutschland und Italien aufzuzeigen. Von A. Weiner (2000) noch als Meister der Rheineck'schen Grablegungsgruppe vorgeschlagen, wird sich aufgrund formal-stilistischer Übereinstimmungen zeigen, dass Daniel Mauch vielmehr auf das reife Werk des Metzenhausenmeisters einen entscheidenden Einfluss ausgeübt haben muss, der am ehesten mit einem Aufenthalt des Trierers in Lüttich zu erklären sein dürfte. Während mit S. Waginis Monographie *Der Ulmer Bildschnitzer Daniel Mauch (1477–1540). Leben und Werk* (1995) und dem von B. Reinhardt und E. Leitschneider herausgegebenen Ausstellungskatalog *Daniel Mauch. Bildhauer im Zeitalter der Reformation* (2009) zwei Standardwerke zu dem in Ulm und Lüttich wirkenden Mauch konsultiert werden konnten, stellte sich die Literatur zur Lütticher Plastik als ungleich lückenhafter und veraltet dar. Die Lütticher Renaissance stellt mit der oberitalienischen Schule der Palardin-Fiacre-Werkstatt, die unter Fürstbischof Erhard von der Marck (amtiert 1505–38) in der Maasmetropole ansässig wurde, eine der frühesten und beachtenswertesten Rezeptionen italienischer Impulse nördlich der Alpen dar, harrt jedoch immer noch einer umfassenden Erforschung. Mit Ausnahme einiger von M. Janssen-Delvaux (1971) und M. Laffineur-Crépin (1985) dargelegter Einzelaspekte, datiert der hier relevante Forschungsstand in die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg.

Anschließend an die ausführliche Verortung des Werkstattstiles des Metzenhausenmeisters kann in Kapitel 6.7 mit der monumentalen Bekrönungsgruppe des Rheineck'schen Grabbogens (Trier, Rheinisches Landesmuseum) dem Bildhauer ein Werk herausragender Qualität und Prominenz erstmalig zugeschrieben und in die mittleren 1530er-Jahre datiert werden. Die Betriebsamkeit der Werkstatt wird fernerhin anhand einer Reihe gusseiserner Herdplatten aus kurtrierischen Hütten belegt, die in Kapitel 6.8 als Gegenstand einer separaten Untersuchung dem Atelier zugeschrieben werden können. Hierdurch wurde es möglich, den unter A. Kippenberger (1931) eingeführten Notnamen des *Meisters der Reiterfiguren* mit dem Metzenhausenmeister bzw. einem seiner engen Werkstattmitarbeiter zu identifizieren. Besonderer Stellenwert kommt innerhalb der dem Trierer Atelier zuzuschreibenden Platten (bzw. der hölzernen Model, die als Gussvorlagen dienten) dem von S. Theisen in ihrem unveröffentlichten Manuskript (2016) rekonstruierten Eisenofen mit dem Wappen des

Kurfürsten Johann IV. Ludwig von Hagen (1546) zu, der in stilistischer wie in bildprogrammatischer Hinsicht in seinen engen Bezügen zum Metzzenhausengrabmal zu untersuchen ist. Weitere Platten aus der Zeit zwischen ca. 1530 und 1550 konnten aus dem in dem Standardwerk S. Theisens, *Der Eifeler Eisenkunstguß im 15. und 16. Jahrhundert* (1962), aufgeführten Bestand ebenfalls der Hand des in der Werkstatt des Metzzenhausenmeisters tätigen Formenschneiders zugeschrieben werden. Der zweite Hauptabschnitt der vorliegenden Arbeit schließt mit einer kurzen Abhandlung zu möglichen Schülern des Trierer Ateliers, die mangels schriftlicher Quellen ebenfalls ausschließlich auf der Basis stilistischer Kriterien, hierin auf H. Kahles Beobachtungen in ihrer 1939 publizierten Dissertation aufbauend, argumentieren kann. Anschließend soll im Rahmen eines knapp gehaltenen Fazits die Bedeutung der Trierer Werkstatt zusammengefasst werden.

Den Anhang zu dieser Arbeit bildet ein bebildeter Werkkatalog, der mit seinen detaillierteren Beschreibungen als Ergänzung und Referenz zu den im Hauptteil dargelegten, generellen Beobachtungen dienen soll. Dem Katalog liegt ein chronologisches Ordnungsprinzip zugrunde, das wiederum in einzelne Schaffensperioden (im Katalog unter den Abschnitten *A* [Übergangsphase], *B* [Frühwerk, 1528/29–33] und *C* [reifer Stil, 1534–49]) gegliedert ist. Unter Abschnitt *D* sind die Werke zusammengefasst, welche zwischen ca. 1550 und 1555/56 in der unmittelbaren Nachfolge des Metzzenhausenmeisters (d.i. primär Hans Bildhauer) gefertigt wurden. In einem letzten Katalogabschnitt (*E*) werden schließlich Werke aufgenommen, die in der älteren Literatur noch als von der Hand des Trierer Meisters stammend dargestellt wurden, deren Zuschreibungen jedoch nicht mehr zu halten sind, sowie solche unsicherer Zuschreibung. Anhand des Werkkatalogs wird die in Kapitel 6 dargelegte Problematik des Übergangs zur Nachfolgewerkstatt Hans Bildhauers besonders evident. Wo immer es möglich war, wurde bei der Erstellung des Kataloges besonderes Augenmerk auf die Rekonstruktion jener Empfehlungsnetzwerke gelegt, mit denen die Bestellungen von Monumenten, die für z.T. 150 km von der Werkstatt entfernte Aufstellungsorte bestimmt waren, erklärt werden können. Obgleich oftmals gegenüber stilistischen Spezifika nur etwas randständig bearbeitet, hat die Heraldik für eine Arbeit, die sich über weite Strecken mit Werken der Grabplastik befasst, eine gewisse Bedeutung. Hier stellten sich die von B. Peter in staunenswerter Fülle und Präzision erarbeiteten und online publizierten Abhandlungen zur Heraldik auf zahlreichen der in dem angehängten Werkkatalog bearbeiteten Monumente als ausgesprochen hilfreich dar.

Als eine der aufschlussreichsten Erkenntnisse, die der Werkkatalog vermittelt, ist besonders auf den Stilwandel hinzuweisen, der an den unmittelbar nach 1549/50 entstandenen Werken zu beobachten ist und bezeichnenderweise exakt mit der in Kapitel 6.1 wiedergegebenen Hypothese W. Zimmermanns (1939) korrespondiert, wonach eine Identifikation des Metzzenhausenmeisters mit dem in Trierer Quellen bis 1551 nachweisbaren *Hieronimus Bildhauer* anzunehmen sei.

Zur Bearbeitung der oben genannten inhaltlichen Schwerpunkte sind hier noch einige terminologische Details voranzuschicken. So ist bei den Beschreibungen der

Denkmäler die Verortung der Seiten ‚links‘ und ‚rechts‘ stets aus der Sicht des Betrachters gewählt, sofern nicht anhand entsprechender Pronomina (etwa ‚ihre rechte Hand‘) eine Referenz eindeutig impliziert wird.

Die Bezeichnungen *Denkmal* und *Monument* werden in der vorliegenden Arbeit synonym verwendet und bilden den allgemeinen Oberbegriff für ein personalisiertes Erinnerungswerk, das meist an der Wand befestigt ist, während die in den Fußboden eingelassene *Grabplatte* die zur Aufnahme des Sarges bestimmte Gruft bzw. das Grab bedeckt. In manchen Fällen ist eine typologische Scheidung zwischen Grabplatte und Grabmal schwierig bis unmöglich, insbesondere wenn die ursprüngliche Lokalisierung nicht mehr bekannt ist.¹² Zu differenzieren ist alsdann zwischen dem Typus des *Grabmals* und dem des *Epitaphs*. Es sei bemerkt, dass wir hier unter dem Terminus *Grabmal* all jene Monumente zusammenfassen, die eine bildliche Darstellung in Form einer Ganz- oder Halbfigur des Verstorbenen beinhalten, dessen Gebet nicht auf ein in den architektonischen Rahmen des Monumentes integriertes Andachtsbild ausgerichtet ist. Das Grabmal, zu dem der Begriff *Grabdenkmal* synonym zu gebrauchen ist, steht somit meist (allerdings nicht immer) in Bezug zu einem externen Adorationsobjekt (z.B. einem Altar oder einem Sakramentshaus). Vom Grabmal formal zu trennen ist der Typus des *Epitaphs*, das hier als personalisiertes Denkmal definiert sei, bei dem die Darstellung des Verstorbenen bzw. Stifters (meist in einem relativ zum Gesamtmonument kleineren Maßstab als beim Grabmal ausgeführt) als Adorant eines in den architektonischen Rahmen integrierten Andachtsbildes visualisiert ist. Am Epitaph können Adorantenfigur und Andachtsbild mitunter auch fehlen und eine Inschriftentafel die Darstellung einer religiösen Szene ersetzen. Wir schließen uns mit dieser auf rein formalen Kriterien beruhenden Definition unmittelbar an die stringente kunsthistorische Terminologiefindung in D. Terpitz' Werk *Figürliche Grabdenkmäler des 15. bis 17. Jahrhunderts im Rheinland* (1997) an.¹³ Zu betonen ist, dass zur terminologischen Unterscheidung zwischen Grabmal und Epitaph die räumliche Entfernung des Monumentes zum physischen Grab ohne Einfluss ist. Hierin wird in der vorliegenden Arbeit von der in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung üblichen Definition des Epitaphs nach P. Schoenen („Diese Denkmäler sind nicht an den Begräbnisort gebunden, sind also ihrer Funktion nach keine Grabmäler.“¹⁴) abgewichen. So kann ein unserer obgenannten Definition formal entsprechendes Epitaph ursprünglich durchaus auch an einer Wand direkt oberhalb der Grabplatte angebracht gewesen sein. Da sich jedoch – und dies ist hier von Bedeutung – nur in den seltensten Fällen noch Spuren einer dem Monument zuzuordnenden Grabplatte in situ erhalten haben, ist ein in dieser Arbeit als Grabmal definiertes Monument, sofern es dem oben definierten Typus entspricht, nicht auf die räumliche Nähe zu einer Gruft angewiesen. Es sind also ausschließlich formale bzw. bildtypologische Aspekte, die hier einer Zuordnung zugrunde gelegt werden sollen.

¹² Siehe TERPITZ: *Grabdenkmäler*, 37 u. 48.

¹³ Vgl. TERPITZ: *Grabdenkmäler*, 60–65.

¹⁴ SCHOENEN: *Epitaph*, 872f.

KAPITEL 2

„ein schidlicher herr und dem wort wol verwandt“.

Zur Vita des Erzbischofs und Kurfürsten Johann III. von Metzenhausen

2.1 Familie, Jugend und Ausbildung

Der Trierer Erzbischof und Kurfürst Johann III. von Metzenhausen kann als der schillerndste Renaissancefürst in der Geschichte des Erzbistums gewertet werden.¹⁵ Allerdings wurde die Bedeutung Johanns als humanistisch gebildeter und durchaus mäzenatisch engagierter Kirchenfürst bislang kaum ausführlich gewürdigt.¹⁶ Da sich auf seinem Grabmal sowohl Referenzen auf die Regierungsgeschäfte als auch ikonographische Anspielungen auf die humanistische Geisteshaltung Johanns wiederfinden, die ohne die Kenntnis seiner Vita nicht verständlich sein würden, soll im Folgenden zumindest schlaglichtartig näher auf die Person eingegangen werden, der 1540/42 im Trierer Dom eines der zum Zeitpunkt seiner Entstehung aufwendigsten bischöflichen Grabmonumente im Reich gesetzt wurde. Es kann in diesem kurzen Abriss zur Biographie des Kurfürsten jedoch kein Anspruch auf eine vollumfängliche Abhandlung zu dessen Leben und Wirken gestellt werden; dieses Vorhaben würde den Rahmen einer Arbeit mit kunsthistorischem Schwerpunkt sprengen und verdient einer monographischen Bearbeitung.

Johann von Metzenhausen wurde – den bisher publizierten Angaben zufolge – an einem nicht überlieferten Tag des Jahres 1492 im Burghaus des niederadeligen Ministerialengeschlechts derer von Metzenhausen in Neef a.d. Mosel geboren.¹⁷ Dass das Geburtsjahr jedoch mit höchster Wahrscheinlichkeit seit Jahrhunderten falsch angegeben wird, soll weiter unten näher beleuchtet werden. Über die Eltern Johanns sind uns nur spärliche Angaben überliefert. Der Vater, Heinrich von Metzenhausen (Lebensdaten unbekannt), war Amtmann zu Kastellaun (erw. 1496) und ist bis 1506/07 als herzoglicher Rat in Simmerner Diensten nachweisbar; er lebte auf der Schmidburg bei Simmern im Hunsrück.¹⁸ Heinrich hatte 1477 Margarete Boos von Waldeck geheiratet und konnte auf diese Weise die Herrschaft über die Grafschaften Arras, Waldeck und Linster (Luxemburg) der Familie einverleiben.¹⁹ Damit war der Grundstein für einen bemerkenswerten Aufstieg der zuvor nur regional im Hunsrück-Moselgebiet bedeutenden Familie gelegt, die eine Verschiebung des Herrschaftsmittelpunktes von Neef nach Burglinster (Luxemburg) zur Folge hatte. So wurde Johanns Bruder, Dietrich von Metzenhausen (nach J. M. Humbracht gest. 1542)²⁰, 1527²¹ in seiner Eigenschaft als Herr zu Linster von Kaiser Karl V. zum

¹⁵ Vgl. SCHNITZLER: Rasener, 377.

¹⁶ Erste Ansätze lieferte einzig SCHNITZLER: Rasener.

¹⁷ SEIBRICH: Metzenhausen, 473.

¹⁸ STRAMBERG: Antiquarius, Abtl. II, Bd. 6, 33; CONRAD: Johann von Metzenhausen, 48; CONRAD: Metzenhausen [I], 77. Zur Kunstpatronage der Herzöge von Pfalz-Simmern s. HEINZ/ SCHMID: Grab, insbes. 170ff.

¹⁹ WALENTINY: Sculpture, 58; SEIBRICH: Metzenhausen, 473; HUMBRACHT: Zierde, 85 (Stammtafel).

²⁰ HUMBRACHT: Zierde, 85 (Stammtafel).

²¹ HUMBRACHT: Zierde, 85 (Stammtafel). SEIBRICH: Metzenhausen nennt davon abweichend 1529. Möglicherweise ist in diesem Jahr auch der Tod des Vaters eingetreten.

kaiserlichen Rat und Leutnant-Gouverneur (Statthalter) des Herzogtums Luxemburg ernannt.²² Durch die Ehen Dietrichs mit Johannetta (Jeanne) von Orley (gest. vor 1525)²³ und mit Elisabeth von Elter (frz.: d'Autel, gest. 14. September 1540)²⁴ erlangte die Familie von Metzenhausen nicht nur eine nennenswerte Erweiterung ihrer Besitztümer, sondern auch den Zugang zum luxemburgisch-niederländischen Adel. So bestanden (wenn auch entfernte) familiäre Beziehungen zu dem am Hofe Margarethes von Österreich wirkenden Maler Bernard van Orley (1491/92–1542). Johanns vier Brüder, Dietrich (auch Diether, frz.: Thierry), Conrad, Meinhard, welcher 1547 in Ostia bei Rom verstarb, und Heinrich d.J., traten – mit Ausnahme Heinrichs und Dietrichs – sämtlich in kirchliche Dienste des Erzstifts Trier. Heinrich d.J. verstarb 1530 als kurpfälzischer Hofmeister in Brüssel, womöglich am kaiserlichen Hofe. Die beiden Schwestern Johanns, Maria und Helika, verbrachten ihr Leben im Kloster.²⁵ Bedauerlicherweise liegt die Jugendzeit Johanns von Metzenhausen weitestgehend im Dunkeln. Ch. Brower/ J. Masen (1670) sowie J. Leonardy (1877) geben übereinstimmend an, dass Johann seine Jugend vorwiegend bei Pfalzgraf Friedrich I. von Simmern (1460–1517/18) in Trier verbracht haben soll.²⁶ Diese Verbindung erklärt sich problemlos über das Wirken von Johanns Vater, Heinrich von Metzenhausen, am Simmerner Hof, wo die Vermittlung zur Ausbildung des Sohnes vonstattengegangen sein dürfte. Der 1470 zum Domizellar aufgeschworene Friedrich war seit 1499 Mitglied des Trierer Domkapitels und während der Jugendzeit Johanns Archidiakon von St. Castor/ Karden (1503–17).²⁷ Ferner war er u.a. auch Domherr zu Köln.²⁸ Wahrscheinlich wurde durch die Ausbildung des jungen Johann im Hause Friedrichs der Grundstein für sein späteres Mäzenatentum und seine humanistische Geisteshaltung gelegt, galt der Hof der Wittelsbacher Pfalzgrafen von Simmern in jener Zeit doch als eines der bedeutenderen Zentren des Humanismus in Westdeutschland. Friedrich II. dürfte als Sohn Pfalzgraf Friedrichs I. und der Margarethe von Geldern außerdem über vorzügliche Beziehungen in die Niederlande verfügt haben.²⁹

Dass Johann von Metzenhausen an einer Universität eingeschrieben gewesen sein muss, ist durch seine Aufschwörung zum Domkapitular am Trierer Domkapitel eindeutig belegt, war doch neben der adeligen Geburt für die Aufschwörung auch ein zweijähriges Studium an einer Hochschule zwingende Voraussetzung.³⁰ Bislang wurde – bedauerlicherweise ohne Angabe auch nur einer einzigen Quelle – davon

²² SEIBRICH: Metzenhausen, 473; WALENTINY: Sculpture, 1986, 58; HUMBRACHT: Zierde, 85 (Stammtafel).

²³ WALENTINY: Sculpture, 57, Anm. 3. Der Name *Johanetta von Orley* findet sich bei HUMBRACHT: Zierde, 85.

²⁴ WALENTINY: Sculpture, 57 u. HUMBRACHT: Zierde, 85.

²⁵ Siehe CONRAD: Metzenhausen [I], 77 (Stammbaum) u. 80.

²⁶ BROWER/ MASEN: Antiquitatum, 360; LEONARDY: Geschichte, 647; wohl darauf basierend ebenso SEIBRICH: Metzenhausen, 473 u. CONRAD: Johann von Metzenhausen, 45.

²⁷ DOHNA: Verhältnisse, 71 u. 89.

²⁸ BROWER/ MASEN: Antiquitatum, 360.

²⁹ Siehe hierzu HEINZ/ SCHMID: Grab sowie HEINZ/ SCHMID: Kunst.

³⁰ PERSCH: Bistumsverwaltung, 117.