

**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:** 27 (1970)

**Heft:** 3

**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:** 03.02.2026

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

## Buchbesprechungen

ISLER-KERÉNYI, CORNELIA: *Nike*. Der Typus der laufenden Flügelfrau in archaischer Zeit. (Eugen-Rentsch-Verlag, Erlenbach-Zürich/Stuttgart 1969.) 145 S., 16 Bildtafeln.

Zunächst werden in diesem gehaltvollen Buch die archaischen Bilder der laufenden Flügelfrau in der Vasenmalerei, dann die Kleinbronzen und die Statuen besprochen. Dann wird versucht, alle diese Bilder einheitlich zu deuten als «eine Göttin des Kampfes in allen seinen Formen und Aspekten, des sportlichen und des musischen Wettkampfes, der kriegerischen Auseinandersetzung unter Göttern, Heroen und Menschen, der siegreichen und der verhängnisvollen Entscheidung. Sie kann Eris oder auch, wenn das Gewicht auf das Ziel des Kampfes, auf seine positive Entscheidung gelegt wird, Nike genannt werden. Seit dem letzten Viertel des sechsten Jahrhunderts ist in Attika, ebenfalls als Göttin der Entscheidung im Kampf, Iris, die Götterbotin nachweisbar».

Der Typus stammt aus Korinth und findet sich dann in Athen in einer korinthischen und im letzten Jahrhundertviertel in einer ionischen Abwandlung. Jene entspricht nach der Verfasserin mehr der Eris – diese mehr der hellen olympischen Seite des Wesens. Die ionische Reihe, in der besonders glücklich die chiotische Gruppe herausgearbeitet wird, wird überzeugend auf die Erfindung des berühmtesten archaisch-ionischen Bildhauers, des Archermos von Chios, zurückgeführt.

Vor kurzem hat Chr. Christu (Potnia Theron, Saloniki 1968), jetzt Professor für Kunstgeschichte an der Universität Saloniki, versucht, alle Bilder der Herrin der Tiere auf eine große Göttin zu deuten, die dann erst in archaischer Zeit in die verschiedenen Göttinnen differenziert worden sei. Dieser Versuch scheint mir zu erkennen, daß die Differenzierung der Gottheiten längst abgeschlossen war, als die archaische Kunst diese Gottheiten sichtbar zu machen begann. Eris, die Zwietracht, Nike, der Sieg, und Iris, die Götterbotin, sind völlig verschiedene Wesen, wie mir auch aus den S. 34ff. besprochenen schriftlichen Zeugnissen hervorzugehen scheint – nicht blasse Personifikationen von Begriffen, wie die Verfasserin mit Recht sagt. Sie rechnet wohl zu wenig damit, daß die Griechen jene Vorstellungen gestalthaft sahen. Zu diesem Sehen gehört zunächst, daß alle jene Wesen geflügelt und so bekleidet sind, daß ihr Fliegen anschaulich wird. Sie in der Kunst weiter zu differenzieren, war oft nicht nötig, weil aus dem Zusammenhang hervorgeht, wer gemeint ist, wenn etwa Iris neben Hera auf dem Parthenonfries oder oft Nike neben Zeus oder Athena erscheint; in anderen Fällen wird etwa wie auf einer berühmten Schale in Berlin (Taf. 1 abgebildet) der Name Eris beigeschrieben, doch wohl, um sie von andern Flügelfrauen zu unterscheiden. Ganz richtig erschließt die Verfasserin denn auch in ihren Einzelinterpretationen aus dem Zusammenhang, ob Eileithyia, Nike, Eris oder Iris gemeint ist (S. 37ff.). Oder es wird eine Flügelgottheit als Artemis gekennzeichnet, wie es Rubensohn für die Nike von Delos annahm, weil sie so ungewöhnlich reich ausgestattet ist (dies Argument pflegt zu wenig beachtet zu werden). Es können sich aber auch noch andere Gottheiten in jener Flügelfrau verbergen.

Das Buch beginnt mit grundsätzlichen Ausführungen zum Ornament, bei denen einige wichtige neue Arbeiten zu nennen wären<sup>1</sup> und in deren Sinn schön formuliert wird: «Wir sind also nicht berechtigt, den Werken des Tiefriesstiles den Charakter eines Weltbildes, wie es im Grunde jedes Kunstwerks ist, von vornherein abzusprechen.» Es folgen zahlreiche lesenswerte kunstgeschichtliche Analysen von oft unveröffentlichten Werken und Einzelinterpretationen. Hervorheben möchte ich die des Akropolisskyphos Nr. 603 (Graef-Langlotz, Taf. 29), auf dem Eris zwischen Bildern der Peleushochzeit und der Iliupersis vermutet wird. – Für die Interpretation des Pandareosbildes auf

der Schale des Heidelbergmalers im Louvre (S. 25f.) ist wichtig, ob die Laufenden in kurzem Chiton und schrägem Fell durch dieses als männlich bezeichnet werden – ist damit nicht vielmehr «Wildheit», «Draußen» bezeichnet wie bei den Amazonen in dieser Tracht?

Die Niken zwischen laufenden, begrüßenden, speertragenden und reitenden Jünglingen würde ich aus der wachsenden Bedeutung der panathenäischen Agone in derselben Zeit verstehen, die überhaupt so stark auf den Bilderschatz der attischen Vasen der spätarchaischen Periode seit 570/60 wirken (S. 28f., 34).

Unter den Bronzestatuettten wird zuerst S. 56 die in London (Taf. 2, 107) Korinth zugewiesen, die mir von der sicher korinthischen aus Perachora (Nr. 109) allzu verschieden scheint. Jantzen hat jene Tarent zugewiesen<sup>2</sup>. Eine andere Londoner Statuette (Nr. 110, Taf. 3) wird m. E. um 520 zu früh datiert; das Stoffliche des Gewandes ist erst nach 500 möglich (so auch Jantzen a. O.). Aber das Emporspringen wird schön beschrieben. Auch die Gruppe 114–119, Taf. 5–8, halte ich erst für subarchaisch, nach 500 entstanden, weil die feine Elastizität des Spätarchaischen hier fehlt. Besonders überzeugt hat mich die Zuweisung der attischen, tarentinischen und lokrischen Statuetten; sehr erwägswert sind auch die an Kroton und Rhegion und ist die Erklärung der Zahl großgriechischer Statuetten aus der politischen Gefährdung des westlichen Griechentums durch die Karthager – man wird aber bei solchen Weihgeschenken auch an das Agonale der Epoche denken.

Die Akropolisnike 694 ist von E. Schmidt dem Peisistratidentempel zugewiesen, nicht nur «gleichgesetzt» worden. Die Verfasserin möchte das Werk 500/490 datieren und das Altertümliche der Rückseite daraus erklären, daß sie vom Künstler vernachlässigt sei. Gegen diese These spricht die hervorragende Qualität der Arbeit; Langlotz hat gezeigt, daß diese Nike des Peisistratidentempels nach 480 überarbeitet, also bei der Restauration des Tempels nach der Zerstörung durch die Perser wieder verwendet wurde. An dieser geschichtlich höchst bedeutsamen Beobachtung ist festzuhalten.

Beim Alkmeonidentempel wird von der Verfasserin und auch in der Dissertation W. Gauers<sup>3</sup> behauptet, daß die antiken Zeugnisse ein Datum nach 510 sicherten. Beide verschweigen, welche wichtigen Gründe so hervorragende Forscher wie H. Payne zu einem Datum um 525 veranlaßt haben<sup>4</sup>. Auch ich halte eine spätere Datierung eines der führenden griechischen Werke für undenkbar. Antenor ist doch kein Archaist! Man darf die Nike des Alkmeonidentempels nicht nur an den chiotischen messen – sie ist herber, nimmt aber auch an der neuen Höhe und göttlichen Überlegenheit teil, die Antenors große mythologische Schöpfungen auszeichnet und die auf die Klassik vorausweist.

Auch die Laufende von der Akropolis 159 scheint mir von Schuchhardt um 500 in die Zeit der Sosiasschale richtiger datiert zu sein als von der Verfasserin, die sie um 480 ansetzt<sup>5</sup>: das Werk ist noch rein archaisch additiv gebaut und hat nichts vom Großförmigen des strengen Stils.

Sehr dankenswert sind die Rekonstruktionen des letzten Kapitels; insbesondere die des großartigen Weihgeschenks nach Marathon, das zum erstenmal in einer gelungenen Photomontage abgebildet wird (Taf. 16). Weniger haben mich die Versuche überzeugt, ältere Niken wie die von Delos nicht nur vom Gewand, sondern auch von den Füßen getragen zu bilden (Abb. 87, 90, 94). Die linken Unterschenkel werden dabei zu kurz.

Die letzten Abschnitte ziehen Folgerungen aus der fleißigen Bearbeitung der zahlreichen Werke<sup>6</sup>. Die fein begründete These, daß Nike in der archaischen Zeit nicht als verdoppelt in Eckak-

roteren vorgestellt werden könne, scheitert wohl am klaren Befund des Siphnierschatzhauses<sup>7</sup>. Dann werden die «ionischen und attischen Typen analysiert und gefragt: ... wie sich diese verschiedene Haltung der Künstler in der praktischen Ausführung spiegelt, wie eine solche bewegte, aus schwerem Marmor hergestellte Figur entstehen kann». Der Vorrang des Archermos tritt dabei ebenso deutlich hervor wie das Geniale der attischen Antwort nach 500. Aber schon im späteren sechsten Jahrhundert löst sich die Gestalt immer stärker vom Boden und wird vielfach auch größer: die Sprengung der archaischen Fügung bereitet sich vor. Eine Arbeit der Verfasserin über frühklassische Niken wird bald in der «Antiken Kunst» erscheinen.

*Karl Schefold*

<sup>1</sup> Zu P. MEYER: *Formenlehre und Syntax des griechischen Ornamentes*, Dissertation Zürich 1945 [s. meine Rezension in: *Gnomon* 1953, S. 200f.]. Zuletzt N. HIMMELMANN-WILDSCHÜTZ: *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornamentes*. Abh. Mainz 1968, Nr. 7.

<sup>2</sup> U. JANTZEN: *Bronzwerkstätten* (1938), S. 26ff. Zu Tarent im 6. Jh. zuletzt H. JUCKER: *Bronzehinkel...* Pesaro (1966).

<sup>3</sup> *Weihgeschenke aus den Perserkriegen*. Istanb. Mitt. 2 (1968), S. 130ff.

<sup>4</sup> H. PAYNE: *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis* (1938), S. 63ff.; vgl. Mus. Helv. 3 (1966), S. 87f.

<sup>5</sup> H. SCHRADER: *Marmorbildwerke* (1939), Taf. 158.

<sup>6</sup> S. 103 unten heißt es versehentlich, die Mantille sei auf der rechten Schulter geknüpft. Für die Deutung wichtig ist die Begegnung von Hermes und Iris auf einer Halsamphora. J. RAUBITSCHEK: *The Hearst Hillborough Vases* (1969), Taf. 9.

<sup>7</sup> CH. PICARD et P. DE LA COSTE-MESSELIÈRE: *Fouilles de Delphes*, IV 2 (1938), S. 165. Diesen Kennern würde ich nicht so rasch zu widersprechen wagen.

LEO ALLATIOS: *The Newer Temples of the Greeks*. Translated, annotated, and with introduction by ANTHONY CUTLER. (The Pennsylvania State University Press 1969.) XXVIII, 47 S. Der Chiote Leo Allatios (Leone Allaci), der 1669 als Custos der vatikanischen Bibliothek gestorben ist, war hervorragend begabt, der abendländischen Welt eine Vorstellung von orthodoxer Kirchenbaukunst zu geben. Er erklärt die Formen aus ihrer liturgischen Funktion.

Der Herausgeber schildert das Leben des besonders gelehrt Mannes, dann orthodoxe Architektur und Kult unter den Türken und insbesondere – mehr summarisch – Allatios' Verdienst um ein tieferes Verstehen der religiösen Architektur. Das kleine Buch öffnet einen neuen Weg in dem reichen Gebiet der Beziehungen byzantinischer und abendländischer Architektur.

*Karl Schefold*

ANDREAS LIPPERT: *Das awarenzeitliche Gräberfeld von Zwölfxing in Niederösterreich*. Prähistorische Forschungen, Heft 7. (Wien 1969.) 159 S., 30 Abb., 21 Tab., 2 Texttaf., 126 Taf.

Dem Geleitwort von H. Mitscha-Mährheim (S. 7) und dem Vorwort des Verfassers (S. 9) entnehmen wir, daß die vorliegende Publikation der Nekropole von Zwölfxing, «eins der größten frühgeschichtlichen Gräberfelder, die wir bisher aus Österreich kennen», aus der 1966 an der Universität Wien eingereichten Dissertation des Verfassers hervorgegangen ist. Wie H. Mitscha-Mährheim betont, ist Zwölfxing der erste von prähistorischen und anthropologischen Fachleuten mit modernen Methoden ergrabene awarenzeitliche Friedhof in Österreich, der zudem beinahe vollständig untersucht werden konnte. All dies erhöht natürlich das Interesse und die Erwartungen, die man der Publikation dieses wichtigen Fundplatzes entgegenbringt, in beträchtlichem Maße.

Das Gräberfeld von Zwölfxing liegt etwa 1,5 km nördlich des Dorfkerns und wurde 1953 bekannt. Es konnte 1954–57 und 1959 beinahe vollständig ausgegraben werden (S. 13f.). Erleichtert, wenn nicht überhaupt erst ermöglicht, wurde die vollständige Freilegung der zugänglichen Friedhofsflächen durch den

Einsatz der Schubraupe, mit der 40–60 cm der obersten Bodenschichten abgeschnitten wurden (S. 15f.). Dadurch konnten in der gleichen Zeit beinahe doppelt so viele Gräber gehoben werden wie durch das (zu weitmaschige) Suchgräbensystem der ersten Grabungskampagne (vgl. Taf. 114), jedoch wurden dabei etliche hoch liegende Bestattungen – Lippert schätzt ihre Zahl auf etwa 10% aller Bestattungen (S. 108) – zerstört! Obwohl auf den Gräberfeldplänen Abb. 30 und Taf. 114ff. keine Grabungsgrenzen eingetragen sind, geht doch aus dem Text (S. 14 und 108) indirekt hervor, daß mit Ausnahme einer kleinen Ecke im Norden und eines Zipfels im Süden überall der Rand des Bestattungsplatzes erreicht wurde. Nicht untersucht werden konnte das Areal eines mitten durch die Nekropole führenden Feldwegs. Der Verfasser nimmt an (S. 108), daß der Friedhof insgesamt etwa 300 Tote aufgenommen hat.

Rückgrat jeder Publikation, in der neuer Fundstoff ediert wird, bilden Beschreibung und Abbildung der Funde, weshalb wir uns zunächst dem 2. Teil, der Materialvorlage, zuwenden wollen. Alle Beigaben der Gräber I–IV und 1–212 werden hier grabweise beschrieben und auf den Tafeln 1–74 in Zeichnungen (Maßstab 1:1, Keramik 1:2) wiedergegeben. Auf den Tafeln 75–92 folgen Photos ausgewählter Fundstücke (besonders Gürtelgarnituren und Armmringe). Die Tafeln 93–113 zeigen Photos der Grabung sowie Gesamt- und Detailphotos von 28 bemerkenswerten Gräbern mit den aufgedeckten Skeletten.

Leider läßt die Materialvorlage in Text und Bild die nötige Sorgfalt mancherorts vermissen. Der ganze Katalog ist eher ein provisorisches Fundprotokoll, als daß er eine Beschreibung der Funde vermittelte würde. Der Rezensent hat wahllos drei Serien von Grabbeschreibungen (Gräber 28–37, 102–115, 160–172) herausgegriffen und mit den Abbildungen der Tafeln verglichen. Insgesamt 8× werden falsche Tafelhinweise gegeben (Gräber 28 [3×], 33a, 33b, 103, 104, 113), 5× fehlt der Tafelhinweis (Gräber 30, 33a [2×], 35 und 172) und 3× werden auf den Tafeln abgebildete Gegenstände im Katalog nicht erwähnt (Gräber 28, 103, 104). Verweise auf die Phototafeln 75–113 (Aufnahmen von Gegenständen und Gräbern) fehlen vollständig.

Versehen oder Auslassungen wie die angeführten lassen sich mit geringem Zeitaufwand zu einem guten Teil ausmerzen; aber wieviel besser wäre es, wenn diese Tätigkeit nicht von den Lesern im gedruckten Buch verrichtet werden müßte, sondern wenn sie der Autor schon in den Korrekturen besorgt hätte. Abgesehen davon, erscheinen dem Rezensenten die Beschreibungen zu summarisch und unpräzis. Für die zahlreichen Tongefäße z. B. fehlt, bis auf wenige Ausnahmen, eine Angabe zur Farbe und Verzierung.

Die ausführlichste Beschreibung eines Fundstückes sollte man im Katalogteil, der «Materialvorlage», finden können und nicht im auswertenden Textteil suchen müssen, um so mehr wenn es sich um erstmals vorgelegten Fundstoff handelt. So ist man etwa gezwungen, wenn man die Zusammensetzung der mehrteiligen Gürtelgarnituren der Gräber 28, 43, 57 und 61 eruieren möchte, die wie andere Garnituren nicht komplett in Zeichnung vorgelegt werden, im Kapitel über die Gürtel- und Gürtelrekonstruktionen (S. 57ff.) und auf den Phototafeln 75ff. nachzusehen (auch auf letzteren sind anscheinend nicht alle Teile dargestellt).

Dem Kapitel «Fundort und Fundgeschichte» (S. 11–14; s. o.) läßt der Verfasser die beiden Abschnitte «Bestattungssitten» (S. 15–31) und «Typologie» (S. 32–89) folgen. Im ersten wird eine Übersicht über die Formen der Gräber, Lage der Skelette, Doppel- und Nachbestattungen sowie Überschneidungen und Störungen der Grabgruben gegeben. Darauf werden im gleichen Kapitel die Grabbeigaben nach der Zahl ihres Vorkommens, nach ihrer Lage im Grab und ihrer Verteilung auf Männer-, Frauen- und Kinderbestattungen behandelt. Alle diese wichti-

gen Angaben sind zu einem zähflüssigen Text verarbeitet. Warum werden sie nicht dorthin verlegt, wohin sie gehören, in Tabellen, Listen und Register, und zwar mit der Vollständigkeit, wie sie solchen Hilfsmitteln zukommt? So steht im Text S. 28: «Feuerschläger (Feuerstahle) sind vorwiegend Attribute von Männergräbern, kamen aber auch in Frauengräbern vor.» Wie oft letzteres der Fall ist und bei welchen Gräbern, kann nur mit etlichem Zeitaufwand eruiert werden, da die Gräber mit Feuerstählen nur teilweise aufgezählt werden. Was soll die Übersicht, die zur Fundlage der Messer gegeben wird (S. 27): «Eisenmesser lagen in den meisten Fällen in der Nähe der Tongefäße und der Fleischbeigaben. Sie wurden meist am Fußende, auf und neben den Beinen, einige Male auf dem Becken und der Brust, häufig im Bereich der Hand und bisweilen in Schädel- und Schulternähe angetroffen.» Wenn der Verfasser – wohl auf Grund einer Statistik – diese Mengenangaben macht, warum erfahren wir nicht gleich die gewonnenen Zahlen? Ein schönes Beispiel, wie durch Listen und Tabellen der Fundstoff eines größeren Gräberfeldes für Untersuchungen, wie sie auch Lippert mit Recht anstrebt, handlich und nutzbar gemacht wird, hat kürzlich A. Sz. Burger in ihrer Publikation der spätromischen Nekropole von Ságvár (Acta Arch. Acad. Scient. Hungar. 18, 1966, 99ff.) gegeben.

Im folgenden Kapitel «Typologie» werden die verschiedenen Gruppen der Beigaben nochmals behandelt, nunmehr aber nach ihrer Form. Wiederholungen mit dem vorangegangenen Abschnitt waren nicht zu vermeiden, und es wäre deshalb praktischer gewesen, beide Kapitel zu vereinigen. Im Abschnitt «Ohrringe» (S. 32ff.), in den sich manche Fehler eingeschlichen haben (S. 32: statt «Grab I; T. 1/3» lies «Grab 1; T. 1/3»), statt «Abb. 2/2; T. 18/13» lies «Abb. 3/2; T. 18/13» und statt «Abb. 2/4; T. 4/1» lies «Abb. 3/4; T. 4/1». – S. 33: statt «Grab 138» lies «Grab 128». – S. 36: statt «Grab 194» lies «Grab 199» und statt «Grab 174» lies «Grab 172»), werden die einzelnen Varianten, wiederum ohne Angabe der Anzahl, beschrieben und z. T. mit Parallelen verglichen. Von den 17 Varianten – eine einfache Form kommt in knapp 60% aller Gräber mit Ohrringen vor – sind auf der zugehörigen Verbreitungskarte Taf. 117 insgesamt fünf wichtige Typen kartiert (Abb. 3, 1+2; 3, 3+4; 3, 6; 3, 7+8; 3, 12). Mehrere Gräber, in denen laut Text einer dieser 5 Typen auftritt (Gräber 144, 148a, 165, 171, 172), sind auf der Karte nicht eingetragen, ohne daß der Leser den Grund erfährt. Unverständlich bleibt auch, warum vom Ohrring mit großem Kugelanhänger (Abb. 3, 12), der nach S. 35f. aus Silber besteht und in 6 sicheren und 3 wahrscheinlichen Vorkommen vorliegt, S. 100 gesagt wird, er bestünde 5× aus Bronze und 1× aus Silber.

Ein großer Teil des Kapitels ist den interessanten eisernen und bronzenen Gürtelschnallen und -garnituren und den Fragen ihrer Rekonstruktion gewidmet (S. 57–87 und Abb. 5–24). Der Tote wurde in der Regel mit angezogenem Gürtel bestattet (vgl. Abb. 9, 10, 12, 14 und 17). Nur ausnahmsweise lag der Gürtel auf dem Toten, wie dies für Grab 43 aus Abb. 19 (vgl. dazu aber die etwas abweichende Fundsituation auf der Grabphoto Taf. 101, 1!) anscheinend hervorgeht. Wäre der Gürtel des Grabes 191, wie der Verfasser S. 76 und mit Abb. 26, 3a nachweisen möchte, andersherum und nicht so wie die übrigen Garnituren getragen worden, müßte die große Riemenzunge an der rechten Hüfte liegen und nicht wie alle anderen an der linken (Abb. 14 und Taf. 111, 2; seitenverkehrt!). Dem Rezensenten ist schließlich noch aufgefallen, daß die Grabzeichnung Abb. 9, welche die Beckenpartie des Grabes 57 (nicht Grab 157!) zeigt, von den dazugehörigen Photos Taf. 101, 2 und 102, 1 sehr stark abweicht.

Nur kurz werden die 165 Tongefäße der Nekropole behandelt (S. 87–89, vgl. auch S. 30 und 98f.). Lippert teilt die Keramik «nach Gesichtspunkten der Form und der Machart» in drei

Gruppen: a) Knetkeramik, b) «meist schlecht gebrannte Ware grober Machart», die «bisweilen als Theißkeramik bezeichnet» werde, und c) Keramik sorgfältiger Machart, die klingend hart gebrannt ist und deren Ränder «mit dem Formholz oder dem Messer gut gekantet» sind. Mit Keramik der Gruppe a sind zehn Gräber ausgestattet. Wie viele Bestattungen Gefäße der Gruppe b und wie viele solche der Gruppe c aufweisen, wird nicht gesagt (die Töpfe der Gräber 16, 44 und 175 werden einmal in dieser, das anderemal in der anderen Gruppe aufgeführt). Nach S. 89 und Taf. 123 scheinen nur etwa 20 Exemplare auf Gruppe c zu entfallen. Die große Masse, über 80%, gehört demnach zum groben, einförmigen Theißtyp. Zumindes für die Keramik wäre ein intensiverer Vergleich mit der nur knapp 40 km von Zwölfaxing entfernten großen Nekropole von Devínska Nová Ves jenseits der Donau erwünscht gewesen (J. Eisner: Devínska Nová Ves, slovanské pohrebisko, Bratislava 1952; dazu E. Keller und V. Bierbrauer: Beiträge zum awarenzeitlichen Gräberfeld von Devínska Nová Ves, Slovenská Archeológia 13, 1965, 377ff.).

Das 4. Kapitel «Chronologie» (S. 90–103) bringt zuerst eine übersichtliche Darstellung der aussagekräftigen Fundkombinationen des Zwölfaxinger Gräberfeldes, wobei der Verfasser eine auch horizontalstratigraphisch faßbare Früh-, Übergangs- und Spätphase herausstellen kann (vgl. Taf. 115). Das Greifenbeischlag (Fundtyp 5) erscheint in Tabelle 4 und S. 102 etwas zu früh eingeordnet, wenn man bedenkt, daß in Zwölfaxing 3 der 5 Vorkommen vergesellschaftet sind mit Riemenzungen mit Rankendekor (Fundtyp 19), welche vom Verfasser 5× in die Übergangsstufe und 3× sogar in die Spätphase gesetzt werden. Trotzdem sind die Garnituren mit Greifendekor, wie dies der Verfasser aus der Verbreitung der Gürteltypen im Friedhof (Taf. 124, dazu S. 96) mit Recht schließt, auch in Zwölfaxing ein wenig älter als Garnituren mit Blattrankenmotiv. Mit einigen leider nicht gut lesbaren Verbreitungskarten (Taf. 117–124) wird sodann die Streuung wichtiger Fundgattungen innerhalb des Gräberfeldes dargestellt und durch Vergleich mit Tafel 115 ihre zeitliche Stellung untersucht. Im zweiten Teil des Kapitels werden Anhaltspunkte zur absoluten Datierung einiger Fundsachen und der Nekropole selbst gegeben (bei der Besprechung des Ohrrings mit großem Kugelanhänger wäre zu erwähnen gewesen der Aufsatz von F. Stein: Die goldenen Ohrringe des Mädchen-Grabes von Linz-Zizlau, Kunstjahrbuch der Stadt Linz [1961]). Der Verfasser datiert den Zwölfaxinger Friedhof in die Zeit von 670/80 bis ins erste Drittel des 9. Jahrhunderts. Die Belegungszeit beginnt jedenfalls nach jener zuletzt von F. Stein (Studijné Zvesti 16, 1968, 233ff.) charakterisierten Zeitphase der intensiven Kontakte zwischen dem awarischen und dem westlichen Kulturkreis.

Im Schlußkapitel (S. 104–123) stehen die Abschnitte «Ethnische Aspekte» und «Versuch einer sozialen Gliederung» im Vordergrund. Zur ethnischen Frage wäre aufschlußreicher als die angeführten Erörterungen ein genereller, aufs Wesentliche beschränkter Vergleich einerseits mit den slawisch-awarischen Gräberfeldern nördlich der Donau, z. B. mit dem genannten Devínska Nová Ves, und anderseits mit den awarischen Nekropolen in Ungarn selbst, z. B. mit Alattyán (I. Kovrig: Das awarenzeitliche Gräberfeld von Alattyán, Archaeol. Hungar. N. S. 40, 1963; den wichtigen Aufsatz von H. W. Böhme: Der Awarfriedhof von Alattyán, Kom. Szolnok. Südost-Forschungen 24, 1965, 11ff. verwertete der Verfasser in Mitt. d. Anthropolog. Ges. Wien 96/97, 1967, 298ff. in einer Studie zur zeitlichen Stellung des Zwölfaxinger Gräberfeldes, welcher im großen ganzen das Kapitel «Chronologie» S. 90ff. entspricht. Ein Hinweis auf die beiden Arbeiten fehlt). Der «Versuch einer sozialen Gliederung» (S. 112–119) bringt hingegen interessante, auch tabellarisch gut dargestellte Ergebnisse. Der Verfasser übernimmt eine von der ungarischen Forschung aufgestellte Klassifizierung der

männlichen Bestattungen und rechnet einer sozial hochstehenden Schicht (Gruppe I) Bestattungen mit Waffe oder Gürtelgarantur zu (6 × Waffe und Gürtel, 13 × Waffe, 21 × Gürtel). Tiefer stehen die Gruppen II (20 Bestattungen mit Messer) und III (11 Bestattungen ohne Messer). Wie die Tabellen 8–18 zeigen, verläuft diese Abstufung anscheinend parallel mit einer prozentualen Abnahme anderer Beigaben und auch des Aufwands im Grabbau.

Max Martin

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL: *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*. Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) in Rom. Herausgegeben von Franz Graf Wolff Metternich. Beiheft zum römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band XI. (Verlag Anton Schroll & Co., Wien/München 1967/68.)

Baldassare Peruzzi (1481–1536), dessen Name sich dem Rom-Besucher mit der Farnesina und dem Palazzo Massimo alle Colonne verbindet, wird hier erstmals als Schöpfer eines breiten bildnerischen Werkes von überraschender Gestaltfülle vorgestellt. Fünf Kapitel (Leben, Bildwelt, Stil, Farbe, Grotesken) führen von verschiedenen Seiten auf den Maler Peruzzi hin. Der Katalog, mit 134 Nummern der umfangmäßige Hauptteil des Buches, enthält historische Zusammenhänge, ausführliche Bildbeschreibungen, ikonographische Bestimmungen, eingehende stilistische Charakterisierungen und Erörterungen der Autorfrage. Drei kurze Verzeichnisse enthalten verlorene und von Frommel angezweifelte oder abgelehnte Werke. Von den drei Registern (Werke, Personen und Orte, Bildgegenstände) ist das letzte als Kompendium der gestaltenreichen Hochrenaissance-Ikonographie ein nützliches Buch im Buch. Auf 96 technisch vorzüglichen Schwarzweißtafeln wird schließlich das Malerwerk Peruzzis in chronologischer Folge ausgebreitet.

Frommels zwanzigseitige Peruzzi-Vita, Vasari kritisch mit eigenen Studien verbindend, übertrifft die bisherige Peruzzi-Biographie an Ausführlichkeit und anschaulichkeit. Die feine Charakteristik des Menschen und Künstlers lässt den astrologiekundigen Leser Peruzzi sogar als im Zeichen der Fische Geborenen erkennen. – Der Maler-Architekt Peruzzi kommt aus dem Kreis des sienesischen Maler-Architekten Francesco di Giorgio 1503 als 23jähriger nach Rom, wo damals kein großer Maler tätig ist. Mit dem Bau der Farnesina für den Bankier Agostino Chigi und den Fresken in S. Onofrio und S. Pietro in Montorio befestigt Peruzzi seine Stellung als Maler-Architekt in Rom. In den 1510er Jahren steht Peruzzi im Schatten und unter dem Einfluss Raffaels, welchem fast alle päpstlichen Aufträge zufallen. Peruzzi behauptet sich als Fassadenmaler, Bühnenbildner (Erfahrung der reliefperspektivischen Kulisse), Festdekorateur und Perspektivmaler (Farnesina, Sala delle Prospettive); als Figurenmaler bleibt er hinter Raffael zurück. 1520, im Todesjahr Raffaels, Agostino Chigis und Leos X., am «Ende der Hochrenaissance», wird Peruzzi zweiter Architekt an Sankt Peter (nach Sangallo). In Bologna zeichnet Peruzzi 1521 Entwürfe für die Vollendung von S. Petronio (auch einen neugotischen im Sinne der Kontinuität) und den berühmten Bentivoglio-Karton (Anbetung der Könige) in der National Gallery in London. 1523 plant Peruzzi in Rom ein zum Teil ausgeführtes einheitliches Quartier, wovon sich die heutige Piazza Monte d’Oro im Grundriss erhalten hat, eine urbanistische Pioniertat, welcher Michelangelo (Kapitol), Fontana (Straßen und Obeliske) und Bernini (Petersplatz) zeitlich nachfolgen. Der Sacco di Roma (1527) treibt Peruzzi in seine Heimatstadt Siena, welche ihn zum Aufseher der Bauten der Republik macht und wo er die Sibylle in S. M. di Fonte Giusta malt. Rom, das sich in den 1530er Jahren erholt, vermag Peruzzi trotz den Kunstbezeugungen Sienas wieder an sich zu ziehen. Peruzzi wird noch einmal Baumeister an Sankt Peter und schafft bis zu seinem Todesjahr (1536) sein Hauptwerk, den Palazzo Massimo alle Colonne.

Peruzzis Bilderwelt charakterisiert Frommel als episch-unpsychologisch, der Antike wesensverwandt, Diesseits und Jenseits einander angleichend, Vergangenheit und Gegenwart verbindend (Diana badet im Renaissance-Brunnen), mehr den Großen folgend als wegweisend und doch die römische Hochrenaissance entscheidend mitprägend, dem Handwerklichen, Technischen und Dekorativen zuneigend, mehr durch das Auge als aus der Theorie geschaffen.

Burckhardts Urteil: «Der große Baumeister Baldassare Peruzzi ist als Maler entweder vorzugsweise Dekorateur oder in den Manieren des 15. Jahrhunderts befangen», dem Kapitel über Peruzzis Stil vorangestellt, korrigiert Frommel durch differenzierende stilistische Charakterisierungen. Zur schulmäßigen Herkunft Peruzzis aus dem sienesischen Quattrocento mit seiner archaischen Flächenbindung kommt in Rom das Erlebnis des antiken Figurenfrieses und der Körperwelt Signorellis (1508/09 in Rom), seit 1511 das Vorbild Michelangelos und Raffaels, in den zwanziger Jahren der Einfluss der Florentiner Manieristen. Frommel gliedert Peruzzis malerisches Werk in vier stilistische Perioden: Bis 1508 dauert die Zeit der Lehre (quattrocenteske Fresken in S. Onofrio und S. Pietro in Montorio); die erste Meisterschaft des 27- bis 35jährigen bezeugen die frühen Farnesina-Fresken, die Anbetung «Pouncey», die Fresken in S. M. della Pace; den Lebenskult bezeichnet die raffaelleske Sala delle Prospettive in der Farnesina (1517/18); sieben Jahre später beginnt die manieristische Spätzeit, welche bis zum Tode des erst Fünf- und fünfzigjährigen dauert. Als Konstanten in diesen Schaffenszeiten nennt Frommel die Flächigkeit (im Gegensatz zur Umgreifbarkeit bei Raffael), das antike (unperspektivische) Friesprinzip, die passive (marionettenhafte) Beweglichkeit der Gestalten, welche der imitatorischen Empfänglichkeit ihres Schöpfers entspricht.

In einem besonderen Kapitel über die Farbe verfolgt Frommel Peruzzis Weg aus der dezent-bunten Palette des Quattrocento über hochrenaissancehafte, von Rot dominierte Farbeinheit bis zur abgekühlten, zerrissenen, dissonanten Farbigkeit der manieristischen Spätphase seit dem auch kompositorisch brüchigen Tempelgang in S. M. della Pace. Nie ist Peruzzi primär Maler; er koloriert vielmehr virtuos und preziös seine gezeichneten Gestalten. «Farbe verleiht seinen Figuren eine kostbare Steigerung wie Edelsteine einer Goldschmiedearbeit.»

Anhand der Grotesken, welche Peruzzi als den bedeutendsten Dekorateur der Hochrenaissance neben Giovanni da Udine ausweisen, zeigt Frommel noch einmal Peruzzis wesentliche Stilphasen und Konstanten.

Der reich befrachtete Tafelteil ermöglicht eine unmittelbare Begegnung mit der durch Gestalten verkörperten Geistwelt der Hochrenaissance. Jüdischer, griechischer und römischer Mythos teilen sich in Peruzzis Bilderwelt, wie sich die drei auserwählten Völker in das exemplarische Jahrtausend der Geschichte geteilt haben. Die Götter, Götterinnen und Helden der Griechen erscheinen in der Verklärung, welche sie in der frühen römischen Kaiserzeit, vorab in Ovids Metamorphosen, erfahren haben. Unter den römischen Historien und Allegorien ragen die von Mariano Raimondi reproduzierten Tugenden hervor, sieben Frauengestalten, in denen das Schöne, Gute und Wahre zusammenhält. Aus der jüdischen Antike zeigt Peruzzi die göttliche Herkunft der Menschen, die Gottverbundenheit der Könige und die Erfüllung des Alten Testamentes in der Epiphanie des Erlöserkindes, wohl Peruzzis Haupt- und Lieblingsthema. Und immer wieder verwandelt Peruzzi gewölbte Gelasse mittels gemalter luftiger Laubendächer aus Grotesken und Ranken in hypothärale Haine.

Bruno Carl

PETER MEYER: *Schweizerische Stilkunde von der Vorzeit bis zur Gegenwart*. 6., neubearbeitete Auflage. (Schweizer-Spiegel-Verlag, Zürich 1969.) 288 S., 188 Abb. auf 52 Taf. (1. Ausgabe 1943).

Die bewährte Stilkunde von Peter Meyer, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich, ist für die 6. Auflage typographisch neu gesetzt worden, was den Autor veranlaßte, den Text streckenweise zu überarbeiten und die Schlußkapitel neu zu gestalten. Im großen ganzen hat sich das Buch dadurch nicht verändert; der Gesamteindruck bleibt derselbe. Nur ist die Zeit im Vergleich zu 1943, als das Buch zum ersten Mal erschien, eine andere.

Es scheint, daß der Titel «Stilkunde» verfänglich sei. Geboten wird, wie es auf dem Deckel der alten Ausgaben wörtlich steht, eine «kurzgefaßte Kunstgeschichte der Schweiz». Von einer schweizerischen Stilentwicklung kann prinzipiell nur in beschränktem Maß gesprochen werden, weil die Kunst dieses Landes fast durchweg – Meyers Buch läßt es von neuem deutlich werden – von den angrenzenden profilierten Kunstslandschaften abhängig war. Auf S. 18 sagt der Autor dies nachdrücklich: «Eine schweizerische Stilkunde oder Kunstgeschichte steht vor der Schwierigkeit, daß es keine schweizerische Kunst gibt, die einen eigenen Stil und eine eigene Geschichte hätte.» «Stilkunde aus schweizerischer Sicht und dargelegt anhand von schweizerischen Kulturdenkmälern» wäre die richtige Interpretation des Titels. Das nationale Element zu unterstreichen, mag in der Zeit nationaler Bedrohung gerechtfertigter gewesen sein als heute.

Leider ist das Buch – trotz Änderungen – nicht nur inhaltlich fast ganz auf dem Stand von 1943 stehengeblieben, sondern auch äußerlich. Die alten, zu kleinen Klischees sind in einem Vierteljahrhundert wiederholter Benützung nicht besser geworden. Die 1963 erschienene «Knaurs Stilkunde», die sich, ohne nationale Bindung, auf einem ähnlichen Feld versucht, hätte hier als Ansporn zu vermehrter Leistung genommen werden können. Dem Bildteil muß in einer zeitgemäßen Kunstgeschichte gleiches Gewicht wie dem Text zukommen. Stil und Formulierung überwiegen aber bei Meyer eindeutig, und der fortlaufende ausgefeilte Text ist für jeden, der das Buch zur Hand nimmt, die Überraschung. Sie bewirkt, daß es viel mehr zur eigentlichen Lektüre als zum Nachschlagen und zur Bildbeobachtung verleitet. Man kann sich nur auf der Grundlage des Textes mit dem Buch auseinandersetzen. Abgesehen von verschiedenen Fehlern und Mängeln, die durch sechs Auflagen stehengeblieben sind\*, nimmt man an Urteilen Anstoß, die zu subjektiv anmuten. Sind einige der älteren Kapitel in sich harmonisch und äußerlich schön gerundet, so daß man sie als Musterbeispiele überblickender und allgemeinverständlicher Kunstgeschichtsschreibung nehmen kann (z. B. «Der gotische Stil»), so kommen einem die Abschnitte über die neuere und besonders die neueste Kunstentwicklung nicht mehr durchweg vorbildlich vor. Es tut sich hier die Problematik des kurzen Leitfadens auf. Die angestrebte konzise Knappheit der Texte bedingt notwendigerweise Vereinfachungen. Ob nicht mehr Akzente hätten gesetzt werden sollen anstelle der (zwar sehr geschickt vorgetragenen) Aufzählungen von Namen und Orten, die demjenigen, der sie zum erstenmal hört, kaum etwas bedeuten? Dort, wo wir den nötigen zeitlichen Abstand zur kulturellen Vergangenheit besitzen, läßt sich die Entwicklung klarer umreißen, und die bedeutenden Namen können besser herausgestellt werden, obwohl wegen der Kürze des zur Verfügung stehenden Raumes auch hier bei der Formulierung der Sätze der «terrible simplificateur» als Versucher lockt. Bei den Kunstepochen, die uns zeitlich noch berühren, wird Stellungnahme verlangt, doch wäre zu bedenken, daß sie anfechtbar bleibt. Es war vielleicht das große Verdienst des Buches, in den vierziger Jahren auf ungute Entwicklungen, vor allem in der Architektur der letzten hundert Jahre, hingewiesen und zur Besinnung aufgerufen zu haben. Nach einem Vierteljahrhundert haben sich die Urteile teilweise geändert.

In den Schlußkapiteln könnte der Gegensatz zwischen dem

schon fast historischen Alter des Buches und dem unverkennbar erhobenen Anspruch auf Aktualität die Kritik der jüngeren Leser herausfordern. Den verschiedenen Kunstrichtungen der Moderne werden Noten ausgeteilt, Polemik wechselt mit seherischer Wertschätzung. Für den Jugendstil bricht Meyer die obligate Lanze, den Heimatstil bemängelt er nachsichtig, die neuen Versuche, aus der Sachlichkeit herauszukommen, lehnt er im allgemeinen ab. Hier fällt das Verdikt über Corbusiers Ronchamp und die in dessen Kielwasser erbauten Kirchen (S. 258). Man ist heute eher geneigt, ehrlichem zeitgenössischem Suchen und Streben der Kunst in allen Sparten toleranter gegenüberzutreten, aus der Erkenntnis heraus, daß die Entwicklung so oder so über das ältere, reifere Urteil hinwegschreitet. Als Beispiel sei in diesem Zusammenhang die Fassadenmalerei von Carigiet in Stein am Rhein hervorgehoben, der Meyer das Prädikat «vorzüglich» verleiht (S. 244). Die Ansicht, sie sei völlig deplaziert und grenze an Kitsch, wäre heute ebenso vertretbar.

Man spürt aus den der Architektur gewidmeten Teilen eine große Erfahrung heraus. Sie machen denn auch gut die Hälfte des Buches aus. Und gerade hier tritt der konservative Kunstkritiker markant aus den Zeilen. Er gibt sich hart und zugleich entmutigt. Unverständlich bleiben die letzten Sätze, wonach «die futilen Beliebigkeiten, die dem ehemals ehrwürdigen Begriff [der «Kunst»] heute faute-de-mieux unterschoben werden, ihre Reputation in erster Linie damit fristen, daß jeder Einwand sogleich als nazistisch denunziert wird – sie blühen unter der Protektion der braunen Bataillone» (S. 264). Um so befremdlicher wirkt dieser Passus, als er offenbar neu in den Text eingeflossen ist. Die Vertreter der futilen Beliebigkeiten wissen heute kaum mehr, was braune Bataillone waren, historische Motivierungen sind ihnen abhold.

Es wäre besser gewesen, das Buch unverändert, lediglich von Versehen korrigiert und mit neuem Vorwort und besseren Abbildungen, aufzulegen. Man hätte auch auf die nachgeführten Schlußteile verzichten können. Daß Meyers Stilkunde eine Lücke füllte und sie noch heute füllt, scheinen die bisher erzielten Auflagenzahlen zu beweisen.

Schade, daß die schön gegliederte Zusammenstellung an Literaturhinweisen drastisch gekürzt wurde. Das Register ist wegen der vielen Fehler für einen Teil des Buches nicht zu gebrauchen.

L. Wüthrich

\* Es sind dem Rezessenten folgende Punkte aufgefallen: S. 18: Die Schweiz grenzt im Norden nicht ans Tirol; S. 27: Es heißt Grächen, nicht Grächwyl; Tafel 4: Münchenwiler, nicht Münchenwyler; S. 29: Der Begriff der «Pfahlbauzeit» als urgeschichtliche Epochenbezeichnung ist überholt; S. 32: Die Reichenau liegt nicht im Bodensee; S. 44: Der St.-Galler Klosterplan könnte man als romanisch bezeichnen auffassen; S. 261: Der Künstler Moilliet schreibt sich nicht Moillet (schon in der 1. Ausgabe falsch).

FRANCIS DE QUERVAIN: *Die nutzbaren Gesteine der Schweiz*. 3., vollständig umgearbeitete Auflage. (Kommissionsverlag Kümmel & Frey, Bern 1969.) 312 S., 1 Farbtaf., 76 Abb., 50 Textzeichn.

«Die vorliegende dritte Auflage der «Nutzbaren Gesteine der Schweiz» soll wie die früheren (1934/1949) vom Standpunkt des praktischen Geologen und Petrographen aus einen Überblick der verwerteten Gesteinsmaterialien geben.» Dieser klaren, im Vorwort gegebenen Zielsetzung kommt der Verfasser, Professor für praktische Petrographie an der ETH Zürich, auf vorzügliche Weise nach. Die ersten beiden Auflagen dienen seit ihrem Erscheinen als unentbehrliches Handbuch all denjenigen, die unsere natürlichen Werkstoffe in Hoch- und Tiefbau sowie für Bildhauerarbeiten aller Art nutzen oder als Rohmaterial für die Ziegelherstellung, die Zement-, Kalk- und Gipsfabrikation sowie für die chemische Industrie verarbeiten.

Mit der neuen, dem Stand der heutigen Kenntnisse angepaßten Auflage wird sich der Kreis der Benutzer weiten, denn de Quervain hat darin die Steinanwendung zu früheren Zeiten vermehrt mitberücksichtigt. Er wendet sich damit auch an die kunsthistorisch Interessierten, die sich über die stil- und formengeschichtlichen Fragen hinaus mit den von Künstlern und Handwerkern bearbeiteten Materialien beschäftigen. Für den Kunsthistoriker sollte Materialkunde heute zur Selbstverständlichkeit geworden sein. Welche Bedeutung dem Stein als historischem Dokument zukommt, hat de Quervain den Lesern der ZAK im 23. Band (1963/64, S. 22–30) u.a. anhand der Steingeschichte von Großmünster und Fraumünster in Zürich skizziert. Anhand einiger ausgewählter Titel seiner zahlreichen Publikationen, in denen Geologie/Petrographie und Kunstgeschichte zum gegenseitigen Gewinn verbunden sind, mag der Reichtum seines Forschens und Wissens aufgezeigt werden:

- «Natürliche und imitierte Marmore aus kirchlichen Anwendungen des 17. und 18. Jh. in der zentralen und östlichen Schweiz» (ZAK 24, 1965/66, S. 239–242);
- «Der Stein in der Baugeschichte Zürichs» (Vierteljahrsschrift der Naturforschenden Gesellschaft in Zürich, 107 (1962);
- «Die Taufsteine des Aargaus» (Argovia 76/1964, S. 54–67);
- «Die Steine der Kirche St. Martin in Zillis» (Unsere Kunstdenkmäler 19/1968, S. 21–24);
- dann die Artikelserie
- «Bemerkenswerte, heute wenig bekannte Gesteinsarten an Bildhauer- und Steinmetzobjekten der Schweiz» (Kunst und Stein 1966/1967/1969).

Diese vielfältigen Bezüge von Gesteinskunde und Kunstgeschichte finden in dem nun erschienenen Band ihren Niederschlag. Das Buch ist im Hinblick auf die Anwendung von Bodenmaterialien in sechs Teile gegliedert, wobei der Teil «Felssteine für Hoch-, Tief- und Straßenbau» den natürlichen Voraussetzungen in der Schweiz entsprechend weitaus der umfangreichste ist. Die Abschnitte folgen geographischen und geologischen Gesichtspunkten.

Um zu zeigen, wie die einzelnen Materialarten dargestellt sind, sollen die oft verwendeten granitischen Sandsteine (S. 207–210) näher erläutert werden. Ihre Beschaffenheit (mit einer Dünnschliffzeichnung), ihre technischen Eigenschaften und ihr Vorkommen (mit Bild eines Steinbruches) wird beschrieben. Man kann erfahren, wo diese Steine abgebaut werden, wobei die früheren Abbaustellen von den heutigen (z. B. St. Margrethen, Bollingen oder Guntliweid) geschieden sind. Es wird angegeben, wofür sich diese Gesteinsart besonders eignet (Bildhauerarbeiten, Cheminées, Gartenarchitektur) und wozu und wo sie in früheren Zeiten verwendet wurde.

«In Zürich besteht die Mehrzahl aller Steinfassaden der Monumentalbauwerke von etwa 1860 bis nach 1910 aus diesem Material. Der Stein vom Obersee war schon den Römern bekannt. Vom 12. bis 18. Jh. wurde er für anspruchsvollere Anwendungen viel benutzt. Bekannte historische Bauwerke aus granitischem Sandstein sind z. B. St. Oswald in Zug, Stiftskirche Einsiedeln (Material vom Etzel), Großmünster, Fraumünster, Zunfthaus zur Meisen in Zürich (Stein vom Obersee), Plastiken an der Stiftskirche St. Gallen (Teufen).» (S. 210.) Ergänzt werden diese Beispiele durch ein Bild des spätgotischen Sakramentshäuschens aus der Kirche St. Wolfgang (herauszufinden, daß hier St. Wolfgang im Kanton Zug gemeint ist, bleibt dem Leser überlassen).

Damit ist die Grenze des Buches zur Kunstgeschichte erreicht und gleichsam zwischen den Zeilen die Aufforderung ergangen, den Faden aufzunehmen und die steinerne Umwelt mit neuen Augen sehen zu lernen. Hiezu bietet das Buch eine Fülle von Anregungen. Zum ständigen Hilfsmittel wird es für den praktischen Kunsthistoriker, dem de Quervain in verdankenswerter

Weise die Geologie und Petrographie der Schweiz zur Hilfswissenschaft der Kunstgeschichte gemacht hat (vgl. A. Kieslingers petrographische Werke zur Kunstgeschichte Österreichs). Der Konservator eines Museums vermag damit die Herkunft eines Objektes aus Stein einzugrenzen bzw. auch vom Material her als ausländische Schöpfung zu bezeichnen (vgl. z. B. die «Weißes Fräulein» genannte Madonnenstatue im Landesmuseum Zürich [aus Carrara-Marmor?]). Im Kunstdenkmäler-Band Schwyz I (S. 330) fehlt die Materialangabe zu den höchst seltenen, weil aus echtem (aber schwer bestimmbarer) Marmor aufgebauten Altären in Wollerau, während im KDM-Band Aargau V (S. 329) Art und Herkunft der Baumaterialien des Klosters Muri auf Grund der schriftlichen Quellen detailliert festgehalten sind (und sich mit den Angaben de Quervains decken). Bei der Klärung einer Baugeschichte durch Steinbestimmung dürfte es sich empfehlen, nicht nur das Buch, sondern auch einen Petrographen zu Rate zu ziehen. Wertvolle Hilfe leistet das Buch auch für Fragen der Steinkonservierung (vgl. zusätzlich de Quervains Aufsatz «Grundfeuchteschäden an alten Grabplatten am Beispiel des Scalärasteins» in «Unsere Kunstdenkmäler 18/1967, S. 23–26) und der Steinergänzung, die bei der Denkmalpflege eine große Rolle spielen. Alte Steinbrüche sind meist nicht mehr in Betrieb, was erschwert, geeignetes Ergänzungsmaterial zu finden.

Der sorgfältige Druck (Leemann AG, Zürich), die ausführliche Bibliographie, die Spezialproblemen nachzugehen erlaubt, sowie feingliedrige Orts- und Sachregister machen «Die nutzbaren Gesteine der Schweiz» zu einem praktischen und unentbehrlichen Handbuch.

J. Ganz

#### *Monographien der Abegg-Stiftung Bern*

4. ERIKA SIMON: *Meleager und Atalante. Ein spätantiker Wandbehang*. 64 S. mit 1 Rekonstruktion, 22 Abb., 1 farbigen und 9 schwarzweißen Tafeln. 1970.
5. ROLF LEMBERG: *Die Textilabteilung der Abegg-Stiftung Bern*. Einführung von MECHTHILD LEMBERG. 42 S. mit 30 Abb. und 1 Grundriß. 1970.

Nachdem 1967 eine Monographie über persische Gefäße sowie eine Veröffentlichung von süditalienischen Elfenbeinen die Publikationsreihe eröffnet haben, folgen nun drei Jahre später neben einem Beitrag zur romanischen Plastik die beiden oben aufgeführten Monographien, welche sich textilen Themen widmen. Die an Jahren noch recht junge Abegg-Stiftung hat dank ihrer auserlesenen Präsentation bei Fachleuten längst weltweiten Ruf erlangt. Daß ein Großteil der Sammlung den Textilien eingeräumt worden ist, mag zu diesem Echo beigetragen haben. Seltene sind spätantike Wollwirkereien wie diejenige, welche unter dem Namen Meleager-und-Atalante-Behang bekannt geworden ist. Das – obgleich nur in Fragmenten erhalten – Stück steht an erster Stelle der antiken Stoffe der Abegg-Stiftung. Eine umfassende Monographie ist daher berechtigt, behandelt doch die Verfasserin auch den mit dem Behang in Verbindung stehenden spätantiken Kultur- und Kunstkreis. Neben wertvollen Material- und Rekonstruktionsangaben wird der Ikonographie eingehend Beachtung geschenkt. Durch sorgfältige Stilvergleiche gelangt die Autorin zu einer Datierung um 400 n. Chr. Ausgezeichnete Abbildungen aller Details zeigen die in Oberägypten entstandene Wirkerei, deren künstlerische Wurzeln in Konstantinopel oder gar in Thessalonike zu suchen sind.

Die Monographie über die Textilabteilung ist in der Art einer Dokumentationsschrift gehalten, einschlägige Abbildungen werden von knappgefaßten erläuternden Texten begleitet. Rolf Lemberg, der Architekt, welcher zusammen mit seiner Schwester, der erfahrenen Textilrestauratorin, Planung und Ausführung von Textilstudienammlung und Restaurierungsräumen

ausführen durfte, geleitet den interessierten Fachmann sowie den Laien geschickt durch sämtliche Ateliers und läßt gleichsam einen Reinigungsvorgang mit anschließender Konservierung vor unsren Augen abrollen. Wir erhalten Einblick in alle sich bietenden Aspekte und bewundern das zahlreiche, eigens für bestimmte Restaurierungszwecke angefertigte Mobiliar. Das gleiche umsichtige Planen galt auch für die zweckmäßige Aufbewahrung der zurzeit nicht ausgestellten Textilien, die jedoch leicht in der Studiensammlung zugänglich gemacht werden können. Alles in allem ein beeindruckender Rundgang. *Jenny Schneider*

HANS PETER ISLER: *Acheloos, eine Monographie*. Schriften herausgegeben unter dem Patronat der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft 11. (Francke-Verlag, Bern 1970.) 206 S., 57 Abb. auf 23 Tafeln.

Die erste vollständige Ikonographie dieses Themas setzt sich zum Ziel, den griechischen Gott Acheloos in seinem Wesen «zu umschreiben, zu begreifen». Ein erstes Kapitel zeigt an den Bildern des Kampfes von Herakles und Acheloos, daß sie für Herakles wichtiger sind als für seinen Gegner. So wendet sich der Hauptteil der Arbeit den Acheloosbildern auf Weihreliefs und Münzen und den Einzeldarstellungen zu.

In vielen attischen Höhlen, aber auch in Megara, Paros und Halikarnaß wurden Nymphenreliefs gefunden, auf denen Acheloos in gehörnten Köpfen oder Masken, zuweilen mit Stierhörnern erscheint, als großer Gott der lebenspendenden Feuchte, der den Quellennymphen übergeordnet ist und dessen Bereich Platon am Anfang des «*Phaidros*» schildert. Auch auf andern attischen Weihreliefs ist Acheloos häufig, dreimal erscheint er in Menschengestalt, gehörnt oder mit einem Füllhorn.

Noch wichtiger als diese klassischen und hellenistischen Bilder sind für die Erkenntnis des Gottes die archaischen Einzeldarstellungen, an ihrer Spitze das monumentale Bild der Oinochoe in Syrakus, die J. Benson, «Geschichte der korinthischen Vasen» (1953), 135 frühprotokorinthisch III, also um 680/70 datiert. Den Namen des Gottes erweist der Verfasser als vorgriechisch; bildlich gefaßt wurde Acheloos aber erst um 700 nach orientalischen Vorbildern.

In der Tradition korinthischer kugliger Gefäße scheint mir der eigenartige hockende Acheloos in Berlin aus Akragas zu stehen, den der Verfasser Taf. 14 veröffentlicht, als roh bezeichnet und ins fünfte Jahrhundert datiert. Gewiß reicht die sizilische Gattung bis ins vierte Jahrhundert, aber dieses Exemplar ist entschieden älter als die von Higgins (Cat. Terr. Brit. Museum 2, 1959, 47, Taf. 32) bald nach 500 datierte Sirene, die anscheinend auch aus Akragas stammt; ich möchte für den Berliner Acheloos spätestens 550 vorschlagen.

Achelooi kommen auf ionischen Tierfriesvasen unter Sirenen, Sphingen, anderen Mischwesen und Tieren vor, m. E. also unter den Wesen, in denen die göttliche Natur erfahren wird. Von hier aus fällt ein Licht auf die Achelooi vieler ionischer Kopfgefäße, auch aus Fayence, auf die ehrernen Arbeiten, die besonders in Westgriechenland und Etrurien häufig sind, ja hier kommen sogar Mannstiere auf Grabgemälden vor. Es gibt Acheloosgesichter des strengen Stils von ergreifender Größe der Naturauffassung. Besonders großartig sind einige der spätarchaischen ehrernen Votivschilder aus Tarquinia, über deren Deutung wir nicht mehr wissen, als daß sie vom mächtigen Leben des Toten zeugen. Aber allgemeiner vertreten die Achelooi die göttliche Natur, so wenn sie den Dachrand kampanischer, etruskischer und großgriechischer Tempel schmücken, vereint mit andern olympischen Motiven.

Der Verfasser geht diesen und andern Gattungen sorgfältig nach und hat das besondere Verdienst, zu zeigen, daß die Mannstiere auf Münzen nicht in erster Linie lokale Flüsse, sondern den großen Gott meinen, der auch im heimischen Fluß erfahren werden kann. Die Acheloosbilder gehen auf den Münzen

wie auf den andern Gattungen von Ostionien aus, werden dann in Westgriechenland bis Spanien häufig und kommen seit der Klassik auch in Ätolien, Akarnanien und im Pontosgebiet vor.

Abschließende Kapitel schildern zusammenfassend Gestaltwandel und Wesen des Acheloos. Den Mannstier hat die griechische Kunst wie alle Mischwesen aus dem Orient übernommen und um 650 in Minotauros und Acheloos differenziert. Dabei war es eine besonders glückliche Schöpfung eines Ioniers um 600, nicht nur Stier und Menschkopf zu verbinden, sondern dem Stierkopf ein Menschengesicht zu geben. In den folgenden Ausführungen scheint mir am besten gelungen zu sein, was bei ikonographischen Arbeiten selten ist, nicht nur Typologie zu geben, sondern sie kunstgeschichtlich zu deuten.

Vor diesem reichen Material versteht man erst recht die literarischen Zeugnisse. Man verehrte in Acheloos das Lebenspendende und Kostbare des Wassers schlechthin; wenn Hesiod Acheloos zum Sohn des Okeanos macht, ist seine ursprüngliche Geltung schon abgeschwächt. Kleitias, der vielfach Hesiod folgt, gibt dem Okeanos am Ende des Zuges Stiernacken, -ohren und -horn des Acheloos. Ob aber der Verfasser recht hat, wenn er – anders als Buschor – den Fischleib mit Okeanos verbindet, bleibt ein Problem; kann Triton fehlen, und wer wäre der Herr des letzten Gespanns?

Acheloos ist ein ländlicher Gott, wie zunächst auch Dionysos, der dann zu einer umfassenderen olympischen Gestalt wird. Gemeinsam bleibt, daß beide in Masken erfahren werden, also nur ein Teil ihrer Macht gestalthaft sichtbar wird, und daß ihr Lebenspenden auch für den Tod erhofft wird.

Nun läßt sich die Sage vom Achelooskampf des Herakles besser verstehen. Wie Gorgo wird Acheloos von einem Helden besiegt, der einer jüngeren Schicht religiösen Vorstellens angehört. Im «Museum Helveticum» 19, 1962, 131f., und in den «Frühgriechischen Sagenbildern» (1964), 21f., habe ich eine Dichtung von Herakles erschlossen und um 700 datiert, in dem sein Schicksal aus einem leidenschaftlichen Zug seines Charakters folgte, wie das des Achill aus seinem Zorn. Wenn Herakles über den ehrwürdigen Acheloos siegt und dessen Horn abbricht, geht es um mehr, als wenn später Acheloos zu einem von Herakles besiegt Unhold wird. Diese Beobachtung, die dem Verfasser unbekannt geblieben ist, bestätigt seine Darstellung des Wandels in der Auffassung des Acheloos; das Gedicht des Archilochos, von dem er ausgeht, setzt natürlich jene ältere Dichtung voraus.

Eine Bemerkung zur Beurteilung der römischen Überlieferung sei noch angefügt. Das Relief der Dreifußbasis in Istanbul (54) zeigt Herakles als Sieger, neben dem toten Acheloos stehend, ähnlich wie Theseus auf einem Leningrader Stamnos des Hermonax über dem toten Minotauros steht (AJA 1947, Taf. 56). Weil Acheloos «als Gott nicht mehr lebendig verstanden wurde», hat man das Darstellungsschema von Minotauros auf Acheloos übertragen, aber wohl nicht erst in der Römerzeit, wie Isler meint. Die neue Konzeption muß auf ein griechisches Bilderbuch zurückgehen, so sehr sie durch den Steinmetzen vergröbert ist. So originelle Umgestaltungen der Sage sind nicht für die Römer charakteristisch, die sich klassizistisch an die Vorbilder anzuschließen pflegen und nur in ihren Synthesen Neues geben.

Die 1966 als Dissertation vorgelegte Arbeit konnte nicht mehr auf die beiden neuen wichtigen Aufsätze über das Weihrelief aus Megara in Berlin eingehen: F. Muthmann: Weihrelief an Acheloos und Naturgottheiten. Antike Kunst 11, 1968, 24ff., und A. Effenberger: Acheloosreliefs. Forschungen und Berichte 12, 1970, 77ff. Sie bestätigen die Bedeutsamkeit der Gestalt, der der Verfasser eine so umfassende Darstellung gewidmet hat.

*K. Schefold*

ISTVÁN ERDÉLYI, ESZTER OJTOZI, VLADIMÍR F. GENING: *Das Grabfeld von Newolino*. Archaeologia Hungarica, Series Nova

XLVI. (Budapest 1969.) 93 S., 26 Abb., 101 Tafeln, 2 Pläne und 1 Karte.

Das Dorf Newolino liegt am Fluß Iren, einem linken Nebenfluß der vom Ural zur Wolga entwässernden Kama, etwa 150 km westlich des Ural und 90 km südlich der Stadt Perm, des heutigen Zentrums des Kamagebietes. In der Nähe des Dorfes wurden auf einem am Flußufer gelegenen Hügel 1926/27 und 1950 insgesamt 88 frühmittelalterliche Körpergräber aufgedeckt, in denen die dortige Bevölkerung ihre Toten in ihrer Tracht und teilweise auch mit ihren Waffen und Geräten bestattet hatte. Die Nekropole, obwohl noch nicht vollständig untersucht, wurde durch ihre bemerkenswerten Funde namengebend für die jüngere Phase (7./8. Jh.) der sog. Lomowatowo-Kultur, wie der russische Archäologe A. A. Spyzin 1901 die frühmittelalterliche Periode am Oberlauf der Kama teilweise benannte (vgl. Karte und S. 53 ff.). Der Fundstoff von Newolino war aber «in der wissenschaftlichen Literatur bisher nur aus wenigen Notizen und Hinweisen bekannt» (S. 11).

In der vorliegenden Publikation behandeln I. Erdélyi und E. Ojtozi die Gräber 1–64, welche 1926/27 ausgegraben wurden (S. 16–52), und W. F. Gening die 1950 gehobenen Gräber 65–82 (S. 58–83). Von den beiden zuerst genannten Verfassern stammen überdies die restlichen zwei Kapitel, eine Übersicht über die Lomowatowo-Kultur (S. 53–57) und eine kurze Zusammenfassung (S. 84–87).

Über der Bearbeitung der 1926/27 ausgegrabenen Gräber muß ein unglücklicher Stern gestanden haben. Wie aus S. 11f. hervorgeht, ist der Fundstoff größtenteils noch nicht konserviert und die Dokumentation der damals gehobenen Bestattungen anscheinend nicht mehr vollständig. Auch stand für die Untersuchung an den in Leningrad aufbewahrten Originalen nur wenig Zeit zur Verfügung. Darauf geht zurück, daß die im Gräberkatalog der jeweiligen originalen Grabbeschreibung des Ausgräbers folgende exakte Beschreibung der Beigaben sehr lückenhaft ist bzw. in manchen Fällen gänzlich fehlt. Diesen Mangel kann man lediglich bedauern, hingegen bleibt dem Rezensenten unverständlich, daß das ganze Kapitel, sowohl im eigentlichen Katalog wie auch in der Analyse der Funde, keine Tafelverweise enthält (von den einzigen 5 Tafelzitaten sind 2 zudem falsch)! Zu allem Unglück ist der Fundstoff auf den Abbildungstafeln 15–33 und 38–94 derart unklar angeordnet und die Beschriftung der Tafeln derart fehlerhaft oder unvollständig, daß sich der Interessierte nur schwer ein Bild von der Ausstattung der einzelnen Gräber machen kann, zumal öfters ein und dasselbe Objekt auf den Zeichnungstafeln diesem und auf den Phototafeln einem anderen Grab zugeschrieben wird. Leider war es anscheinend auch nicht möglich, die Grabskizzen des Ausgräbers abzubilden (daß solche wahrscheinlich existieren, verrät Abb. 3).

Übersichtlich hingegen informiert W. F. Gening über die 1950 untersuchten Bestattungen (S. 58–83). Wohl werden auf den zugehörigen Tafeln 1–14 nicht alle Fundstücke, sondern nur alle Typen der angetroffenen Beigabengattungen (Waffen, Geräte, Schnallen, Riemenzungen, Anhänger, Schmuck usw.) dargestellt, jedoch wird im Katalog der Gräber für jede Grabbeigabe auf die entsprechende Tafelabbildung verwiesen (ein zusätzliches Register S. 90). Wertvoll sind auch die Grabskizzen von 12 Frauen- und 4 Männergräbern (Abb. 15–20) und mehrere Gürtelrekonstruktionen (Abb. 22–26), die von einer sorgfältigen Ausgrabung zeugen.

Trotz der erheblichen Mängel gibt die Publikation doch einen wichtigen Einblick in den frühmittelalterlichen Fundstoff des Kamagebietes, welches geographisch auf der Höhe von Riga, Gotland und der Nordspitze von Jütland liegt und dennoch von den Ausstrahlungen des über 1000 km südlicher gelegenen byzantinischen und sassanidischen Kulturreiches erreicht wurde. So läßt sich etwa in Newolino dank der Beigabe sassanidischer Silbermünzen in 8 Frauen- und 2 Männergräbern die

Belegungszeit des ergrabenen Abschnitts aufs späte 6. (?) und vor allem aufs 7. Jahrhundert festsetzen. (Terminus post 499: Grab 4. – t.p. 590: Gräber 13, 53, 65 und 81. – t.p. 623: Grab 34. – t.p. 628: Grab 54. – Die Münzen der Gräber 12, 79 und 82 werden nicht datiert; die S. 50 und S. 83 gemachten Angaben zu den Münzen stimmen nicht miteinander überein.) Nach Süden weisen beispielsweise auch Kreuzanhänger (Taf. 9, 6 und 36, 1), Amulettkapseln (Taf. 10, 4 und 79, 8 = 32, 18; laut S. 31 und 85 eher aus Grab 53 als 51) und die zahlreichen Gürtelbeschläge und -garnituren. Bemerkenswert sind schließlich auch zwei als Pfau und Hahn (Phönix?) bezeichnete Vogeldarstellungen (Taf. 7, 1 und 79, 17; dazu S. 42f. und 80).

Durch die Vorlage der Funde von Newolino wird man besser als bisher die Frage behandeln können, in welchem Maße vom Kamagebiet Verbindungen zum awarischen Reich im Karpatenbecken bestanden haben. Sie waren offensichtlich nicht so eng und direkt, wie bis anhin teilweise angenommen wurde. Leider ist gerade die Zusammensetzung der in dieser Frage wichtigen Gürtelgarnituren aus der vorliegenden Publikation nicht vollständig zu ermitteln und bleibt oft unklar. Es ist deshalb zu hoffen, daß die Nekropole von Newolino ganz ausgegraben und dann der gesamte Fundstoff in besserer Form nochmals veröffentlicht wird. Für letzteres könnte die im Text nicht befolgte, aber auf dem Plan Abb. 3 ersichtliche Neunumerierung der 1926/27 entdeckten Gräber ein erster Hinweis sein. *Max Martin*

**PETER FELDER:** *Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau*, Band IV. Der Bezirk Bremgarten. Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 54. (Birkhäuser-Verlag, Basel 1967.) 491 S., 462 Abb. Die Fülle des Materials hatte die Aufteilung der kunsttopographisch geschlossenen Landschaft des Aargauer Freiamtes zur Folge: es entstanden zwei stattliche Bezirksbände, Muri und Bremgarten, wobei letzterer den nördlichen, katholischen Landesteil umfaßt. Seine 23 Gemeinden breiten sich aus über die Hügellandschaft des unteren Reuß- und Bünztals, die – wie zahlreiche Funde bis zurück zum Mesolithikum zeigen – altes Besiedelungsgebiet darstellen. Peter Felder ist als aargauischer Denkmalpfleger und Verfasser zahlreicher Monographien über Kunstdenkmäler dieser Gegend mit der Materie bestens vertraut und weiß sie dem Leser in prägnanter und anschaulicher Weise vorzulegen. Obschon wir ihm wesentliche neue Erkenntnisse und Deutungen verdanken, bemüht er sich um eine möglichst sachliche Inventarisation. Spezielle Erwähnung verdienen die übersichtliche Darstellung und der klar abgefaßte Text.

Sehr schön sind Beschreibung und Charakterisierung des Städtchens Bremgarten, von dessen alter Befestigungsanlage die erhaltenen Turm- und Torbauten dem Ort sein Gepräge geben. Von besonderem Interesse ist der geistliche Stadtbezirk in der «Niderstatt» mit der mittelalterlichen Stadtkirche als Zentrum. Um Kirche und Kirchhofplatz gruppieren sich Pfrund- und Bürgerhäuser, Pfarrhaus, ehemaliges Klarissenkloster und die drei Kapellen St. Klara, St. Anna und Muttergottes, von denen jede eine Besonderheit aufweist. Die St. Klara-Kapelle – ein Werk des frühen 17. Jahrhunderts – beherbergt ein Verkündigungsbild, das als Hauptwerk des Manierismus schweizerischer Kirchenmalerei bezeichnet wird. Der plastische Ölberg von 1646 an der Nordostecke der St. Anna- oder Taufkapelle, in Anlage und Aufbau einmalig, wird Gregor Allhelg aus Baden zugeschrieben. Der Verfasser weist darauf hin, daß das Doppelrelief mit der Gefangennahme Christi sich an Dürers Holzschnitt der Großen Passion von 1510 anlehnt. Die Wände der Muttergotteskapelle sind bildteppichartig mit spätgotischen, von vier Künstlerhänden stammenden Fresken überzogen, für welche Einblattdrucke als Vorlage gedient haben dürften. – Nicht nur die kirchlichen und öffentlichen Bauten, sondern auch die Bürgerhäuser werden vom Autor mit aller Sorgfalt beschrieben. Obschon keine Bauwerke von künstlerischem Rang zu verzeichnen sind,

treten doch überall Kostbarkeiten zutage, so z. B. im «Weißenbachhaus» die vorzüglichen Rokoko-Stuckdecken und die drei schönen Turmöfen des Hafnermeisters M. L. Küchler und des Malers Caspar Wolf.

Zwei aus Bremgarten abgewanderte Kunstwerke befinden sich im Schweizerischen Landesmuseum, nämlich ein spätgotischer Altarflügel des sog. «Veilchenmeisters» (um 1510) und der sog. «Bremgarter Altar». Über Haupttafel und Flügelinnenseiten des letzteren zieht sich die realistisch und topographisch richtig erfaßte Südostansicht Bremgartens und bildet den Hintergrund einer Kreuzigungsgruppe mit Heiligenfiguren. Es wird vermutet, daß der Maler dem Umkreis der beiden Hans Leu angehört und daß das Kreuzigungsfresco in der Muttergotteskapelle ebenfalls von seiner Hand stammt. Der Autor möchte die Entstehung des Triptychons im Gegensatz zu andern, früheren Datierungen, erst um 1535/40 ansetzen.

Zu den originellsten Bauernhäusern des Freiamtes zählen das Kochhaus in Büttikon, ein zweistöckiges Ständerhaus mit Bauernmalerei, und das Haus zum Rittersaal in Fischbach, ein ausgewogener Fachwerkbau. Häuser mit «weicher Bedachung», also mit Strohdächern, sind im Freiamt nicht mehr zu finden: das letzte verschwand 1959 in Niederwil.

Mit Genugtuung stellt der Leser fest, daß im relativ kleinen Bezirk Bremgarten eine große Anzahl Baudenkmäler in den letzten Jahren einer eingehenden Restaurierung unterzogen wurden.

den. Hervorgehoben seien auf der Landschaft die Pfarrkirche Hägglingen, wo 1951 spätgotische Chorfresken entdeckt und freigelegt wurden, und die unauffällige Pfarrkirche Göslikon mit dem 1967 unter Leitung des Autors restaurierten festlichen Rokoko-Interieur mit zierlichen, polychromen Stukkaturen und bemerkenswerten Fresken von F. A. Rebsamen.

Die ehemaligen Klöster Hermetschwil und Gnadenthal werden eingehend gewürdigt und ihr bewegliches Kunstmuseum vom Autor vorbildlich erfaßt und beschrieben. Aus dem Benediktinerinnenkloster Hermetschwil sei neben den verschiedenen qualitätsvollen Skulpturen des 14. bis 19. Jahrhunderts auch die oberrheinische Altarpredella mit dem Marienbild (um 1480) genannt. Diese zeigt stilistische Verwandtschaft zu den drei abgewanderten Antependien (Historisches Museum Basel), und es wäre möglich, daß Predella und Bildteppichentwürfe vom selben Meister stammen. Das (nach Felder) bedeutendste nachgotische Flügelretabel der Schweiz (Kloster Mehrerau bei Bregenz) soll aus dem Zisterzienserinnenkloster Gnadenthal stammen. Auf der Mitteltafel mit der Kreuzigungsdarstellung finden sich Jahreszahl (1582) und Monogramm, das auf den Badener Maler Durs von Aegeri schließen läßt. Peter Felder vermutet jedoch, daß das stattliche Altarwerk ursprünglich für die Wettiner Klosterkirche geschaffen und erst nach deren Barockisierung im 18. Jahrhundert nach Gnadenthal verbracht wurde.

*Silvia Klöti-Grob*

### *Neuerscheinung*

## ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE

Indicateur d'Antiquités Suisses

### REGISTER *der Bände 21–40 Neue Folge* (1919–1938)

Heraugegeben von der Direktion des  
Schweizerischen Landesmuseums.  
Mit dem Register (Umfang 77 S.) wird der  
«Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde» abgeschlossen. Es bildet das  
5. Heft des 40. Jahrgangs, ist doppelt  
paginiert und kann dem 1938 erschienenen  
letzten Band der Zeitschrift beigegeben  
werden.

#### *Inhalt*

1. Verzeichnis der Beiträge, geordnet nach kulturgeschichtlichen Perioden
2. Verzeichnis der Verfasser
3. Kombiniertes Orts-, Personen- und Sachregister

Preis Fr. 15.—

Zu beziehen mit schriftlicher Bestellung bei:  
Schweizerisches Landesmuseum, Bibliothek,  
8032 Zürich, Postfach  
(Verwenden Sie die Bestellkarte)  
Die Lieferung erfolgt, solange Vorrat,  
umgehend mit Einzahlungsschein.