

Mainz, in der Bonner Gegend und am Niederrhein. G. faßt den Annaiusmeister als Schüler des Musiusmeisters, trotzdem wird seine Ausbildung in Gallien vermutet. Wenn sein „Oeuvre“ von den Nickenicher Steinen bis zu den niederrheinischen Erzeugnissen der 70er Jahre etwas zu weit gespannt erscheint und eine Einbeziehung der stilistisch andersartigen späten Steine trotz der Annahme einer Beeinflussung durch die Meister der Mainzer Jupitersäule fraglich wirkt, so überzeugt auf der anderen Seite die Ausscheidung der vierten Gruppe, der

4. Annauswerkstatt, aus dem Werk des Annaiusmeisters nicht restlos. Zwar wird die stilistische Verschiedenheit des Reitergrabsteins des Romanius (der der Annaiusgruppe angehört) von dem typologisch äußerst ähnlichen des Annauso mit großer Entschiedenheit verfochten und eine nicht zu leugnende Verwandtschaft der beiden Werkstätten so erklärt, daß der Annausmeister die Erzeugnisse des Annaiusmeisters kopiert hätte; auf der andren Seite aber erscheint der Meister der 4. Werkstatt wie der Annaiusmeister unter den Schülern des Musiusmeisters, und S. 125 wird schließlich zugegeben: „Es hat den Anschein, als sei der Annauso-Meister Mitglied der Annaius-Werkstatt gewesen“, so daß also Annaius- und Annauswerkstatt zusammenfallen. Damit würden die von Kutsch in der Schumacherfestschrift bei der Veröffentlichung der Ingelheimer Steine (Annaiusw.) zusammengestellten Denkmäler von Nickenich (Annaius), Mainz-Schloßplatz (Annaius) und die Blussusgruppe (die nach S. 90 Anm. 7 „eigentlich“ zur Annauswerkstatt gehört) wieder in einen Werkstattzusammenhang zurückkehren, in den dann auch die Selzener Familiengrabsteine (MainzerZs. 31, 1936, Taf. 1) zu setzen sind, die nach den S. 63 angegebenen Kriterien zur Annaiusgruppe gehören, aber von Gerster nicht aufgeführt sind.

An diese Gruppen schließen sich zwei niederrheinische Werkstätten von geringerer Bedeutung, nämlich die

5. Nigerwerkstatt, die ebenfalls im Schulzusammenhang mit der Musiuswerkstatt stehen soll, etwa 43 bis etwa 65 gearbeitet hat und auf Bonn beschränkt bleibt. Es wird vermutet, daß der Meister dieser Werkstatt aus Carnuntum kam. Der dritten rheinischen Künstlergeneration schließlich gehört die

6. Duriseswerkstatt an, die auf Köln beschränkt ist und in der Zeit zwischen 80 und 100 n. Chr. gearbeitet hat. Eine Abhängigkeit von der Annaius- oder Annauswerkstatt wird für möglich gehalten, der Künstler ist vermutlich ein Einheimischer (Ubiar).

Es ist klar, daß auf die zahlreichen Zuweisungen und Datierungen über die oben gegebenen Bemerkungen hinaus im Rahmen einer Besprechung nicht näher eingegangen werden kann. Das Ergebnis der außerordentlich eingehenden stilistischen Gliederung des Materials wird auf einer Zeittafel am Schluß des Werkes zusammengefaßt. Es sind zwei Bildtafeln beigegeben, auf denen 6 Werke abgebildet sind, wobei allerdings die Musiuswerkstatt und die Nigerwerkstatt leer ausgingen. Diese Beschränkung des Abbildungsmaterials, die den Leser zwingt, eine kleine Bibliothek auf seinem Arbeitsplatz auszubreiten, darf dem Verfasser nicht zur Last gelegt werden; immerhin wäre es wünschenswert gewesen, wenn wenigstens die 6 Bilder auf die 6 Werkstätten verteilt worden wären.

Klumbach.

**Lothar Hahl**, Zur Stilentwicklung der provinzialrömischen Plastik in Germanien und Gallien. Darmstadt, L. C. Wittich, 1937. 70 S., 24 Taf.

Das Werk Hahls unternimmt den Versuch, das gesamte plastische Material des provinzialrömischen Westens, also der germanischen und gallischen Provinzen, stilistisch zu gliedern. Folgerichtig wird dabei von den durch die Heeresgeschichte, durch Konsulangaben, durch die Frisuren und sonstige antiquarische oder epi-

graphische Einzelheiten fest datierbaren Denkmäler ausgegangen, die am Schluß des Buches in einer 77 Nummern umfassenden Tabelle übersichtlich zusammengestellt und von denen die Hälfte auf den schönen Bildtafeln des Werkes abgebildet sind. Hahl gliedert dieses Material in folgende Gruppen: 1. Vorflavische Zeit. Es wird eine von der höfisch-italischen Kunst beeinflusste Richtung, eine südgalische Richtung (Narbonensis) und die „Soldatenkunst“ Oberitaliens und der Rheinlande unterschieden. Als wesentlich für die letztere Gruppe wird eine Gliederung der Form durch plastische, vielfach ornamental gereimte Falten herausgestellt. 2. Flavisch-traianische Zeit. Gegenüber der vorflavischen Zeit tritt ein Stilumbruch ein, der mit der Mainzer Jupitersäule beginnt. Bezeichnend ist ein Streben nach optischer Wirkung, die Fläche wird durch eingetiefte Falten in ein Wechselspiel von Licht und Schatten aufgegliedert. Im Gegensatz zu der oben besprochenen Arbeit Gersters wird auf eine eingehendere Unterteilung dieser beiden Perioden verzichtet, vielmehr werden die jeder Periode gemeinsamen wesentlichen Stilmerkmale hervorgehoben. 3. Von Hadrian bis Commodus. Dieser Zeitabschnitt ist nur durch wenige datierte Werke vertreten. Zunächst ist eine Ablösung des flavischen Stils durch eine mehr plastische und differenzierte Bildung der Figuren festzustellen, die aber gegen Ende des 2. Jahrhunderts wieder einer andern Formgebung Platz macht, die wiederum Tiefenschatten und eine ruhigere Zusammenfassung der ganzen Figur erkennen läßt. 4. Von Septimius Severus bis Konstantin d. Gr. Das 3. Jahrhundert bringt eine Veräußerlichung der Formgebung und ein Nebeneinander verschiedener Stilströmungen. Vielleicht lassen sich diese zahlreichen stilistischen Strömungen, die Hahl gerade im 3. Jahrhundert mit seinem reichen datierten Material (allein 30 Nummern der obengenannten Tabelle) bei der Überschau des Gesamtgebietes feststellen muß, durch eine Untersuchung ihrer geographischen Verbreitung noch etwas näher fassen und in ihrer gegenseitigen Wechselwirkung verstehen. Um die Mitte des Jahrhunderts hört das genau datierbare Material fast völlig auf; es ist ein Nachlassen des künstlerischen Könnens festzustellen, das seine Entsprechung auch in der italischen Kunst dieser Zeit hat, wie überhaupt die Gesamtentwicklung des provinziäl-römischen Kunstschaffens dem italischen durchaus parallel läuft.

Im zweiten Hauptteil der Hahlschen Arbeit werden nun einzelne durchlaufende Typen der Entwicklung, die durch die Untersuchung der datierten Denkmäler gewonnen wurde, eingegliedert. Mit dem einheimischen Gewand bekleidete stehende Gestalten, weibliche Gewandfiguren, sitzende Figuren und als Sondergruppe die niedergermanischen Matronensteine und Nehalenniadenkmäler werden so untersucht. Als Ergebnis der außerordentlich zahlreichen Einzelbeobachtungen, Zuteilungen und Datierungen kristallisieren sich einzelne Gruppen um festliegende Fixpunkte aus und lassen sich den stilistischen Entwicklungsreihen angliedern. Doch hat man nie den Eindruck, als ob die Vielfalt der Erscheinungen einer zu beweisenden Stilentwicklung zuliebe vereinfacht oder gepreßt würde, wie überhaupt das vorsichtige Vorgehen des Verf. und seine Zurückhaltung im Urteil lobend hervorzuheben ist.

Der dritte Abschnitt bringt eine klare Darlegung der stilistischen Merkmale der provinziäl-römischen Kunst mit ihrer sich überall ausdrückenden realistischen Grundhaltung, ihrer Vorliebe für Reliefdarstellungen, für Vereinfachung der Formen und für die Verdeutlichung charakteristischer Einzelzüge. Dies wird durch die Gegenüberstellung gleichzeitiger Werke des provinziäl- und des italisch-höfischen Kunstkreises anschaulich gemacht, wobei sich erweist, daß „die Entwicklung in der Provinz die gleiche wie in Italien ist, nur daß sie sich . . . vielfach auf einer anderen Ebene abspielt“. Den Schluß bildet eine Auseinandersetzung über das Verhältnis der Provinziälkunst zur keltischen Kunst, wobei erstere aus südlichen Elementen

abgeleitet wird, was dadurch offenbar wird, daß ihre Blütezeiten mit den Höhepunkten südlichen Kultureinflusses zusammenfallen.

Hahl hat in den wenig erforschten steinernen Urwald der provinzialrömischen Plastik einen Weg gebahnt, von dem aus ein weiteres Vordringen in dieses kultur- und kunstgeschichtlich so wichtige Gebiet möglich sein wird. Klumbach.

**Hermann Bunjes, Nikolaus Irsch, Gottfried Kentenich, Friedrich Kutzbach, Hanns Lückger,** Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier mit Ausnahme des Domes. Düsseldorf, Schwann, 1937 (= Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz XIII, 3, = Die Kunstdenkmäler der Stadt Trier III). XII und 512 S. mit 346 Abb. 4<sup>o</sup>. Geb. 6,80 RM.

Aus bunter Vielheit des Stoffs und der seit Jahren durchgeführten Bearbeitung ist dieser Band zu einer schönen Einheit zusammengewachsen. Die Art der Arbeitsteilung legt vorsichtig abwägend das Vorwort dar, zugleich zeigend, „daß die Anteile der jeweiligen Bearbeiter nicht mehr bis ins einzelne festgelegt werden können“. Das hindert nicht, daß die Urheberschaft im allgemeinen doch zu erkennen ist: Kentenichs reiche geschichtlichen Kenntnisse, die besonders den untergegangenen Kirchen zugute kamen, Kutzbachs eindringende Baubeobachtungen und Grabungsaufnahmen, Irschs Vertrautheit mit Geschichte und Kunst der Abteien St. Matthias und St. Maximin sowie des Stifts St. Simeon, Lückgers ausgezeichnete Gefügeuntersuchungen zumal der Liebfrauenkirche, schließlich die ausgleichende und ergänzende Wirksamkeit von Bunjes, die erst die Herausgabe des Bandes ermöglichte.

Die von Bunjes verfaßte Einleitung weitet sich zu einem Überblick über die Kunst des ganzen Trierer Landes, das immer als Wirkungsbereich ebenso wie als nährender Boden der Stadt hinzuzudenken ist. Die kunstgeographischen Darlegungen sind anschaulich erläutert durch Karten, bei denen man nur zuweilen die Ordnung des Stoffs von innen heraus vermißt, d. h. die Zuteilung etwa der Bauten nach ihrer Formensprache und nicht nach der politischen Zugehörigkeit ihres Standorts. Das gilt vor allem für die „Kreise“ im Bereich des heutigen Frankreich, deren Ausdehnung genau nach den gegenwärtigen Verwaltungsgrenzen vorausgesetzt ist (vgl. Abb. 9). Erfahrungsgemäß trifft das jedoch nur in seltenen Fällen zu, wodurch der Sinn solcher Karten in Frage gestellt wäre: ihre eindeutige Darstellung kann die Lage nur dann erfassen, wenn diese auch wissenschaftlich geklärt ist. Doch gilt es, hier die nähere Begründung in den Rheinischen Vierteljahrsblättern abzuwarten, auf die verwiesen wird.

Dieser Band, der endlich einmal die Summe der bisherigen Forschung zieht und damit Grundlage für die weitere wird, ist schlechthin unersetzlich für jeden, der an der großen Vergangenheit Triers Anteil nimmt. Sämtliche, auch die verschwundenen Kirchen und kirchlichen Verbände sind behandelt, ein Hinweis auf das Dargestellte erübrigt sich hier. Einzelne Ausstellungen betreffen nur Nebensächliches. Die Eigenart der Bearbeitung brachte es mit sich, daß die Textausgleichung nicht überall in demselben Maße gelungen ist. Man bemerkt das — gegenüber etwa den vorbildlich folgerichtigen Untersuchungen von Liebfrauen oder St. Matthias — beispielsweise bei der Beschreibung von St. Irminen oder von Heiligkreuz; einiges ist wiederholt, anderes aber auch ausgelassen. Bei dem erhaltenen Turmbau von St. Irminen unterscheiden nur die beigegebenen Zeichnungen (Abb. 89f.) zwei Bauzeiten; im Text ist zudem nicht gesagt, daß auch der jüngere Befund nach seinen Formen noch der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehören wird und gegenüber dem älteren einen aufschlußreichen Wechsel der werkmäßigen Behandlung aufzeigen kann. Hier können wie in fast allen Fällen die vorzüglichen Abbildungen