

eher auf spätrömische als auf frühbyzantinische Zeit (vgl. meine Zusammenstellung für Thessalonike: JdI. 48, 1933, 195 Anm.), wozu auch die Beobachtungen über die etwas größeren Formate der Ziegel an den Türmen aus der Zeit nach 368 passen. Von den Toren ist das interessanteste das Istanbultor, das einen querovalen Binnenhof aufweist. Die nächste Parallele hierzu bildet in der Tat der zweite Zustand der Porta Ostiensis aus den Tagen des Maxentius (Richmond, City Wall 111 Abb. 19); der Gedanke des runden Torhofes scheint dabei aus der griechischen Überlieferung zu stammen, wofür man an die Tore von Perge und Messene erinnern kann. Hinsichtlich der hohen Bogenöffnung im Obergeschoß des Istanbultores nach der Hofseite bietet das Tor von Bostra, das ebenfalls aus dem 3. Jahrhundert stammt, eine gute Parallele (Frigerio a. a. O. 222 Abb. 171). Im großen und ganzen sind die Tore von Nicaea in der strengen Schmucklosigkeit des Aufbaus wie in vielen Einzelheiten denen der römischen Aureliansmauer eng verwandt, denen sie ja auch zeitlich am nächsten stehen. In seinem Kapitel Datierungsfragen (S. 36ff.) ist Schneider den architekturgeschichtlichen Zusammenhängen, die den anderweitig gewonnenen zeitlichen Ansatz vollauf bestätigen, nur ganz beiläufig nachgegangen, so daß auf diesem Gebiet noch viel zu tun bleibt.

Unter den mitbehandelten Inschriften und Skulpturen sind unstreitig am interessantesten die vier Blöcke mit der Darstellung eines Germanentriumphs, von denen einer die Aufschrift ALAMANNIA trägt (Taf. 51f.); H. v. Schoenebeck hat sie in scharfsinniger Weise auf den Triumph des Jahres 299 bezogen (Forschungen und Fortschritte 13, 1937, 159ff.). Obwohl diese leider arg zerstörten Denkmäler bereits in Reisebeschreibungen des 18. und 19. Jahrhunderts erwähnt und abgebildet worden sind, gerieten sie völlig in Vergessenheit. Sie werden in Zukunft einen Ehrenplatz unter den Germanendarstellungen des Altertums einnehmen.

H. Koethe.

**Hertha Kahle**, Studien zur mittelhheinischen Plastik des 16. Jahrhunderts (= Kunstgeschichtliche Forschungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, Bd. V), Bonn 1939.

Mit der vorliegenden reich bebilderten Arbeit wird eine fühlbare Lücke ausgefüllt. Die gut lesbare Darstellung bringt im wesentlichen eine richtige Deutung der Zusammenhänge, und die verschiedenen Meister sind im allgemeinen in ihren Wesenszügen gut getroffen. Das will ich vorweg bemerken, um keinen falschen Eindruck zu erwecken, wenn ich im folgenden einige ergänzende Bemerkungen hinzufüge, die das Bild namentlich für den Trierer Kunstraum vervollständigen sollen.

Einleitend gibt die Verf. einen Überblick über Geschichte und Landschaft des mittelhheinischen Raums im 16. Jahrhundert, der die Bedingungen klärt, unter denen hier die Möglichkeiten künstlerischer Betätigung damals gestanden haben. Auch die anschließende Charakteristik der mittelhheinischen Bildnerie des 16. Jahrhunderts trägt zu dieser Klärung bei und legt den Grund, auf dem sich die Arbeit aufbaut.

Die Verf. gliedert die von ihr behandelte Zeit in zwei Abschnitte: die Zeit von 1510 bis 1530 und von 1530 bis 1560. Für die erstere bedeutet das eine Betrachtung der Ausstrahlungskraft von Mainz als dem künstlerischen Mittelpunkt mit dem Bildhauer Hans Backoffen als der überragenden Persönlichkeit, der sich keiner entziehen kann.

Vorweg gibt die Darstellung des spätgotischen Barock nur den Untergrund und zeigt die Möglichkeiten mittelhheinischer Bildnerie, soweit sie von Backoffen unabhängig wirkte. Es ist bezeichnend für die Kulturströmungen, denen die

mittelrheinische Landschaft unterworfen ist, daß die von der Verf. genannten Werke bei aller Eigenart verwandtschaftliche Zusammenhänge mit oberdeutschen — oberrheinischen oder niederbayerischen — Arbeiten zeigen.

Zur Ergänzung des kunstgeographischen Bildes seien noch folgende Werke hinzugefügt: eine Mutter Gottes aus Karden und ein hl. Johannes der Täufer aus Münstermaifeld, mit schwäbischen Einflüssen dem Jörg Lederer nahestehend, die Kreuzigungsgruppe aus Trechtinghausen und ein Gekreuzigter aus Arnstein (im Inventar fälschlich ins 18. Jahrhundert gesetzt) sowie der Schnitzaltar in der Schloßkapelle zu Krottorf und der Altar aus Bruchhausen, der sich heute in der Rochuskapelle zu Bingen befindet. Beide Altäre scheinen mir auf dem rechten Rheinufer die nördlichsten Ausläufer mittelrheinischen oberdeutsch beeinflussten Barocks zu sein und entsprechen der Grenzlinie des Ahrtals auf der andern Rheinseite.

Die Betrachtung der von Hans Backoffen abhängigen Künstler schält mehrere Einzelpersönlichkeiten heraus, die sich durch Eigenheiten des Stils hervorheben. Die Verf. kommt hier zu Feststellungen, die über die Ergebnisse des bisherigen Schrifttums hinausführen. So werden die Meister L. S., von St. Johannisberg, von Halle, die Aschaffenburgische Werkstatt und der Meister Jakob in längeren Einzelbetrachtungen geschieden, und der Umfang ihres Schaffens und ihrer Werkstatt wird gekennzeichnet.

Den Grabstein der Agnes von Koppenstein in Eltville hat die Verf. richtig eingeordnet, indem sie sich durch die falsch angegebene Jahreszahl des Todes nicht beirren ließ. Die Dargestellte starb nämlich 1533 (nicht 1553!) und war die Witwe des Friedrich von Stockheim, dessen erste Frau Dorothea von Venningen die Witwe des Wolf Greck von Kochendorf war. Verwandt mit ihrem Grabmal scheint mir das des Ulrich Reiner (gest. 1544) und seiner Frau in Oberheimbach zu sein. Mit dem Meister L. S. bestehen meines Erachtens nur noch lose Beziehungen.

In das Werk des Meisters von St. Johannisberg möchte ich das leider nicht mehr erhaltene Grabmal des Grafen Adolf von Nassau (gest. 1511) einreihen, das in der Anordnung mit knieendem Ritter als Vorläufer des Sparrdenkmals von Großsteinheim anzusehen ist. Auch das Grabmal des Adam von Allendorf (gest. 1518) in Eberbach dürfte mit ihm in Beziehung zu setzen sein.

Für das Moselgebiet wiederholt sich in dieser Zeit die Lage vom Ende des 15. Jahrhunderts, indem die Bilderei vom Mittelrhein bestimmt wird und dann eine selbständige Fortbildung vornimmt. Ein Schüler Backoffens läßt sich hier nieder und gewinnt richtunggebenden Einfluß. Es ist der Meister Jakob, wie er sich auf dem Denkmal des Pfalzgrafen Johann von 1521 in Simmern nennt. Er muß uns an dieser Stelle näher berühren. Ich möchte ihn gleichsetzen mit Jacob kern Byldhauer, der im Jahre 1513 in das Trierer Krämerzunftbuch eingeschrieben wird. Später zieht er nach Koblenz, wo er bis etwa 1531 gelebt haben dürfte. Vielleicht ist der um 1620 bis 1622 in Koblenz genannte Bildhauer Peter Kern ein Nachkomme von ihm. Er ist wohl die selbständigste Persönlichkeit unter den Schülern Backoffens, von dem er sich bald löst. Kaum ein Menschenalter jünger als dieser, verläuft seine Entwicklung in stetem Aufstieg zu einem Können, das ihn als einen der besten deutschen Bildhauer damaliger Zeit erscheinen läßt. Als zweifellos zu seinem Werk gehörig rechne ich noch den prächtigen Leuchterengel, gestiftet 1526 von den Kanonikern Jakob, Friedrich und Peter Boparter, in der Sammlung von Liebig in Gondorf (aus St. Kastor in Koblenz). Der Grabaltar des Erzbischofs Richard von Greiffenklau im Trierer Dom wird meiner früher ausgesprochenen Zuweisung folgend ebenfalls diesem Meister zugerechnet. Die Schwierigkeit der auf dem Rahmen befindlichen Bezeichnung „E. A.“ löst die Verf., indem sie darin einen Gesellen sieht, der allein für die rahmende Archi-

tektur verantwortlich zeichne. Ich glaube, daß diese Auffassung dem Tatbestand völlig entspricht, denn der Zierat und das feine Rankenwerk kommen sonst nicht wieder im Werk des Meisters vor. Übrigens darf man der ansprechenden Ausdeutung Irschs (Kd. Der Dom zu Trier 216 Abb. 145), daß im schmückenden Beiwerk Anspielungen auf die politische Tätigkeit des Kurfürsten dargestellt seien, mit einer gewissen Zurückhaltung gegenüberstehen, denn wie ich feststellen konnte, gibt es für die gefesselten nackten Gestalten, deren Leib in Drachenschwänzen ausläuft, eine (italienische!) Ornamentstichvorlage von Giovanni Antonio da Brescia (um 1510), die hier wörtlich wiederholt wird.

In Mainz erfolgt der Durchbruch des neuen Stilwollens durch den Bildhauer Dietrich Schro, und damit kommen wir zur Besprechung des Abschnitts, der der Bildnerei von 1530—1560 gewidmet ist. Bei der Aufzählung seiner Werke kann ich mich nur schwer entschließen, der Zuschreibung des Liebensteinreliefs (um 1536) in der Mainzer Dommemorie, die bereits durch Strübing ausgesprochen wurde, zu folgen. Wie alt müßte dann der 1594 verstorbene Künstler geworden sein und wie wandlungsreich und unorganisch würde seine künstlerische Entwicklung verlaufen! Der Enkel Schros ist 1586 geboren, mithin Dietrich Schro etwa 1520 bis 1525. Auch das würde einer Zuschreibung des kurz nach 1536 entstandenen Flachbilds widersprechen. Mit der damaligen Mainzer Kunst muß das Zweibrücker Grabmal des Friedrich von Eltz, errichtet 1560 in der Alexanderkirche zu Zweibrücken, zusammenhängen, sowie das mit diesem in engster Berührung stehende Grabmal des Grafen Johann Ludwig von Nassau-Saarbrücken und seiner Söhne von 1559 in St. Arnual, während ich hier mit der Trierer Kunst nur losere Zusammenhänge zu sehen vermag. Ich komme später darauf zurück.

Im übrigen ist Schros Werk ebensowenig anziehend wie das des „Meisters von Sickingen“, dessen Name ich nach einem archivalischen Fund mit Jost Neipeck Pilthauer von Sickingen gleichsetzen kann. Sein Denkmal in Fürfeld ist nebenbei bemerkt für Elisabeth Landschad von Philipp Melchior von Waldeck gen. Üben gesetzt.

Wir kommen nun zu den mit Trier zusammenhängenden Arbeiten dieser Zeit. Mir scheint, daß die Absicht zur Vereinfachung die Verf. dazu verleitet hat, die erhaltenen Werke auf zu wenige Künstlerpersönlichkeiten aufzuteilen.

Als Schüler des Meisters Jakob Kern möchte ich den Meister mit der Marke Abb. I links (!) bezeichnen, den Appel (Niederrheinische Skulptur [1934] 6) sicher richtig mit Jakob Abel aus Ahrweiler gleichgesetzt hat. Er wird 1531 zusammen mit seinen drei Söhnen in die Malerzunft zu Köln eingeschrieben, wo er auch der Steinmetzzunft angehörte. Einen weiteren Sohn sehe ich in dem 1534—1536 und 1539—1540 in Trier genannten Steinmetzen Abill Nicolaß. Bezeichnete Arbeiten sind der Grabstein des Abtes Simon von der Leyen in Maria Laach, die Grabsteine des Georg von der Leyen und seines Sohnes Werner (oder Johann?) von der Leyen in Schloß Hamm, der Grab-

stein der Eva Mauchenheimer von Zweibrücken, Frau des Georg von der Leyen, und einige zugehörige Inschrifttafeln in Schloß Bürrsesheim, alle aus der Zeit um 1530 und ursprünglich in Maria Laach befindlich. Diese Inschrifttafeln erweisen einen stilistischen Zusammenhang mit Trierer Werken, während die späteren, von Appel zusammengestellten Denkmäler mit der niederrheinischen Bildnerei zusammengehen.

Seine Arbeiten sind zu trennen von denen des „Meisters des Metzenhausdenkmals“, der ebenfalls

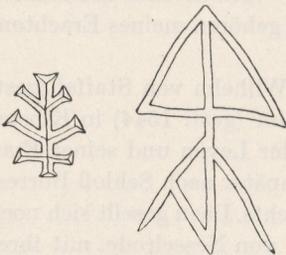


Abb. I.

Schüler des Jakob Kern ist und dessen Werkstatt in Trier fortführt. Ich möchte ihn gleichsetzen mit Jheronimus (= Hieronymus) Bildhauer, der von 1539–1551 als in der Neugasse zu Trier wohnhaft genannt wird. Eins seiner frühesten Werke ist vielleicht das *Memoriale fratris Mathie de Erns(t)* im Landesmuseum zu Trier. Später muß er einen großen Werkstattbetrieb gehabt haben, denn allenthalben begegnen bis zum Ende der fünfziger Jahre des Jahrhunderts Bildungen aus seinem Formenschatz, ohne daß man ihm nun alles selbst zuschreiben wollte.

Außer dem von der Verf. genannten, durch Vorlageblätter vermittelten süddeutschen Einfluß scheinen mir auch in erheblichem Maß niederländische Anregungen vorzuliegen. Dazu bestimmen mich Arbeiten wie die des von-der-Leyen-Grabmals von 1534 im Trierer Domkreuzgang oder der Altar von Niederzert (1539), ferner das Kreuzigungsgrabmal von St. Kastor in Koblenz, das ich ebenfalls mit ihm in Zusammenhang bringen möchte, und als ihm nahestehend noch die Kreuzigungsreliefs von Kerschenbach und aus dem Aachener Dom (heute im Suermondt-Museum). Man vergleiche dazu etwa die Grabmäler im Domkreuzgang von Xanten oder den Lettner von Maria im Kapitol zu Köln und Douvermanns Altar in Kalkar, die beide das Rankenwerk als Saum des Bogenrunds in fast gleicher Weise zeigen. Auch zu Douvermanns Gewandstil scheinen mir nähere Beziehungen zu bestehen als zu gleichzeitigen mittelrheinischen oder oberdeutschen Werken. Ebenfalls belegen die etwas unruhigen vielfigurigen Kreuzigungsdarstellungen, daß der Meister niederländische Werke gekannt haben muß. Einen späten Niederschlag findet dieser Einfluß noch in dem Grabmal des Philipp Frey von Dhern (gest. 1550) in Dietkirchen an der Lahn. Das Vordringen flandrischer Frührenaissance über die Eifel ins Trierer Gebiet in dem Jahrzehnt von 1530–1540 wird dazu durch den Formenschatz der prächtigen Glasgemälde in Schleiden, Düren, Kyllburg, Kloster Mariawald und Köln bewiesen. Durch die Erfindung des Kupferstichs war im übrigen die schnelle Verbreitung neuer Zierformen leicht gemacht. Ein Beispiel habe ich ja oben erwähnt und füge hinzu, daß sich aus dem Ende des Jahrhunderts ein ganzer Band mit Stichvorlagen erhalten hat, der durch den Eintrag „Hans Ruprecht Hofmann 1572“ nachweislich diesem Trierer Bildhauer als Anregung zur Verzierung seiner Arbeiten gedient hat.

Als weiteren Einschlag möchte ich auf die damalige lothringische Kunst hinweisen, in der sich italienisches und niederländisches Formengut treffen. So zeigen ein Haus von 1529 in der Goldschmiedstraße zu Metz und Pfeiler in der Johannis-kapelle zu Avioth von 1539 aufgelegtes Laubwerk, das dem von Meister Hieronymus angewandten recht ähnlich ist. Man vergleiche dazu noch die Werke eines Jean Mone aus Metz, der in gleichen Schmuckformen arbeitet, aber frühzeitig (um 1533) an den Hof von Brüssel gezogen wird, während sein Landsmann Ligier Richier seit 1523 eine umfangreiche künstlerische Tätigkeit in seiner Heimat entwickelt. Vielleicht ist auch über Lothringen oder die Niederlande das sonst im Trierer Gebiet fremde Vorbild des Grabmals mit liegendem Leichnam vermittelt, das — nur durch Zeichnungen überliefert, vgl. H. Neu in Rhein. Vierteljahrsbl. I, 4, 1931, 404f. — sich ehemals in Blankenheim (um 1542) und in Schleiden (um 1551) befand. Beide gehören meines Erachtens stilistisch in den Kreis unseres Meisters.

Eng untereinander verwandt sind die Grabmäler des Wilhelm von Staffel (gest. 1530) und seiner Frau Margarete, geb. Wolf von Sponheim (gest. 1544) in Kloster Arnstein an der Lahn und das Grabmal des Georg von der Leyen und seiner Frau (um 1550) in Schloß Hamm (ehemals in Maria Laach und später nach Schloß Bürrsheim versetzt). Letzteres trägt die Künstlermarke Abb. I rechts. Dazu gesellt sich noch das Grabmal der Barbara Waltbott von Bassenheim, geb. von Nesselrode, mit ihrer Tochter, das „1550“ bezeichnet ist, und vielleicht noch das Grabmal des Philipp Haust

von Ulmen von 1550. Diese sind also als Arbeiten eines selbständigen Gesellen gesondert zu betrachten.

Mit ihm steht der Meister Christoffel von Andernach in Werkstattbeziehung, von dem wohl auch der Grabstein für Graf Philipp von Nassau-Saarbrücken (gest. 1558) und seine Gemahlin, in der Kirche zu Idstein verstümmelt erhalten, herrührt. Er dürfte auf den obengenannten Grabstein desselben Geschlechts in St. Arnual eingewirkt haben.

Der Meister HB. von Trier, der ebenfalls aus der Werkstatt des Meisters Hieronymus hervorgegangen ist, kann heute von mir auf Grund archivalischer Forschungen gleichgesetzt werden mit Hans Bildhauer von Trier, wo er 1556 in das Krämerzunftbuch eingeschrieben wird und 1566–1572 als in der Neugasse wohnhaft genannt wird.

Einer der bedeutendsten und selbständigsten Künstler dieser Zeit ist der „Meister von Simmern“. Er kennt nicht nur die Trierer Werke, sondern auch die niederländische Bilderei scheint ihm nicht fremd geblieben zu sein (etwa durch Vermittlung von Heidelberg?). Er war der Lehrer des Johann von Trarbach, und ich glaube, daß dieser an dem Grabmal der Pfalzgräfin Maria Jakobe (um 1557), geb. von Öttingen, mit beteiligt war, womit sich die verschiedenen Unstimmigkeiten lösen würden, auf die die Verf. bei der Zuweisung an den Meister von Simmern hinweist. So wäre das die früheste Arbeit des Johann von Trarbach, der vielleicht auf Grund dessen 1557 zum fürstlichen Bildhauer ernannt wurde.

Damit sind wir am Schluß der Besprechung angelangt. Es konnte nicht meine Aufgabe sein, alle behandelten Künstler und ihre Werke im einzelnen durchzugehen, doch glaubte ich, Ergänzungen und abweichende Auffassungen darlegen zu sollen, vornehmlich, soweit sie den Trierer Raum betrafen, den Aufgaben dieser Zeitschrift entsprechend.

Es kam der Verf. darauf an, ein Bild der Entwicklung der mittelhheinischen Bilderei in den Jahrzehnten von etwa 1510 bis 1560 zu geben. Das ist ihr, abgesehen von den Ausstellungen, die ich oben machen mußte, im großen ganzen gelungen. Einige Karten unterstützen dankenswerterweise das gewonnene Bild und zeigen die Abgrenzung des mittelhheinischen Kunstraums, soweit er sich aus den besprochenen Denkmälern gewinnen läßt. Es ist schade, daß die Ausführungen nicht auch durch archivalische Untersuchungen unterstützt worden sind. Wie ich gezeigt habe, lassen sich eine ganze Reihe der Künstler namentlich belegen, so daß es der Hilfsnamen nicht bedurft hätte.

Walther Zimmermann.