

dem Pfahlbau Port. Schon aus dem vorläufigen Ergebnis der Pollenanalyse läßt sich folgern, daß der Pfahlbau Port in die Eichenmischwaldzeit gehört, und zwar mit Phasen, die schon erhebliche Mengen der Weißtanne aufweisen, wogegen die Buche erst nach oben hin häufiger zu werden beginnt. Rytz ordnet die hier wie in analogen Profilen anderer Plätze der Schweiz untersuchten Horizonte in das ältere, höchstens in das mittlere Neolithikum ein, womit natürlich nur wieder das Neolithikum der schweizerischen Pfahlbauten gemeint ist, dem in der süd- und mitteldeutschen Zone noch mehrere Zeitabschnitte mit jungsteinzeitlicher Keramik vorausgingen. Die Umgebung des Pfahlbaues Port war wegen der Getreidefelder keine geschlossene Waldlandschaft, sondern waldarmes Grasland. Wie auch hier das Vorkommen lediglich von verbranntem, verkohltem Getreidekorn lehrt, sind die schweizerischen Pfahlbauten einer Brandkatastrophe zum Opfer gefallen. Am Schluß seines gehaltvollen Beitrages kommt Rytz nochmals auf die Frage zurück, ob der Pfahlbau Port und vielleicht die Pfahlbauten überhaupt (nicht die sogenannten Moorbauten) im Wasser oder auf dem Lande errichtet worden sind. H. Reinerths Auffassung, daß die Pfahlbauten ursprünglich Landsiedelungen gewesen seien, lehnt Rytz nach dem einwandfreien und eindeutigen Befund in Port wie in anderen Pfahlbaustationen in eindringlicher Darstellung schroff als nicht objektiv ab.

München.

Paul Reinecke.

Nils Åberg, Keltiska och orientalska stilinflytelser i vikingatidens nordiska Konst.
Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Handlingar Band 46, 4.
Wahlström und Widstrand, Stockholm 1941. 99 S., 90 Abb. Preis: Geh. schwed. Kr. 5.—.

N. Åberg hat anläßlich des Kongresses „Tracht und Schmuck“ zu Lübeck im Jahre 1937 Ergebnisse seiner Untersuchungen über keltische Einflüsse in der Kunst der Wikinger vorgetragen (Tracht und Schmuck I [1939] 183 f.). Sein Schüler W. Holmquist hat sich, durch Vorlesungen und Übungen angeregt, in einer größeren Abhandlung „Kunstprobleme der Merowingerzeit“ (1939) mit orientalischen Einflüssen in der germanischen Kunst der Völkerwanderungszeit und der nordischen Vendelkultur befaßt. In der oben genannten Arbeit von Åberg werden nunmehr zusammenfassend irische und orientalische Stilmotive in ihrer Wanderung nach dem Norden betrachtet. Ein einleitendes Kapitel ist bestimmten fremdländischen Motiven (Flechtband, Ringkette, Perlstab, Treppenmuster, Greiftier) in der Kunst der Vendelzeit gewidmet.

In dem 1. Kapitel (S. 20 ff.) werden dann irische Motive, besonders im Muster ohne Ende, im Vergleich mit Teilen des Osebergfundes betrachtet, dann das Tier im Scrollmotiv, Vierfüßler und Vögel in der Buchmalerei, in der Metall- und Steinmetzkunst Irlands wie Skandinaviens. Und schließlich wird noch auf die Pflanzenmotive im Ringerikestil Bezug genommen.

In einem 2. Kapitel (S. 41 ff.) wird auf orientalische Stileinschläge (Pflanzenmotive, Schneckenspirale, Vogel und Vierfüßler) in der Kunst der Wikingerzeit, besonders der Zeit „Olafs des Heiligen“, eingegangen. In zwei weiteren Kapiteln werden mehr technische Mittel betrachtet: orientalisches Hintergrundmuster (S. 55 ff.) und die Verzierungsweise mit punktabschließenden Strichen und Linien (S. 70 ff.), die das Ornament besonders hervortreten lassen und beleben.

Bei der Fülle des Dargebotenen kann hier nur zu einigen Punkten Stellung genommen werden. Åberg bezeichnet das Flechtbandornament des 7.—9. Jahrhunderts (S. 8 f.) als keltisch. Die eigentlich keltischen Überlieferungen aus der vorchristlichen Zeit sind als das Primäre der irischen Kunst auf Irland und in Schottland zwar bis ins Mittelalter zu verfolgen, aber sie sind mit den späteren orientalischen Einflüssen und Erscheinungen christlichen Ursprungs, zu denen besonders das „Flecht“-band gehört, so eng verknüpft, daß man letzteres keineswegs als keltisch, sondern doch nur als irisch

bezeichnen kann. Dabei ist zu berücksichtigen, daß in gleichem Maße, wie der germanische Tierstil II ohne das orientalische Flechtband nicht zu deuten, andererseits die irische Ornamentik eines Book of Durrow, eines Book of Kells oder auch eines Book of Lindisfarne ohne germanische Einflüsse nicht zu verstehen ist. Das Tier in der Ornamentik als Ausdruck germanischer Dynamik steht in den Jahrhunderten des europäischen Kulturumbruchs im Gegensatz zu den passiven Elementen des östlichen Mittelmeerraumes: zu dem Flechtband und dem Pflanzenmotiv. Die unmittelbaren Beziehungen zwischen Irland und Gotland wie auch zu Uppland treten in S. Lindquists Veröffentlichung der gotländischen Bildsteine (1941) immer klarer in Erscheinung. Den Greiftierstil, dessen Ursprung man bisher allgemein auf kontinentale Erscheinungen zurückführte, will Åberg mit plastischen Relieftieren irischer Metallarbeiten in Verbindung bringen (S. 18f.). Dabei wird hier wie bei der Betrachtung des Ringerikestiles außer acht gelassen, daß sowohl diese plastischen Relieftiere Irlands und die Greiftiere des Nordens in gleicher Weise von kontinentalen Erscheinungen des Karolingerreiches abhängig sind, wie im 10. Jahrhundert das Akanthusornament der irischen und angelsächsischen Kunst (Winchester, Canterbury) einerseits und das Akanthusornament (S. 38ff.) im Ringerikestil des Nordens andererseits. Beide Richtungen spiegeln die machtvollen Ausstrahlungen des Ottonenstaates wider. Denn nach diesem politischen Vorbild hat erst der dänische König Harald Blauzahn gehandelt und dann an dem berühmten Stein zu Jellinge in stolzer Inschrift verkünden lassen, daß er ganz Dänemark, zu dem auch Südwestnorwegen und Südwestschweden gehörte, einte. Das waren Gebiete, in denen der jüngere Jellingestil (Mammen- und Ringerikestil) sein Kerngebiet hatte und seine Blüte fand (vgl. auch Lindquist, Yngre vikingarstilar. Nordisk Kultur [1931]).

Die Anbringung der Querstriche an den Schneckenspiralen (S. 52f.) und den sich erweiternden Teilen der Tierkörper oder Pflanzen (S. 52f.) in der Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts ist eine Übertragung der Metallklammern der Filigranarbeiten. Auch der mit Punkten oder kleinen Kreisen gepunte Grund ist vielfach nur Nachahmung der Granulation. In den beiden Kapiteln über das orientalische Hintergrundmuster und die Verzierung mit punktabschließenden Strichen und Linien hätte man eine Auseinandersetzung mit dem letzten Werk N. Fettichs über „die Metallkunst der landnehmenden Ungarn“ (1937) erwartet. Es ist überhaupt bedauerlich, daß Åberg bei seiner Materialkenntnis und soliden Arbeitsweise die Veröffentlichungen der letzten 5 Jahre, die teils gleiche, teils abweichende Auffassungen vertreten, nicht mehr hat berücksichtigen können.

Es ist zwar keine leichte Aufgabe, die vielen und verschiedenen Auffassungen über die Kunststile der Wikingerzeit auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Aber auch der Weg einer Stilanalyse und Motivwanderung allein führt nicht zum Ziele, wenn nicht zugleich die Eigengesetzlichkeit der Bildung und Entwicklung der hauptsächlichsten Motive des Tieres und der Pflanze als völkisches Gepräge mit seinem politischen und religiösen Hintergrund weitgehendst berücksichtigt wird. Diese Voraussetzungen, die wir in der vorliegenden Arbeit Åbergs vermissen, erwarten wir in seinen angekündigten Abhandlungen.

Königsberg i. Pr.

Peter Paulsen.