Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 28 (1971)

Heft: 1

Buchbesprechung: Buchbesprechungen

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

heim (Eifel): Bonner Jahrb. 136/137, 1932, 308 und Taf. 65, 3 (= Abb. 19, 2).

4a Es kann hier nicht im einzelnen nachgewiesen werden, daß die großen A-Beschläge nicht etwa zur fränkischen Männertracht gehörten, sondern von Frauen getragen wurden. Diese Tatsache war aber den französischen Archäologen in den Jahrzehnten um 1900, als sie die bei den intensiven Grabungen des 19. Jh. freigelegten Reihengräberfelder zusammenfassend und mit großer Erfahrung beurteilten, gleichsam so selbstverständlich, daß sie es zu beweisen nicht für nötig hielten. So schreibt etwa BOULANGER (vgl. Anm. VII, 3) 148: «La plupart de ces boucles et notamment les boucles en fer damasquinées, dont certaines atteignent des proportions extraordinaires, se rencontrent généralement dans les sépultures de femmes» und 156: «Il est rare de rencontrer ces boucles bien conservées; l'oxyde de fer les exfolie fatalement et soulève l'argent hors des alvéoles. On les rencontre presque constamment dans les sépultures de femmes. Certaines de ces boucles de fer ont des dimensions extraordinaires et atteignent un poids hors de proportion avec la délicatesse du sexe qui en faisait usage... Comme ces plaques-boucles formaient, avec les contre-plaques, un angle obtus et ne pouvaient épouser les contours de l'abdomen, elles devaient être extrêmement incommodes à porter. La mode avait déjà conquis ses droits!» Schon vor ihm bemerkte J. PILLOY: *Études sur d'anciens lieux de sépultures dans l'Aisne I* (1886) 112f.: «Jusqu'ici [gemeint ist bis ins späte 6. Jh., M. M.], les ornements de la ceinture des femmes étaient fort simples, ils vont maintenant devenir le principal objet de la parure... Au lieu de ces petites boucles ovales ou carrées qui fixaient la ceinture de cuir ou d'étoffe autour des hanches, nous allons trouver d'énormes boucles presque toujours en fer ou en acier, munies de plaques allongées se terminant du côté opposé à la boucle, carrément ou en pointe obtuse... Souvent la parure est complétée par une seconde plaque qui prend alors le nom de contre-plaque; sa forme est identique à celle dont elle est le pendant.»

5 Einige Beispiele für fünfnietige Bronzebeschläge in Abb. 21 und in: Merowingische Kunst. Ausstellungskatalog Brüssel (1954) Taf. 28; 43, 1; 47, 1. – Man denke auch an die mit fünf Ziernieten geschmückte Gürtelgarnitur aus dem Grab der Arnegundis in St-Denis: Germania 40, 1962, Taf. 32. Es sei hier auf ein interessantes, ähnliches Gürtelbeschläg aus Glems (Kr. Reutlingen) aufmerksam gemacht: W. VEECK: *Die Alamannen in Württemberg* (1931) 74. 309 und Taf. 63 A, **5.**

6 MOOSBRUGGER 55 und 74.

7 MOOSBRUGGER 55 und Abb. 9.

8 MOOSBRUGGER 74, Nrn. 254–257. J. WERNER (vgl. Anm. VI, 4), Taf. 26, 1 (Schnalle von Önsingen). Das Beschläg aus Bassecourt ist trapezförmig.

9 Untauschierte Exemplare besonders häufig in Kaiseraugst (20–25 Exemplare; gehören zur Frauentracht!). – Die übrigen Vorkommen: Bassecourt: Mus. Delémont. – Selzach: Mus. Solothurn. – Pieterlen Grab 21: O. TSCHUMI: *Burgunder, Alamannen und Langobarden in der Schweiz* (1945) 144. Da hier nur die weibliche Gürteltracht behandelt wird, bleibt eine aus Männergräbern stammende charakteristische Gruppe untauschierter, *drei*teiliger Garnituren mit zungenförmigen, fünfnietigen Beschlägplatten unberücksichtigt. Derartige Männergürtel sind im fränkischen und auch im alamannischen Gebiet verbreitet; vgl. die Zusammenstellung einiger Beispiele bei R. KOCH: *Bodenfunde der Völkerwanderungszeit aus dem Main-Tauber-Gebiet* (1967) 69.

10 R. LAUR-BELART, Festschr. f. O. Tschumi (1948) 112ff. M. MARTIN (vgl. Anm. V, 2) 141. 143f.

11 Jahresber. Ges. Pro Vindonissa 1968, 37.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Vgl. die ergänzenden Bemerkungen zu den Abbildungen auf S. 52f.

Buchbesprechungen

RENÉ WYSS: *Die Pfyner Kultur.* Aus dem Schweizerischen Landesmuseum, Bildheft Nr. 26. (Verlag P. Haupt, Bern 1970.) 15 S., 16 Tafeln.

Der Verfasser unternimmt es, im Rahmen eines Bildheftes die jungsteinzeitliche Pfyner Kultur der 1. Hälfte des 3. Jahrtausends v. Chr. knapp und allgemeinverständlich zu charakterisieren. Die Pfyner Kultur, benannt nach der aufschlußreichen Fundstelle Breitenloo bei Pfyn TG, hat im Vergleich mit anderen Gruppen der Jungsteinzeit einen kleinen Raum eingenommen. Das Verbreitungsgebiet erstreckte sich vom Bodensee bis an den Zürichsee, im Westen begrenzt etwa durch die Limmat. Aus Funden insbesondere der Randzonen lassen sich Einflüsse der

benachbarten Kulturen, der eng verwandten Michelsberger Kultur im Nordosten und der ethnisch wohl fremden Cortaillod-Kultur im Südwesten nachweisen.

René Wyss versucht, die kulturelle und zivilisatorische Eigenart dieser auf Ackerbau und Viehzucht beruhenden Pfyner Kultur zu erschließen. Grundlage dazu bilden bei Ausgrabungen zutage gekommene Funde, wie Ton- und Holzgefäße, Geräte für Ackerbau, Jagd und Handwerk, Schmuck und Waffen, die dem Leser in schönen, instruktiven Photos vor Augen geführt werden. Die Träger der Pfyner Kultur dürfen als die ältesten Metallurgen in unserem Lande betrachtet werden, beschränken sich doch Funde von Schmelztiegeln für die Aufbereitung der Kupferschmelze vornehmlich auf das Verbreitungsgebiet ihrer Siedlungen. Es spiegelt sich darin ihre bedeutungsvolle, letztlich von balkanischen Impulsen beeinflußte Stellung im Rahmen der damaligen Zivilisation, die durch die erstmalige Verwendung von Metall eine tiefgreifende technische Umwälzung erfuhr.

Rudolf Degen

KARL KÜBLER: *Kerameikos. Ergebnisse der Ausgrabungen, Band VI, 2. Teil.* Die Nekropole des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts. (Walter de Gruyter & Co., Berlin 1970.) Textband XI + S. 1 bis 413, 2 Farbtafeln, Textabb. 1–46; Tafelband IV + S. 415 bis 688, Textabb. 47–69, 134 schwarz-weiße Tafeln.

Im 1959 erschienenen ersten Teil des VI. Bandes der Kerameikos-Publikation hat Kübler die früh- und hocharchaischen Grabanlagen ohne die ihnen zugehörenden Funde vorgelegt. Lediglich die nicht sehr zahlreichen, aber für die Bestimmung der absoluten Chronologie grundlegenden Gefäße korinthischer Herkunft sind damals schon veröffentlicht worden. Man hat seither den zweiten, den Kleinfunden vorbehaltenen Teil allein schon deshalb mit großer Spannung erwartet, weil sich für das 7. und frühe 6. Jh., als die attischen Werkstätten noch nicht nach Italien exportierten, unsere Kenntnisse der Vasenmalerei Athens neben den Agora- und Varifunden und dem Fundkomplex aus Ägina in Berlin zur Hauptsache auf die Beigaben in den Kerameikos-Gräbern gründen. Zudem würde erst dieser jetzt vorliegende Band zeigen, ob sich die, gegenüber der allgemein anerkannten Chronologie der spätgeometrischen Zeit um etwa 30 Jahre höheren Ansätze Küblers bewähren würden, die er Ker. V, 1, 141 ff. und VI, 1, 105 ff. vorgeschlagen hat, ohne bisher auf große Gegenliebe zu stoßen (vgl. etwa die Rez. von E. Brann, AJA 60, 1956, 73 f., bzw. von R. J. Hopper, JHS 81, 1961, 205 ff.). Für die über zehnjährige Wartefrist wird man allerdings reichlich entschädigt dadurch, daß der Verfasser diesen Doppelband zu einem eigentlichen Handbuch der Vasenmalerei des ausgehenden 8. bis frühen 6. Jh. ausgeweitet hat.

In einer kurzen Vorbemerkung (1–2) stellt Kübler fest, daß der dichten Abfolge von Grab- und Opferanlagen eine ebenso dichte, stilistisch zusammenhängende Beigabenreihe entspricht, und folgert daraus, daß keine große Divergenz zwischen der Entstehungszeit der Anlagen und der beigegebenen Keramik angenommen werden könne. Soweit ist ihm zu folgen; fraglicher jedoch bleibt sein Versuch, diese auch im folgenden immer wieder betonte (kunstgeschichtliche) «dichte Abfolge» in (historische) Zeitspannen zu übersetzen. Hier läuft man Gefahr, durch den etwas umständlichen Schreibstil des Verfassers und mehr noch durch sein überreiches, oft in verwirrender Fülle ausgebreitetes Wissen darüber hinweggetäuscht zu werden, daß die Abstände zwischen den einzelnen Stilstufen genau so subjektiv geschätzt sind wie die jeweils angenommene «Lebensdauer» der einzelnen Grab- und Opferanlagen. Die Folgerichtigkeit der Stilentwicklung ist ein allgemein zu beobachtendes, charakteristisches Phänomen griechischer Kunst – für die absolute Chronologie lassen sich daraus keine unmittelbaren Schlüsse ziehen.

Das 1. Kapitel (3–143) behandelt «Die attische Keramik um 740 bis um 690». In der Bestimmung der absoluten Chronologie folgt Kübler dem Beispiel C. Brokaws (Late Geometric and early Protoattic Styles, AM 78, 1963, 63 ff.) und geht von der Entwicklung der protokorinthischen Kotyle aus. Dabei gelangt er allerdings zu viel höheren Ansätzen, datiert die jüngsten geometrischen Kerameikos-Gräber noch ins 3. V. d. 8. Jh. und läßt den protoattischen Stil um 730 statt um 710–700 beginnen. Das hängt damit zusammen, daß er einerseits das von Thukydides (VI, 3, 3) überlieferte Gründungsdatum von Syrakus als chronologischen Fixpunkt statt als Terminus post quem für den frühesten dort gefundenen Kotylentypus betrachtet und anderseits den einzelnen Formen eine nur sehr kurze Lebensdauer zubilligt (vgl. dazu C. Brokaw: The dating of the protocorinthian Kotyle, in: Essays in Memory of K. Lehmann, Marsyas, Suppl. I, 1964, 51, No. 11). Für die Zeitbestimmung der Stilentwicklung im 7. Jh. dagegen weicht Kübler nur unbedeutend von den traditionellen Ansätzen ab, weil hier vom chronologisch einigermaßen gesicherten 6. Jh. her der Spielraum viel begrenzter ist. Wenn er sich also gezwungen sieht, für die Zeit des späteren 8. und beginnenden 7. Jh. die attische Keramik allgemein heranzuziehen, da sich eine Fundlücke im Kerameikos zeige, so erhebt sich die Frage, ob diese nicht eine nur scheinbare sein könnte, resultierend aus zu hohen Ansätzen der letzten geometrischen Bestattungen. Zu dieser Frage berechtigt auch ein Blick auf die Gräberstatistik (vgl. R. Hachmann, Rez. Ker. V, 1, GGA 215, 1963, 61): Nach 5 bis 18 Bestattungen in den vorangehenden Generationen sind es im 3. V. d. 8. Jh., folgt man Kübler, plötzlich 50 Gräber, bevor sie für rund 40 Jahre fast völlig fehlen, obwohl die Kerameikos-Nekropole sonst seit submykenischer Zeit bis in den Hellenismus als wichtigster Friedhof Athens ununterbrochen benützt wurde (vgl. dazu auch E. Brann, Rez. Ker. V, 1, AJA 60, 1956, 73 f. mit der Beobachtung, daß die Annahme dieser Fundlücke topographisch nicht untermauert werden kann).

Ohne sämtliche 378 Werke hier im einzelnen besprechen zu können, die Kübler in die Zeit von 740–690, also zwischen den letzten geometrischen und den ersten archaischen Kerameikos-Anlagen datiert und in einem Katalog (566 ff., dazu unten) zusammenstellt, soll wenigstens an einigen Beispielen zu zeigen versucht werden, daß sie gegenüber des Verfassers eigenen Datierungen für das 7. Jh. zu hoch angesetzt sind und nur deshalb die Existenz der erwähnten Fundlücke zu bestätigen scheinen. So lehrt etwa ein Vergleich zwischen den Sphingen der Vlastos-Hydria (abgeb. z. B. Prop.-Kunstgeschichte, Bd. 1, 1967, Tf. 172) und jenen der Kerameikos-Schüssel Inv. 1158, Tff. 4–5, daß kein großer Zeitabstand zwischen den beiden Werken liegen kann, die Kübler um 730/20 bzw. um 690 datiert. Ebenso erscheint der Ansatz der Halsamphora Boston 07.782 (abgeb. z. B. Fairbanks, Cat. Tf. 21) zu hoch (720/10), wenn man sie der um 690 datierten Fußtasse Ker.-Inv. 1153, Tf. 7 gegenüberstellt. Kaum früher als die erwähnte Schüssel und nur wenig älter als die Kerameikos-Kanne Inv. 81, Tff. 1–2 (beide nach Kübler um 690, aber vgl. unten), wirkt die 710/00 datierte Loutrophoros Louvre CA 2985 (abgeb. z. B. Buschor: Griech. Vasen, Abb. 43). Als wichtiger chronologischer Anhaltspunkt dient ein Aryballos in Basler Privatbesitz (Schefold, Meisterwerke griech. Kunst, 1960, Nr. 74), den Kübler auf Grund der Form um 725 datiert und für attisch hält. Ein Vergleich der brüllenden antithetischen Löwen auf der Schulter des kleinen Gefäßes, an dessen eretrischer Herkunft festzuhalten ist (vgl. Rez., AntK 11, 1968, 104, Anm. 18), mit jenen der eben genannten Kanne macht aber eine Datierung des provinziellen Werkes frühestens um 700 wahrscheinlicher.

Eine nähere Betrachtung der Beigaben aus den jüngsten geometrischen Gräbern, die Kübler Kerameikos V, 1 ins 3. V. d. 8. Jh. setzt, und deren Gegenüberstellung mit den Funden aus den frühesten archaischen Anlagen (Ker. VI, 2) bestätigen den Eindruck einer nur scheinbar existierenden Fundlücke. So kön-

nen etwa die Funde aus der Brandschicht über Grab 51 (Ker. V, 1, Tff. 39–40) mit jenen des Opferplatzes α/IV (Tff. 4ff.) gut verglichen werden, denen sie zeitlich nicht viel vorausliegen. Auch kulttypologisch kann eine Datierung der Brandschicht um 700 erschlossen werden: diese besitzt ihre nächste Parallele im eben erwähnten Opferplatz früharchaischer Zeit; solche Stellen zur Verbrennung der Spendegaben scheinen nicht lange üblich gewesen zu sein und tauchen erst im frühen 6. Jh. wieder auf (dazu Ker. VI, 1, 87). Aus denselben Überlegungen wird man die Opferrinnen 1 und 2 statt um 740/35 ins letzte Viertel des 8. Jh. ansetzen dürfen: Es handelt sich um Vorgänger jener «Rinnen», die zur Verbrennung der Totengaben dienten und einen festen Bestandteil der Grabanlagen des 7. Jh. bilden. Sie künden also schon den großartigen Ausbau des Totenkultes früharchaischer Zeit an. Diesen Ansatz bestätigen die Fußtassen Inv. 1237 und 1363 aus diesen zwei Opferrinnen (Ker. V, 1, Tf. 133), Vorläufer der Fußtasse Inv. 1275 aus Anlage α/IV des früheren 7. Jh. (Tf. 8). Etwas jünger (etwa um 720/10) sind die Gräber 99 und 58, welche Opferrinne 1 bzw. 2 schneiden und denen Grab 78 angeschlossen werden kann. In die Zeit um die Jahrhundertwende oder wenig vorher gehören die Gräber 63, 66 und 98: vgl. etwa die Fußschalen aus den Gräbern 63 und 98, Ker. V, 1, Tff. 126–127, mit jenen aus dem archaischen Brandgrab 18, Tf. 72, die Kübler um 680 datiert; die Tassen aus Gräbern 66 und 100, Ker. V, 1, Tf. 106, mit jener um 680 datierbaren (s. unten) Inv. 1369 aus der Anlage 62/LXII (Tf. 3), deren unmittelbare Vorläufer sie bilden; den Becher aus Grab 66, Ker. V, 1, Tf. 112, mit dem formgleichen, wenn auch in der Bemalung etwas fortschrittlicheren Exemplar Inv. 86 aus derselben früharchaischen Anlage 62/LXII (Tf. 3). In die gleiche Zeit werden dadurch auch die mit jenen durch ähnliche Beigaben eng verknüpften Gräber 17, 49, 53, 54 und 91 gewiesen. Etwas jünger ist Grab 52, welches Grab 53 schneidet und dem Grab 70 und die Nachbestattung in Grab 51 (Terminus ante quem: Brandschicht darüber, s. o.) angegliedert werden können (vgl. z. B. die Tassen aus diesen Gräbern, Ker. V, 1, Tf. 107, die dem Exemplar aus dem archaischen Kindergrab 10, Tf. 31, gegenübergestellt werden können). Gleiche Kotylen wie jene aus den Gräbern 99 und 100 (Ker. V, 1, Tf. 132) wurden in Schicht 7 von Al Mina gefunden (vgl. JHS 60, 1940, pl. IV, e–h), die in das frühere 7. Jh. zu datieren ist (vgl. dazu L. Woolley: Al Mina, Sueidia, AntJ 17, 1937, 1ss.). Beide Bestattungen sind demnach kaum vor der Jahrhundertwende anzusetzen (was auch durch die Tasse aus Grab 100 nahegelegt wird, s. o), während die Kotyle aus α/IV (Ker. VI, 1, Tf. 59), welche den formgeschichtlich unmittelbar darauffolgenden Typus vertritt, frühestens an den Beginn des 7. Jh. herabzurücken ist. Man wird deshalb der Datierung der Anlage 62/LXII um 690 einen Ansatz im vorgerückten 1. V. d. 7. Jh. vorziehen, da deren Beigaben, allen voran die (eher kretische als korinthische) Bronzeschale M 139 (Tf. 123) fortschrittlicher wirken als die Fundgruppe α/IV, die frühestens um 690/80 datiert werden kann.

Das «Dickicht der Stilrichtungen», das der Verfasser um 730 festzustellen glaubt (S. 10) und welches ihn hindert, den Hauptstrom der Stilentwicklung klar zu erkennen, der nach der Auflösung der geometrischen silhouettenhaften Bildzeichen über eine expressive Phase mit mächtigen, unausgeglichenen Formen zur neuen archaischen flächenhaften Struktur führt, erweist sich also bloß als Folge davon, daß er den Stilablauf der 2. H. d. 8. Jh. auf dessen 3. Viertel zusammendrängt. Nicht mehr berücksichtigen konnte Kübler die umfassende Untersuchung J. N. Coldstreams: Greek Geometric Pottery, 1968, welche die «tiefe Chronologie» auch auf Grund der Befunde im Nahen Orient bestätigt.

Dem Überblick über die Stilentwicklung in der Zeit von etwa 740 bis 690 folgt die Besprechung der einzelnen Bildthemen und Ornamentmotive attischer Vasenmalerei dieser Zeit, wobei neben der Frage nach der Bedeutung der einzelnen Motive im Totenkult jene nach ihrer Herkunft, ihrem Fortleben und ihrer Verbreitung auch in der nicht-attischen Vasenmalerei im Vordergrund des Interesses stehen. Die Vermischung typologischer und stilanalytischer Beobachtungen mit Exkursen zur Chronologie und zu Motiven, die sich im Attischen nicht belegen lassen, erschwert es dem Leser oft, den Gedankengang des Verfassers nachzuvollziehen, um so mehr, als Kübler die Bilder bis in die Einzelheiten analysiert und etwa beim Löwenbild (S. 69ff.) nach den verschiedenen Bildtypen (z. B. antithetisch schreitende Löwen; Löwe, ein Beutetier verfolgend usf.) die Einzelelemente, also: Tatzen, Schwanz und Kopf ebenso auf ihre typologische Herkunft hin untersucht. Man ist deshalb für die jeden größeren Abschnitt abschließende Zusammenfassung besonders dankbar.

Das zweite Kapitel (S. 143–380) behandelt die attische Keramik des 7. und frühen 6. Jh. aus dem Kerameikos. Einem ersten Abschnitt über die Technik folgt ein längerer über die Gefäßformen, mit Exkursen zur Formgeschichte des betreffenden Gefäßtypus überhaupt (z. B. 158, Anm. 51: Liste der Fußkratere der Zeit etwa 680–650). Für die ausgeprägt analytische, abstrakt kunstgeschichtliche Denkweise Küblers ist eine Bemerkung S. 185 charakteristisch, die er der Feststellung folgen läßt, daß sich Wandel der Formen und Stilwandel der Bemalung entsprechen: «...zwischen die Herstellung und die Bemalung der Kotylen sich also jeweils kein ins Gewicht fallender Zeitabstand einschiebt.» – Wohl besser als Fußaryballos denn als «Kanne» ist das Gefäß Inv. 60, Tf. 77, zu bezeichnen, welches korinthischen Fußaryballen nachgebildet ist (191).

Der Hauptteil des Kapitels ist den Bildern gewidmet. Daß mythologische Themen weitgehend fehlen, bestärkt den aus der Formanalyse gewonnenen Eindruck, es handle sich um eigens für den Totenkult gefertigte Keramik. – Wenn auch die attische Vasenmalerei wie zur vorangehenden Epoche mit der inselgriechischen eng verknüpft bleibt, wozu vermehrte Beziehungen zu Kreta und Korinth und unmittelbare, wohl auf Importen beruhende Kenntnisse assyrischer Kunst kommen, so wirkt sie doch im ganzen durchaus selbständig. Ihr Hang zum Großbild und ihr Vernachlässigen des kontinuierlichen Figurenfrieses zugunsten symmetrischer Bildkompositionen lassen auf eine schon in der ersten Hälfte des 7. Jh. führende «attisch-dädalische» Monumentalmalerei schließen, deren Einwirkung einige polychrom, in ritzungsloser und an minoische Freskotechnik erinnernder Mattmalerei geschmückte Gefäße aus dem 2. V. d. 7. Jh. besonders deutlich machen. Diese prachtvollen Werke bilden den Höhepunkt der freien attischen Abdeck- und Umrißmalerei des ausgehenden 8. und der 1. H. d. 7. Jh., die sich als so vielfältig variiert erweist, daß der Verfasser ihre Aufteilung auf nur wenige Malerpersönlichkeiten im Abschnitt über «Stilrichtungen und Stilstufen» ablehnt und die bisher aufgestellten Werkreihen attischer Meister (wie dem Mesogeia-, Analatos-, Geiermaler u. a. m.) auflöst. Ob man dem Verfasser hier folgen wird, hängt weitgehend davon ab, wie eng man die Grenzen der künstlerischen Möglichkeiten eines einzelnen Töpfers und Malers stecken will, dann auch davon, wie groß man sich das Töpferhandwerk im kleinstädtischen Athen des 7. Jh. vorstellt.

Zwei Hauptstilrichtungen, eine karg-strenge und eine blühend-gelockerte, unterscheidet Kübler in der 1. H. d. 7. Jh. auch auf Grund der Ornamentanalyse. Beide Richtungen werden um die Jahrhundertmitte vom schwarzfigurigen Stil abgelöst, als die – aus der Toreutik stammende (wofür der Teller Inv. 74, Tff. 22–24, ein anschauliches Beispiel bietet) und schon seit dem ausgehenden 8. Jh. bekannte – Ritztechnik sich endgültig durchsetzt.

Nach diesem Hauptkapitel beschließen den Textband kleinere Abschnitte über die Tonfiguren (380–395), Bronzegefäße (396 bis 402; zur Schale M 139 vgl. oben), verschiedene Kleinfunde

(403–406; die Fragmente äolischer Grauware, abgeb. Tf. 128, bleiben hier wie auch im Katalog S. 559f. unerwähnt; ein Hinweis auf Ker. VI, 1, 79.113, wäre nützlich gewesen) und über Grabstelen, Grabpfeiler und Grabfiguren (407–413).

Nur weniges ist zum «Tafelband» zu bemerken: Dem Katalog der Kerameikos-Funde, bei welchem man die Angabe der Zeitansätze der jeweiligen Fundkomplexe vermißt (mit einer Ausnahme: Fundgruppe β/IX, S. 428) folgt als Anhang eine Liste attischer Tongefäße mit figürlichen Bildern aus der Zeit um 740 bis um 690 (vgl. oben). Unklar bleibt, nach welchen Gesichtspunkten die Bibliographie zu den einzelnen Werken zusammengestellt ist. Neben Nr. 217, einem eretrischen Aryballos in Basler Privatbesitz (vgl. oben), ist auch der (protokorinthische) Münchner Aryballos Kat. Nr. 215 aus der Liste zu streichen, bei Nr. 244 die Inv. Nr. Louvre CA 2985 nachzutragen. Die Benützung der Verzeichnisse, die – an Stelle eines alphabetisch geordneten Sachregisters – nach einzelnen Gebieten unterteilt sind (z.B. «Technisches»), hätte durch Hervorheben der wichtigen Textverweise erleichtert werden können.

Von durchweg befriedigender Qualität sind die Tafeln, deren Anordnung nach Fundgruppen sich gegenüber jener nach Gefäßtypen (so Ker. V, 1) als entschieden geschickter erweist.

Jean-Paul Descœudres

LUDWIG BERGER: *Ausgrabungen in Augst III: Ein römischer Ziegelbrennofen bei Kaiseraugst.* (Mit einigen Bemerkungen zur Typologie römischer Ziegelbrennöfen.) (Stiftung Pro Augusta Raurica, Basel 1969.) 43 S., 29 Abb. im Text.

Über einen Ziegelofen und über die Typologie römischer Ziegelöfen wird in der vorliegenden Schrift gehandelt. Der Verfasser ist sich aber wohl bewußt gewesen, daß diese Studie in bezug auf die Typologie und Chronologie römischer Ziegelöfen nur eine Art Skizze sein kann – deshalb hält er im Schlußsatz fest: «Eine umfassende Arbeit über antike Brennöfen für Topf- und Baukeramik mit der Behandlung aller chronologischen, typologisch-konstruktiven und thermischen Aspekte bleibt trotz der zahlreichen Überblickdarstellungen in historisch-technischen Handbüchern und allgemeinen Nachschlagewerken ein großes Desiderat» (S. 34).

Der als Ausgangspunkt dienende Ziegelofen kam 1965 rund 1 ½ km östlich des Osttores von Augusta Raurica, jenseits des Violenbaches, in der Flur «Im Liner» in der Gemeinde Kaiseraugst anläßlich der Vorarbeiten für eine Zufahrt zur neuen Nationalstraße N3 (Basel–Zürich) zum Vorschein. Es war vom Ofen gerade noch so viel vorhanden, daß der Aufbau klar erkannt werden konnte: ein 3,42 m langer Schürhals, ein 2,96 m langer Mittelkanal, von dem aus beidseits 5 Seitenkanäle (Züge) abzweigen, getrennt durch ziegelbreite Zungenmauern. Die Breite dieses Ziegelofenunterbaues betrug 3,40 m. Fehlbrandware war keine vorhanden, weder von Ziegeln noch von Keramik. Der Verfasser schließt aber aus der Größe und der Technik sowie aus Vergleichen mit eindeutigen Befunden auf einen Ziegelofen. Was die Datierung betrifft, «so steht nur fest, daß er nicht vor dem Ende des 1.Jh. errichtet worden sein kann.» (S. 11). Es kann auch nicht gesagt werden, ob er Augusta Raurica oder dem spätrömischen Castrum Rauracense zuzuweisen ist.

Als Vergleichsobjekte standen dem Autor aus nächster Nähe zur Verfügung: ein von H.R. Wiedemer 1967 bei Kaisten freigelegter Ziegelofen (mit 7 Seitenkanälen), ein 1911 bei Ruppersswil ausgegrabener Ziegelofen, wohl des 2.Jh. (mit 5 Seitenkanälen). Darüber hinaus ist dieser Typ in den römischen Provinzen so verbreitet, daß ihn Berger als «Normaltyp» bezeichnet. Aber schon Kaisten zeigt bei näherem Zusehen technische Abweichungen vom Kaiseraugster Ofen, vor allem in der Zahl und technischen Führung der Seitenkanäle, deren horizontale Sohle gleich hoch oder höher als jene des Heizkanals liegen kann, und die, bei schräger Hochführung, auf Heizkanalniveau ansetzen (3 Varianten) oder gar röhrenartig konstruiert sein können.

Daneben unterscheidet der Verfasser noch: einen Zweikammertyp (eine rechteckige Feuerkammer mit zwei separat überwölbten Kanälen) – den Typus der Ziegelöfen von Xanten und Stockstadt (mit rechteckigem Grundriß und fünf parallelen Längsmauern) – ovale und runde Öfen mit Mittelkanal und seitlichen Zügen – Einkammeranlagen ohne Zungenmauern (bzw. seitliche Züge) – liegende rechteckige Anlagen und – solche ohne eingegrabene Feuerkammer.

Wenn L. Berger auch bloß auf einem schnellen Tour d'horizon basiert, möchte er doch «anhand des datierten Materials vermuten, daß in spätrömischer Zeit in den nordalpinen Provinzen der reine Normaltyp durch den Zweikammertyp und allenfalls durch bestimmte Varianten des Normaltyps wohl kaum vollständig verdrängt, aber doch weitgehend abgelöst worden ist. Seiner Herkunft nach ist der Zweikammertyp aber älter und in Griechenland bereits seit dem 5.Jh.v.Chr. bezeugt. In dieses Jahrhundert gehört der Ofen von Pella (in Makedonien), und ins 4. vorchristliche Jahrhundert wird ein weiterer Zweikammerofen in Olympia datiert. Durch den Ofen von Pella, dessen Kammern kommunizieren, wird deutlich, daß das Prinzip der Querzüge keine römische Erfindung ist. ... Anderseits liegen aus der Zeit der mesopotamischen Reiche des 1.Jahrtausends v.Chr. Grundrißreste kleiner, runder Öfen mit seitlichen Zungenmauern vor. Es ist nicht ausgeschlossen, daß sie älter sind als der Ofen von Pella. Die Möglichkeit, daß auch die rechteckigen Normal- und Zweikammertypen schon im Alten Orient bekannt waren, ist damit durchaus gegeben.»

Die Studie Ludwig Bergers ist bei aller Knappheit offensichtlich weitreichend und in bezug auf das schweizerische Material sogar umfassend. Nur ein Ziegelofen ist dem Verfasser m.W. entgangen: der von Ferdinand Keller in MAGZ Bd. XV/3, 1864, Taf. VI, Abb. 5 vorgelegte und dort mit «Birmensdorf» bezeichnete bzw. auf S. 86f. ebenfalls unter Birmensdorf ZH beschriebene, aber S. 157 als bei «Wettswil» entdeckt erwähnte Ofen. F. Keller beschreibt ihn so: «Beim Kohlholz im sogenannten Wühri- oder Uehlital (also im Raume der Grenzen zwischen Birmensdorf und Wettswil) ... erhebt sich auf der Westseite des Baches ein niederiger Hügel ... Im Jahre 1839 wurde durch einen Bewohner (von Wettswil) ... ein römischer Ziegelofen aufgedeckt, aber da nichts von Werth zum Vorschein kam, gleich wieder verschüttet. Durch die Bemühungen eines französischen Schatzgräbers (!) im Jahre 1845 wurde nicht ohne erhebliche Unkosten – weil die Arbeit nur zu gewissen Stunden vor sich gehen durfte – der Brennofen von Neuem aufgedeckt und offen gelassen. Als ich im März den Ort bemerkte, fand ich noch einen viereckigen, in den Boden versenkten, 9 Fuß in's Geviert haltenden Raum, von dem aber nur drei Seiten erhalten waren. Das Mauerwerk, womit der Schacht (Brennraum) vom Rande bis zur Tiefe von 12 Fuß ausgemauert war, bestand unten aus Sandsteintafeln, höher oben aus übereinander gelegten römischen Dachziegeln, von denen man auf je einer Seite den aufgebogenen Rand entfernt hatte. Sowohl jedes einzelne Paar solcher Ziegel, als die verschiedenen Lager derselben, waren durch Lehm fest mit einander verbunden. – Diese viereckige Vertiefung hing ursprünglich mit einer rundlichen zusammen, welche wie die erstere durch gleichfalls aus Dachziegeln hergestellte Mäuerchen in viele Kammern eingetheilt war. ...»

Planskizze und Beschreibung Ferdinand Kellers erinnern sehr an die von L. Berger S. 10 angestellten Überlegungen angesichts des Fehlens von Fabrikationsüberbleibseln im Kaiseraugster Ofen, ob dort nämlich Ziegel oder Töpfe gebrannt wurden. Der Verfasser zitiert in diesem Zusammenhang einen Gedanken A. Winters (A. Winter: Alte und neue Brennanlagen,

die Regie ihrer Feuer, in: Keramische Zeitschrift 8, 1956, S. 514), den L. Berger so formuliert: «Raum und Hitze einer runden Brennkammer werden durch Einsetzen runder Topfkeramik, Raum und Hitze einer rechteckigen Brennkammer aber durch eckige Baukeramik am sinnvollsten ausgenützt. – Es gibt aber zahlreiche Ausnahmen ...»

So gesehen, bestünde durchaus die Möglichkeit, daß im Wühretal-Ofen zwischen Birmensdorf und Wettswil eine Doppelanlage bestanden haben könnte, in welcher angesichts der dortigen großen Lehmvorkommen und auch angesichts der relativen Abgeschiedenheit des römischen Gutshofes «Heidenkirch» bei Wettswil sowohl Ziegel als auch Geschirrkeramik gebrannt worden sein könnte.

Der Rezensent darf sich zum Schluß noch eine Bemerkung erlauben: Die «Liste von Ziegelbrennöfen und vermutlichen Ziegelbrennöfen» auf den S. 40–43 wäre m. E. dienlicher, wenn darin die Öfen nach den verschiedenen Typen gruppiert aufgeführt wären. Und: Warum spricht der Verfasser immer von Ziegel*brenn*ofen und nicht einfach von *Ziegelofen?* Man spricht ja auch ganz einfach von «Töpferofen» oder «Keramikofen» usw. *Walter Drack*

HANS AURENHAMMER: *Lexikon der christlichen Ikonographie.* Erster Band: Alpha und Omega – Christus und die vierundzwanzig Ältesten. (Verlag Brüder Hollinek, Wien 1959–1967.) XVI und 640 S.

Mit seinem auf viele Bände projektierten Lexikon der christlichen Ikonographie hat sich Hans Aurenhammer in zweifacher Hinsicht eine anspruchsvolle Aufgabe gestellt. Erstens beabsichtigt er sämtliche Stichwortartikel allein zu verfassen, und zweitens sieht er sich in seiner Arbeit einer Anzahl ähnlicher Unternehmen gegenüber, die seine Leistung gewissermaßen «auf die Probe stellen»: Vor fünf Jahren erschien der erste, vor drei Jahren der zweite Band von Gertrud Schillers «Ikonographie der christlichen Kunst» (Gütersloh 1966 und 1968), und kurz danach wurde die Öffentlichkeit mit den ersten beiden Bänden eines weiteren «Lexikons der christlichen Ikonographie» bekannt, deren Herausgabe P. Engelbert Kirschbaum besorgt hat (Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968 und 1970). Seit längerem schließlich sind thematisch spezialisiertere historische und kunsthistorische Lexika im Erscheinen begriffen, die für die Ikonographie grundlegende Bedeutung haben (von ihnen seien das Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937ff., das Reallexikon für Antike und Christentum, Stuttgart 1941ff., und das Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Stuttgart 1963ff., genannt). Trotz dieser besonderen Umstände darf Aurenhammers erster Band als hervorragende Arbeit gelten; das ganze Nachschlagewerk verspricht ein zuverlässiges, keineswegs überflüssiges Hilfsmittel der Kunstwissenschaft zu werden. Durch die differenzierte Vielfalt der Stichworte und ihre ausführliche Behandlung sowie durch den weitgesteckten geographischen und zeitlichen Rahmen, in dem die ikonographischen Themata verfolgt werden, unterscheidet sich das begonnene Werk von anderen.

Der erschienene Band umfaßt rund 150 Artikel, von denen der längste (Christus) ganze 183 Seiten zählt. 60 Artikel gelten der Heiligenikonographie (Benedikt: 12 Seiten; Bernhard von Clairvaux: 12 Seiten; Christophorus: 17 Seiten). Selten verehrte und lokale Heiligengestalten sind nicht berücksichtigt; nach ihrer Anzahl bleiben die hagiographischen Artikel weit hinter Louis Réaus Heiligenikonographie zurück, inhaltlich dagegen sind sie verläßlicher erarbeitet. Jeder Artikel verzeichnet zuerst die Quellen des betreffenden Themas, am Schluß wird er durch bibliographische Angaben ergänzt.

Der Verfasser behandelt die hauptsächlichsten christlichen Bildvorwürfe des abendländischen und byzantinischen Kunstbereiches vom Zeitpunkt ihres Auftretens an bis ins 19. Jahrhundert. Dabei bemüht er sich nicht in erster Linie um die Zusammenstellung der wichtigsten Darstellungen gleichen oder ähnlichen Inhaltes, sondern vorab darum, die Entwicklungen und allmählichen Wandlungen der Bildmotive herauszustreichen. Als Beispiel kann das Thema «Abendmahl» dienen: Um 500 erste für die frühchristliche, z. T. auch mittelalterliche und für die gesamte byzantinische Kunst mehr oder weniger verbindliche Ausprägung: Christus und die Jünger um einen halbkreisförmigen Tisch liegend, wobei Christus der Ehrenplatz an der linken Ecke zukommt; gemeint ist der Moment der Ankündigung des Verrates (Judas taucht die Hand in die Schüssel oder hebt sie in die Höhe). – Daneben im Osten, vielleicht seit vorikonoklastischer, sicher aber seit mittelbyzantinischer Zeit, die kompositionell stark abweichende Darstellung der Einsetzung des Altarsakramentes, einer liturgisch-dogmatischen Szene, die auf dem biblischen Text des Abendmahles fußt. – Die im frühen, hohen und späten Mittelalter nördlich der Alpen gepflegte Darstellung mit rechteckigem Tisch, Christus in der Mitte, Judas an der sonst freien Vorderseite. – Giottos Neuerung im Fresko der Arenakapelle, das Christus noch links sitzend, die Apostel aber, zum Teil in Rückenansicht, um den ganzen Tisch herum verteilt zeigt. – Duccios Dombild für Siena, wo Ähnliches, jedoch mit zentral sitzendem Christus versucht ist. – Leonardos Abendmahl, das den gespannten Moment nach der Ankündigung des Verrates verbildlicht und Judas im Verein mit den anderen Aposteln, dafür Christus isoliert vom Lieblingsjünger wiedergibt. – Der von Tintoretto geprägte Typus mit schräg in die Bildtiefe gerichtetem, langrechteckigem Tisch und reichem profanem Beiwerk. – Die vom gegenreformatorischen Schrifttum empfohlene Rezeption des frühchristlich-byzantinischen Schemas mit liegenden Abendmahlsteilnehmern. – Aurenhammer will also mehr die Geschichte der Ikonographie und ihre Wendepunkte erfassen als eine möglichst vollständige Liste von Denkmälern geben. Damit macht er nicht nur klar, in welchen Epochen sich eine neue Bildgesinnung durchsetzt, sondern umgekehrt auch, in welchen Epochen bestimmte Bildmotive unverändert tradiert werden oder ganz zurücktreten. (So hat die stilistisch bedeutende und vielfältige Portalplastik der Romanik ikonographisch nichts zum Thema des Abendmahles oder der Anbetung der Könige beigetragen, wenn sie sich auch durch eine neue absichtsvolle Kombination dieser Themen mit anderen auszeichnete. Ähnlich blieb die neuzeitliche Apokalypseillustration vorwiegend von älteren Zyklen (Dürer) abhängig, während das aus der Darstellung des Gleichnisses vom reichen Mann und dem armen Lazarus verselbständigte Bild von Abrahams Schoß am Ende des Mittelalters überhaupt aus der Hochkunst verschwand.)

Selbstverständlich ließ sich nicht jeder Bildvorwurf in seiner Entwicklungsgeschichte leicht deuten und übersichtlich darstellen. Das gilt vor allem für das Stichwort «Christus», das variabelste Thema der christlichen Ikonographie. Der Autor konnte ihm nur durch einen entsprechend ausführlichen Artikel gerecht werden. Trotz der Tendenz, nach einzelnen ikonographischen Typen zu ordnen, ist er nicht der Versuchung einer starren Systematisierung erlegen. In seitenreichen Kapiteln konfrontiert er den Leser mit den literarischen Quellen und historischen Voraussetzungen der Christusbilder. (Das frühchristliche, byzantinische und mittelalterliche Christusbild bzw. sein Symbol hängt in wesentlichem Maße ab von der Einstellung der Kirche zur figuralen Kunst; im Hochmittelalter steht es in Zusammenhang mit der bernhardinischen Mystik und der neuen Auffassung vom Altarsakrament; in der italienischen Hochrenaissance entspricht es dem christlichen Humanismus usw.) Obschon der Autor der Christusvita und der spezielleren Christusikonographie zahlreiche separate Stichwörter reserviert hat, konnte er den Artikel nicht auf die «selbständigen» Christusbilder beschränken. Häufig waren szenengebundene Bilder

oder solche, die in ein größeres Ausstattungsprogramm gehören, zu berücksichtigen. (Eine besondere Auffassung der Christusfigur spiegeln z. B. die ottonischen Evangelienszenen, in welchen diese als geistiger Kern durch Größe und isolierte Stellung, oft im Zentrum einer symmetrischen Komposition, von den übrigen Bildträgern unterschieden ist. – Der Sinn der Pantokratorfiguration in der Kuppel der mittelbyzantinischen Kirchen ist nur im Zusammenhang mit den übrigen dazugehörigen Bildmotiven [Engel, Propheten; Theotokos; Mysterienbilder; Heiligenfiguren] zu verstehen.) Im Unterkapitel zur Neuzeit geht Aurenhammer stellenweise weit über die Christusikonographie im engeren Sinne hinaus, etwa da, wo er vom religiösen Landschaftsbild der Romantiker spricht, das die historisch-objektiv gemeinte Christusdarstellung durch subjektive Sinnbilder ersetzt.

Zum Schluß sei auf einige Irrtümer und Ungenauigkeiten hingewiesen, die dem Schreibenden aufgefallen sind. Die Korrekturen sollen allfälligen Mißverständnissen vorbeugen und wollen nur in diesem Sinne verstanden sein. – Zum Ephesiner Konzil gehört die Jahrzahl 431, nicht 343 (S. 474; an anderen Stellen richtige Datierung); die Bestätigung des Jesuitenordens und die Neuordnung der römischen Inquisition erfolgten 1540 bzw. 1542, nicht erst im 17. Jahrhundert (S. 572; Druckfehler). Die Trierer Apokalypse gehört ins 9., nicht ins 8. Jahrhundert (S. 129); das Nischenfresko in der römischen Hermeskatakombe muß vom 8. ins 12. Jahrhundert umdatiert werden, obgleich sich die Frühdatierung bis jetzt in der Literatur hartnäckig behauptet hat (S. 319, 515). Der Apsisbogen von S. Cecilia in Trastevere zeigte nicht, wie man auf Grund des Kontextes auf S. 515 meinen könnte, eine Anbetung des Lammes, sondern ein einzigartiges Ecclesia-Bild. Anders als S. 37 beschrieben, erscheinen Adam und Eva schon in byzantinischen Gerichtsdarstellungen des 11. Jahrhunderts als die Urtypen des Sünders (Panagia Chalkeon, Saloniki, nach 1028), wahrscheinlich ist das Motiv sogar vorikonoklastischen Ursprungs. Wenn Aurenhammer als frühchristliches Apsisbild von Alt-St. Peter den thronenden Christus zwischen den Apostelfürsten, nicht die Szene der Gesetzesübergabe mit stehendem Christus annimmt (S. 128 und 470), so folgt er damit einer Hypothese, die durch neuere Publikationen wesentlich entkräftet worden ist (vgl. T. Buddensieg in: Cahiers Archéologiques X (1959), S. 157ff., und vor allem J. Ruysschaert in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti XL (1967/68), S. 171ff.). S. 190/191, wo die Frage der frühmittelalterlichen Monumentalzyklen zur Offenbarung angeschnitten ist, müßte auch von den wichtigen Wandgemälden im Baptisterium von Novara die Rede sein. Das Bild der Apostelkommunion taucht in Ochrid im 11. Jahrhundert in der Sophienkirche auf; die erwähnte Klemenskirche gehört erst dem Ende des 13. Jahrhunderts an (S. 480). In der Bibliographie zum Artikel «Basilius der Große» wäre die Monographie von J. Lafontaine-Dosogne über die Wandmalereien in S. Maria Egiziaca nachzutragen, in der die im Abendland sehr seltenen Bilder aus dem Leben des Heiligen besprochen sind (Peintures médiévales dans le Temple dit de la Fortune Virile à Rome, Brüssel 1959). Im Artikel «Apollinaris» müsste E. Dinklers Arbeit über S. Apollinare in Classe zitiert werden (Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, Köln/Opladen 1964). Der Vergleich der Apsismosaiken von Cefalù und Monreale mit den frühen Himmelfahrtsbildern des Ostens (die übrigens eher auf einen Konstantinopeler als auf einen palästinensischen Prototyp zurückgehen dürften) ist ohne weitere Präzisierung irreführend (S. 515). Die sizilianischen Bildprogramme hängen nicht direkt von Darstellungen ab, wie sie in Bawît aus dem 6./7. Jahrhundert noch erhalten sind, sondern bilden, wie z. B. die zugehörigen Prophetenbilder zeigen, eine Übertragung des Ausschmückungssystems mittelbyzantinischer Zentralbauten auf abendländische Longitudinalbauten. Auch sollte das Apsisfresko in Chalières nicht (auch nicht in Anführungszeichen) als liturgische Majestas bezeichnet werden (S. 529); denn durch diese Charakterisierung wird die nur mittelbare Verwandtschaft mit den koptischen Apsisbildern überbewertet, während über das eigenständige Romanische nichts gesagt ist.

Peter Hoegger

WOLFGANG BRAUNFELS: *Abendländische Klosterbaukunst.* (Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1969.) 335 S., 117 Abb. und Grundrisse auf Tafeln und im Text, 1 Klosterkarte.

Ein Thema von seltener Spannweite und historischem Gewicht hat hier seinen besonders geeigneten Bearbeiter gefunden. Wolfgang Braunfels, heute Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität München, hat zwölf Jahre an der technischen Hochschule in Aachen gelehrt und in seinen Arbeiten das Kunstwerk immer wieder in größere formale und geschichtliche Zusammenhänge gestellt, so namentlich in seiner 1952 erschienenen «Mittelalterlichen Stadtbaukunst in Toskana», wo in vorbildlicher Weise die verschiedenen Bereiche von Architektur, Geschichte, Politik, Religion und Wirtschaft in ihrer architektonischen Ordnung dargestellt werden.

Verwandt ist die Problemstellung, mit der Braunfels das außerordentlich weite Gebiet der abendländischen Klosterbaukunst zu bewältigen sucht. Innerste Anliegen des religiösen und insbesondere des monastischen Lebens: Meditation und gemeinsame Arbeit, Askese und Bildung, die Weltflucht der Zisterzienser und Kartäuser und das Wirken in der Welt der Franziskaner und Dominikaner, die Pflege von Kunst und Wissenschaft bei den Benediktinern, die Tendenz zur Armut und das natürliche Wachstum der irdischen Güter, sie sollen durch das Kloster in einem Ordnungsbereich bewältigt werden, in welchem sich die Prinzipien des Gottesstaates widerspiegeln. Daß Ordnung jedoch mehr sein sollte als nur rationalisierte Organisation, zeigen bei allem Rationalismus gerade die großen baulichen Anlagen aus der Blüte des Klosterlebens.

Über dem Eingang von Stift Melk, dem reichsten unter den großen Klöstern des österreichischen Barocks, steht der Satz «absit gloriari nisi in Deo». In diesem Sinne durfte auch der höchste künstlerische Aufwand nie zum Selbstzweck werden. Vielmehr bleibt der Klosterordnung in allen ihren Teilen der dienende Charakter, so wie sich hier die höchste Idealität mit strengstem Funktionalismus verbindet. – Im Unterschied zum griechischen und irisch-keltischen Mönchsleben, das auf den Regeln der Heiligen Basilius und Columban beruhte, sind die vom heiligen Benedikt gegebenen Regeln verbindlicher. Zu den Gebetsstunden kommen solche der Arbeit, des Essens, des Meditierens und Schlafens, des miteinander Sprechens und des Sichreinigens. Dabei entspricht der Tagesordnung nach Stunden eine solche nach Räumen, indem jede Verrichtung ihren Ort im baulichen Organismus eines Klosters, m.a.W. ihren angemessenen Raum besaß, der den symbolischen Charakter einer jeden Verrichtung zu betonen half. Der Abt war nicht erst im Barock, sondern schon im Mittelalter als eigentlicher Bauherr für die Architektur verantwortlich, wie es besonders eindrucksvoll Abt Suger von St-Denis zeigt. – Es entwickelt sich unter den Klostergebäuden eine Rangordnung, in welcher die Kirche an erster Stelle steht. Ihr folgt der Kapitelsaal, der an künstlerischem Aufwand an den Sakralraum heranreicht. So ist die Pazzikapelle, die Brunelleschi neben S. Croce in Florenz als eines der schönsten Bauwerke der Frührenaissance errichtete, ein Kapitelsaal. Den dritten Platz nimmt das Refektorium ein, von dem jenes neben S. Maria delle Grazie in Mailand durch das Abendmahl Leonardos weltberühmt geworden ist. Doch auch Kreuzgang, Dormitorium und Brunnenhaus werden durch die künstlerische Gestaltung über den praktischen Zweck hinaus in ihrem Symbolgehalt bekräftigt, desgleichen Herberge und Krankenhaus, wie dies schon aus dem St.-Galler Idealplan oder auch aus dem Bau von Cluny zu ersehen ist. Die Verbindung mit dem prakti-

schen Leben und damit zur Außenwelt vollzog der Wirtschaftshof, dem im Barock als Ort des gastlichen Empfangs der repräsentative «Prälatenhof» gegenübertritt.

Die Vielzahl der Gesichtspunkte, wie sie schon aus der Anlage der DuMont-Bände, aus der Trias von Kunstgeschichte, Deutung, Dokumenten, hervorgeht, wird durch Braunfels nochmals bereichert, indem er mit der eigentlichen Kunstgeschichte zahlreiche andere Aspekte auf das fruchtbarste verbindet. Religionsgeschichte und Kirchengeschichte im engeren Sinn gehen zusammen mit politischer Geschichte sowie mit Wirtschafts- und Sozialgeschichte. Was hier jedoch besonders dankbar vermerkt sei, ist die Ausweitung und zugleich Vertiefung der Interpretation ins Weltanschauliche, und zwar in einem Sinn, der auch den modernen Leser angeht.

Braunfels entfaltet sehr anschaulich das Spannungsfeld, in welchem sich das abendländische Klosterwesen entwickelt: sein Gegensatz zu den älteren Eremitensiedlungen des östlichen Mittelmeeres und deren Ausstrahlungen auf die irisch-schottische Mönchskirche, demgegenüber im Abendland später mit der Regel des heiligen Benedikt das Streben nach verbindlicher Ordnung und dementsprechend auch nach architektonischer Gestaltung des klösterlichen Lebens zum Ausdruck kommt. – Wie dieses Bauprogramm sich entwickelt, entsprechend dem Wandel der Epochen, von denen jede ihre eigene neue Ordensgründung besitzt oder zumindest die bisherigen verändert, wird in einer Reihe äußerst substantieller Kapitel dargestellt. Wesentlich ist dabei die Herausforderung durch die geistigen und materiellen Umstände der jeweiligen Zeit und ihre Bewältigung in den festen Ordensregeln und der aus deren Geist entwickelten Bauten. – Innerhalb der Klosterarchitektur spielt in wechselnder Stärke, doch nie ganz übersehbar, die rationale Ordnung eine wesentliche Rolle, die sich bisweilen bis in die Dimension des Städtebaues ausweitet. Doch ebenso wesentlich sind die Imponderabilien des Gefühls, welche hier künstlerische Gestalt annehmen: als «die gebaute Stille, die gebaute Demut, gebaute Strenge, Askese und Gottesfrieden». Darüber hinaus erschließt das Buch eine Reihe von Erfahrungen über die Bedingungen des architektonischen Schaffens überhaupt.

Ein erstes Kapitel orientiert über den grundsätzlichen Zusammenhang zwischen Ordensregel und Bauprogramm, ein zweites umreißt die Anfänge, die in Ägypten und Syrien, in Nordafrika wie in Gallien und Italien noch in die römische Spätantike zurückreichen, bis zu den karolingischen Großklöstern, wie Jumièges, Centula, Fulda und Corbie, in denen das benediktinische Klosterschema entsteht. Seiner so bedeutungsvollen Ausprägung im St.-Galler Plan ist ein eigenes Kapitel gewidmet, das sich kritisch mit der bisherigen Forschung auseinandersetzt. Gebührend wird das burgundische Cluny als Hauptstadt eines ganzen Klosterreiches gewürdigt. – Der ganz besonders reiche Abschnitt über die Zisterzienserklöster zeigt unter anderem die Spannung zwischen dem für den Einzelnen geltenden Ideal der Armut und dem Reichtum der Klostergemeinschaft. Die Zisterzienser waren in Einsamkeiten und Wüsten gezogen, doch «blieb selbst ihnen das Geschenk der Armut nicht erhalten, weil es mit dem Gebot zur Arbeit nicht vereinbar war». Aus den Zisterziensern wurden die besten Agronomen, Viehzüchter und Fischer des späten Mittelalters; sie leisteten Bahnbrechendes im Bergbau, der Verhüttung und Wasserwirtschaft. Deutlich wird die geschichtliche Stellung der Zisterzienser aufgezeigt, wie an die Stelle der vielen Einzelklöster der alles beherrschende Orden tritt, dessen Zentralisierung sich auch im Bauwesen auswirken mußte.

Kürzer, doch noch immer sehr substantiell ist das Kapitel über die Kartäuser, deren Vorläufer sich in den Eremitensiedlungen des Frühmittelalters finden. Wesentliche Beziehungen zur Stadtbaukunst werden aufgezeigt; so ist der junge Le Corbusier durch das Erlebnis der Certosa von Galuzzo vor Florenz zu seiner späteren «Unité d'habitation» angeregt worden. – Das Kapitel über die Bettelorden legt dar, wie deren Klöster aus dem Spannungsfeld von besitzloser Askese und Wirken in der Welt in den Städten des 13. Jahrhunderts eine ähnlich starke Ausbreitung fanden wie im 12. Jahrhundert auf dem Lande die Zisterzienser. Doch während deren Klöster sich zu den umfassendsten Komplexen entwickelten, sind die Niederlassungen der Franziskaner und Dominikaner architektonisch betont bescheiden. Interessant ist städtebaulich die häufige Einfügung der am Stadtrand gelegenen Klöster in den Befestigungsring.

Den «Klosterstaaten, Klosterstädten und Klosterburgen» ist ein Kapitel gewidmet, das die monastische Architektur besonders deutlich in ihrem Bezug zur Geschichte zeigt. – Den prunkvollen Ausklang der Entwicklung bringen die «Fürstabteien des Barocks», unter denen auch Einsiedeln gebührend gewürdigt wird.

Der Abschnitt über «Säkularisation und Neubeginn» enthält erschütternde Beispiele, wie durch den «Zerstörungswillen der Unvernunft und durch das Reformdenken der Vernunft» für die abendländische Kultur überaus fruchtbare Traditionen zerstört und wertvollstes Kulturgut entwurzelt, wenn nicht vernichtet wurde. – Das von Ludwig I. 1847 gestiftete Bonifazius-Kloster in München und als Beispiel des 20. Jahrhunderts das von Le Corbusier 1960 vollendete Dominikanerkloster La Tourette, das sich erstaunlicherweise stärker an die mittelalterliche Ordnung hält als die Münchner Benediktinersiedlung, beschließen den Text, von dem zusammenfassend gesagt werden darf, daß die Kunstgeschichte zwar schon lange den Begriff der Ordensarchitektur kennt, daß aber erst Braunfels ihm die so fruchtbaren Verbindungen mit den übrigen Bereichen der Geschichte gegeben hat.

Richard Zürcher

Polychromierte Skulptur. «La restauration des sculptures polychromes». Studies in Conservation, Vol 15, Nr. 4, 1970 (S. 247–414). Zahlreiche zum Teil farbige Abb. (Central Research Laboratory for Objects of Art and Science, Amsterdam).

Wenn der Polychromie alter Skulpturen heute weltweites Interesse geschenkt wird, wenn die Untersuchungen einzelner Fassungs-Spezialisten, Restauratoren und Chemiker endlich in einem gemeinsamen Rahmen mit klarer Zielsetzung koordiniert wurden, so ist es das Verdienst des IIC (International Institute for Conservation of historic and artistic works) und des Rome Centre (Centre International d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels). Zum erstenmal ist eine Nummer der Zeitschrift unter ein aktuelles kunstgeschichtliches Thema gestellt worden, das sich über die sonst üblichen Spezialprobleme von Hilfswissenschaften der Museumskunde und Denkmalpflege erhebt. Das Odium des Zufälligen freilich, das für manche Nummer der Zeitschrift typisch ist, konnte auch diesem Heft nicht völlig genommen werden: Die Redaktion scheint auf eine straffe Programmierung nach bestimmten Themenkreisen verzichtet zu haben; daraus ergibt sich, daß das inhaltlich teils so gewichtige Blatt zugleich mit den Schlacken der Improvisation behaftet ist. Am Anfang steht eine Bibliographie von Agnes Ballestrem, die 286 Nummern zum gesamten Komplex der Polychromie umfaßt. Die Autorin betont den provisorischen Charakter ihrer Arbeit, die sie als eine erste Etappe in der Bestandsaufnahme verstanden wissen möchte. Künftige Neuauflagen werden auf eine Verbesserung der recht unvollkommenen Gliederung des Stoffes bedacht sein müssen. Ein großer Teil der zitierten Publikationen behandelt nämlich mehrere Problemkreise zugleich, solche der Fassungsikonographie, der Kunsttechnik und der Restaurierung, so daß die vorgenommene Einteilung mitunter mehr Verwirrung stiftet, als daß sie die Materie dem nicht spezialisierten Interessenten transparent macht. Kleine Schönheitsfehler in der Wiedergabe der Autoren werden auszumerzen sein.

Es folgen eine Reihe von Studien unterschiedlichen Gewichtes, zuerst eine Untersuchung von R. A. Higgins: «The polychrome decoration of Greek terracottas», die auf die Bemalung von Tanagrafigürchen aufmerksam macht, dann ein naturwissenschaftlicher Untersuchungsbericht von A. E. Werner und M. Bimson. Aus dem Fernen Osten kommt ein Beitrag über «Polychromed sculptures in Japan» von K. Yamasaki und K. Nishikawa, womit bereits der weltweite Aspekt des Themas Polychromie deutlich wird. Eine neue diagnostische Methode zur Untersuchung von freilich sehr geringem Anwendungsbereich schildern G. Gabbert und W. Lieb mit ihrem Beitrag «On the use of gastro fibrescope for reading inscriptions on the inside of japanese sculptures». Zwei Beiträge zur Skulpturenpolychromie Skandinaviens sind Holzproblemen, solchen der Bemalung und Konservierung mittelalterlicher Figuren gewidmet: U. Plahter und S. A. Wiik berichten eingehend über «The Virgin and child from the church of Dal (Norway)-Examination and restoration» und von P. Tängeberg stammt die Studie «Polychrome sculpture in Sweden», die in erfrischender Weise mit einigen Tabus der Mittelalterforschung kollidiert.

Der zentrale Aufsatz des Heftes stammt aus Kreisen der bayrischen Denkmalpflege: K.-W. Bachmann, E. Oellermann und J. Taubert beschreiben in einer sehr detaillierten Untersuchung «The conservation and technique of the Herlin altarpiece (1466)». Die minuziöse Darstellung der Holzkonstruktion, der Eigentümlichkeiten des Schnitzwerkes, der Bemalung und der Restaurierungsprobleme ist mit vielen Detailaufnahmen und glänzenden Zeichnungen zur Konstruktion des Altares und seiner Ornamentik dokumentiert. Die interessante Studie wird durch naturwissenschaftliche Analysen der Malmaterialien von M. Broekman-Bokstijn, J. R. J. van Asperen de Boer, E. H. van't Hul-Ehrnreich und C. M. Verduyn-Groen abgerundet. Kleine Fehlinterpretationen des Chemikerteams werden nur dem Kunsttechnologen auffallen: So verstand man z. B. unter «Zwischtgold» nicht das im Mittelalter verbreitete Musivgold, sondern vielmehr das auch heute noch handelsübliche Zwischgold.

Die IIC-News beschließen das ungewöhnlich reichhaltige Heft. Zu vermerken wäre die durchgehend gute Qualität der Reproduktionen, auch der farbigen, und die saubere Typographie. Sehr zur Nachahmung empfohlen sind redaktionelle Notizen, wie die klare Bezeichnung von Autorenanteilen bei Aufsätzen, die im Teamwork entstanden sind, und die Angabe der Eingangstermine von Manuskripten. Die deutschsprachigen Résumées lassen indessen wegen ihrer unzulänglichen Formulierungen zu wünschen übrig. *Thomas Brachert*

PETER VIERL: Der Stuck, Aufbau und Werdegang erläutert am Beispiel der Neuen Residenz Bamberg. Kunstwissenschaftliche Studien, Band XLII. (Deutscher Kunstverlag, München Berlin 1969.) 106 S. mit Textabb., 33 Schwarzweißabb. auf Tafeln, 7 mehrfarbige Stockwerkpläne.

Erst seit wenigen Jahren beschäftigt sich die Kunstwissenschaft eingehender mit Stuck, «charakteristischer Faktor und wesentliches Element der Raumkunst des 17. und 18. Jh.», wie Norbert Lieb ihn nennt[1]. 1965 zeigte A. Knoepfli die Probleme des farbigen Stucks und deren Wichtigkeit[2]. Zur Herstellung und zu den verschiedenen Techniken des Stucks gibt es zwar teilweise neuere Quellensammlungen und zeitgenössische Anleitungen[3], aber kein modernes Handbuch, das erlaubt, sich die Arbeitsmethoden des Stukkateurs vor Augen zu führen.

In der sehr verdienstvollen Reihe der Kunstwissenschaftlichen Studien, in der auch Roosen-Runges «Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei» erschienen ist, legt Peter Vierl eine Studie über die Technologie des Stucks vor. Anläßlich des Umbaus der Neuen Residenz Bamberg mit ihren vielen Stuckdecken und Quadraturen hat der Verfasser die verschiedenen Techniken des Stucks studiert und nunmehr seine Forschungsergebnisse schriftlich vorgelegt. Er gibt eine genaue Beschreibung des verwendeten Materials (mit DIN-Normen), die Rezepte für die verschiedenen Techniken des Kalk- und Gipsstucks, und er beschreibt die zu benutzenden Werkzeuge mit Zeichnungen und Namen. Sehr detailliert stellt er die verschiedenen Techniken dar, die «Putzarbeiten», wozu auch die Sonderform des Sgraffitos kommt, die «Zugarbeiten» für die Herstellung von Profilzügen mit Hilfe von Schablonen bei verschiedenen räumlichen Gegebenheiten (Ecken, Gesimse u.a.) und die «Form-, Guß- und Versetzarbeiten» mit den verschiedenen Techniken der Tonform, der Verlorenform, der Leim-, Kautschuk- und der Stückform, wozu noch die Stuckmarmortechnik (Scagliola) und die Beschreibung des Stucco Lustro hinzukommen. Vierl stützt sich dabei auf die Erfahrungen und Kenntnisse des Stuckbildhauers Wilhelm Maile († 1966), dem er das Buch auch gewidmet hat.

Die verschiedenen Bauabschnitte des komplexen Residenzbaus in Bamberg in der Reihenfolge ihrer Entstehung, die Umbauten und die zeitliche Abfolge der Stukkierung klar herauszuarbeiten, gelingt Vierl im 2. Teil seiner Arbeit durch genaues Plan- und Quellenstudium, im besonderen durch eine genaue Analyse der Rechnungsdokumente des J. J. Vogel, des Hofstukkateurs in Bamberg, der den Hauptteil der Stuckarbeiten ausgeführt hat. Die Baugeschichte der Neuen Residenz, erbaut durch J. L. Dientzenhofer, wird lückenlos und klar erarbeitet, und die späteren Umbauten Balthasar Neumanns und Kuechels und die möglichen Pläne der Mainzer Fürstbischöfe von Schönborn werden am Ende noch kurz diskutiert.

In einem Anhang legt Vierl die Konstruktion der Gewölbe der Neuen Residenz dar sowie die der Holzbalkendecke. Die bisher nicht geklärte Herkunft des Stukkateurs J. J. Vogel, dessen Hauptwerk, die Neue Bamberger Residenz, in zehnjähriger Arbeit bis 1706 entstanden ist, läßt sich auf Grund der Studien Vierls aufklären. Der Künstler muß identisch sein mit dem in Wessobrunn geborenen Jakob Vogl, ist also ein «Wessobrunner». Den Zusammenhang mit Wessobrunn verliert er nicht ganz, indem gleichzeitig mit ihm Caspar Hennevogel aus Wessobrunn in der Residenz an Stuckmarmorherstellung arbeitet. Die Wessobrunner pflegten, wie Vierl betont, in Familienverbänden zu arbeiten. Auch Johann Jakobs Sohn Franz Jakob Vogel ist wieder Stukkateur und hinterläßt in der neuen Residenz gegen 1000 m² stukkierte Decke.

Es fehlt leider der Hinweis auf Querverbindungen, auf andere Stukkateure, besonders Italiener und ihre Arbeitsweise. Vierl beschränkt sich darauf, Vogel in Bamberg in seiner Arbeit zu erfassen und nicht die allgemeine künstlerische Situation des Stucks in der Zeit um 1700. Es wäre sehr wünschenswert gewesen, mehr über die Farbwirkung und die Polychromie des Bamberger Stucks zu wissen, wie auch über die Anwendung des Helldunkels und der Farbe als Gestaltungsmittel am Bau genaueren Aufschluß zu erhalten, wozu A. Knoepfli den Weg gewiesen hat[2].

Das Buch ist als gutes Informationsmittel für Technik und Anwendung des Stucks ausgezeichnet geeignet, nicht nur den Kunsthistoriker zu informieren, sondern auch dem Denkmalpfleger und seinem Stukkateur bei ihrer Arbeit zu helfen. Es zeigt sich an diesem Beispiel erneut, wie mit der technologischen Kenntnis bestimmter Arbeitsgänge, hier des Stukkierens, viel zur Klärung der historischen Entwicklung eines Baus beigetragen werden kann. *H. C. von Imhoff*

[1] Norbert Lieb: Stuck-Notizen. Unsere Kunstdenkmäler XX [1969], S. 277. Siehe dort auch Anmerkung 2, neuere Dissertationen betreffend Stuck und Stukkateure.

[2] Festschrift zum 70. Geburtstag von Architekt Hans Burkhard, St. Gallen. Gossau 1965, S. 37–82.

[3] Norbert Lieb a.a.O., Anm. 2, 3, 5.