

oder des Metallwertes halber sich zufällig dorthin verirrt haben. Bei dem Hängegefaß aus einem Pfahlbau bei Corcelettes, fürchte ich, verhält es sich wie mit dem kyprischen Dolch, der, nach allem, was wir seither für Mittel- wie Südeuropa urteilen können, durch den Handel wohl neuzeitlich, aber nicht im Altertum in die Schweiz gekommen ist. Es wäre an der Zeit, daß die Frage der Bedeutung unserer Depotfunde einer gründlichen Revision unterzogen würde, auch wenn danach viel von den geläufigen Annahmen über Handelsbeziehungen und Völkerwanderungen abbröckeln müßte. Zur Angabe (S. 112), daß der Typus der auch in Pfeffingen vertretenen Bronzemesser mit umgeschlagenem Griffdorn im Norden bereits in der Stufe Montelius III erscheint und mithin ein „Typus“ der nordischen Periode III danach in der süddeutschen Urnenfelderkultur auftritt, sei noch bemerkt, daß ein umgeschlagener Griffdorn doch keinesfalls in erster Linie als Merkmal einer besonderen Form, sondern zunächst nur als eine akzidentelle Zugabe rein technischer Art aufgefaßt werden kann: zur besseren Befestigung des aufgeschobenen Messergriffes aus organischer Substanz hat man das Ende der langgehaltenen Griffangel umgeschlagen, entweder über den Grifftrand oder in den Griff selbst hinein. Übrigens ist mir in Ermangelung eines Abbildungsnachweises nicht klar, welche Stücke aus der Stufe Montelius III hier gemeint sind, bei der Durchsicht einer größeren Zahl von Abbildungen nordischer Bronzen habe ich nichts Entsprechendes finden können. Ebenso ist meines Erachtens bei den glatten Ringen mit nicht beseitigtem Gußzapfen (S. 72f.) gar nichts für einen ursächlichen Zusammenhang (und die geographische Verbindung) der älteren derartigen Stücke aus Norddeutschland (sämtlich Depotfundmaterial!) und der jüngeren aus Gräbern Oberhessens usw. zu holen. Bei einem gußtechnischen Akzidens wird man nicht ohne weiteres für eine größere Stufenfolge und getrennte Gebiete einen solchen Zusammenhang annehmen dürfen, die rein typologische Betrachtung scheint hier doch auf Abwege zu führen.

Aus der fleißigen Arbeit Sprockhoffs läßt sich aber das eine wieder erkennen, daß unser Fundmaterial, das für viele weitreichende Schlüsse die Unterlage abgeben soll, doch nur zu oft und in vielen Gegenden noch äußerst lückenhaft ist. Für die Feststellung größerer wie kleinerer Kulturkreise während der einzelnen Stufen der Vorzeit wird man besser zu dem rein typologischen Material stets auch noch die Grabformen und Siedlungerscheinungen heranziehen.

München.

Paul Reinecke.

Silvio Ferri, Arte Romana sul Reno (Biblioteca della Rivista „Historia“ del „Popolo d'Italia“, Nr. 2). Mailand 1931. 317 S. 221 Abb.

In diesen „Betrachtungen über die Entwicklung, die Herkunft und das Charakteristische der römischen Provinzialkunst“ will Ferri keine Geschichte der rheinischen Kunst zur Römerzeit geben, sondern nur „eine zusammenfassende Studie über die grundlegenden Charakterzüge der römischen Provinzialkunst“ (S. 207). Die Einleitung (Kap. I) erörtert in drei Abschnitten die geschichtlichen, die künstlerischen und auch die religiösen Voraussetzungen; denn die Kunst sei immer religiös. Dann werden das Problem, die Ersetzung einer Kultur durch eine andere, und die Methode der Behandlung aufgestellt. Ferri will als Italiener „gewisse kritische Gesichtspunkte verwenden, die nur von außen herangebracht werden können“ (Kap. II). Zuerst werden die Haupttypen der rheinischen Kunst dargestellt, für die er „Stelen“ und „Gruppen“ heraushebt (Kap. III), dann die Anklänge geprüft, a) die italischen (Kap. IV) b) die griechisch-balkanisch-orientalischen (Kap. V); es folgt das schwere Problem der Beziehungen der Provinzen zur Stadt Rom (Kap. VI). Am Schluß werden noch einige Nebenbetrachtungen hinzugefügt (Kap. VII).

Dieser erste Versuch, nun auch einmal vom heutigen Rom aus ein Verhältnis zu unserer rheinischen Provinzialkunst zu gewinnen, ist lebhaft zu begrüßen, und den

Gedanken über das Wesen provinzieller Kunst überhaupt, die hier entwickelt werden, kann auch unsere heimische Forschung manche Anregung, manchen neuen Gesichtspunkt entnehmen. Ferri hat sich nicht nur aus unserer Literatur, in der er gut zu Hause ist, sondern ersichtlich auch aus Autopsie eine weit ausgreifende Kenntnis der rheinischen Denkmälerwelt verschafft, aber es sind doch einige Einwendungen zu erheben.

Zweifelloos ist an der Militärgrenze am Rhein entlang der Einfluß des militärischen Elements besonders stark, viel stärker als im bürgerlichen Hinterland, wie es vom Treverergebiet an ganz Gallien darstellt. Aber auf dem Gebiete der Kunst muß man vor einer Überschätzung dieses Einflusses warnen. Der von Furtwängler eingeführte Begriff vom „Stil der italischen Legionen“ ist sehr mit Vorsicht zu handhaben, sicherlich aber nicht so weit zu treiben, wie Ferri es tut, der die rheinische Kunst dauernd als eine militärische anspricht, die ihren Charakter und ihre Stilart jeweils mit den Truppen wechselt. Um Christi Geburt wird die italische Kunst dem Rheinland vermittelt durch die damals überwiegend italische Armee mit ihrem Gefolge von Handwerkern, auch solchen höheren Grades; so entstehen hier die Anfänge bildender Kunst. Aber das Wesentliche, das hier hinzukommt, ist doch die besonders bildungsfähige Bevölkerung in Gallien und im rheinischen Germanien, die dieses Importgut so schnell aufnimmt und in einer Weise weiterbildet, in der ganz selbständige Züge nicht zu verkennen sind. Mit Anspielung auf die *Graecia capta* des Horaz erkennt auch Ferri diese Kraft des Bodenständigen theoretisch an, aber die Frage, was nun als „das Rheinische“ in der Zusammensetzung der *arte sul Reno* anzusehen ist, wird von ihm kaum berührt. Auch sonst sieht Ferri vielfach das Richtige, ohne es aber entsprechend auszuwerten. Er spricht es wohl aus, daß die Kunst der Italiker in ihren beiden Hauptformen, der etruskischen und der norditalischen, vielleicht in der westlichen Kunstgeschichte als Vermittlerin und Ausbreiterin eine überraschende Rolle gespielt habe. Aber auf diesen schon länger vermuteten Zusammenhang, den man gerade auf Grund des Bildmaterials aus den oberitalischen Museen, das F. jetzt unserer Forschung allgemein bekannt macht (Abb. 52 ff.), jetzt wirklich schon recht sicher erfassen kann, geht Ferri leider nicht ein.

Infolge seiner Vorstellung von einem ständigen unorganischen Wechsel in der rheinischen Kunst, der durch immer neue Einflüsse von außen verursacht werde, leugnet Ferri, daß die Kunst am Rhein eine Entwicklung habe; eine ziemlich unmögliche Vorstellung. Er beraubt sich dadurch selbst der Möglichkeit, die Bildwerke in einer zeitlichen Abfolge zu ordnen und auf diesem Wege zu sicheren Schlußfolgerungen zu gelangen. Sicherlich wäre auch ihm, wenn er die Möglichkeit zu genauerem Einzelstudium der Denkmäler gehabt hätte, ihre durch vier Jahrhunderte gehende organische Entwicklung nicht entgangen.

Daß vom Osten, dem Balkan, Griechenland und Kleinasien, zum Rheinland direkte Beziehungen führen, die nicht über Rom gehen, wie Ferri auseinandersetzt, trifft sicherlich das Richtige, wenn es auch noch nicht so schlagend zu fassen ist wie bei den Anklängen nach Norditalien. Gar nicht berührt werden die starken Berührungen der rheinischen Kunst mit den Bildwerken von Nordafrika, die gleichfalls an Rom vorbei diese Teile des römischen Reiches miteinander verknüpfen.

Die Charakterisierung der Provinzialkunst als einer reflektierenden, die an dem Beispiel der etruskischen Kunst aufgezeigt wird, wobei starke Übereinstimmungen zwischen der rheinischen und etruskischen Kunst herausgehoben werden, bringt Gedanken, die auch für uns sehr zu beachten sind. Ziemlich scharf urteilt Ferri überall über den Realismus in der Kunst, eine nicht immer unberechtigte Kritik. Es ist gewiß eine Geschmacksverirrung, wenn z. B. am Grabmal zu Igel eine Angelegenheit wie die Verschnürung eines großen Tuchballens mit fast lebensgroßen Figuren in Steinrelief monumental dargestellt ist; aber leider findet auch der Realismus in seinen bescheidenen

Formen auf den Neumagener Reliefs wenig Gnade bei Ferri. Ihr Stil sei ein Stil *secundum paupertatem*. Hier, scheint es, geht der Geschmack der Völker auseinander.

An kleinen Versehen sind richtigzustellen die Datierung der Igeler Säule gegen Ende des 2. Jahrh. n. Chr. statt um 250 (S. 159 und 214), die Verwechslung von Apollo und Diana statt Mars und Venus im Gigantenkampf am gleichen Denkmal (S. 76, dagegen richtig S. 211), die Bezeichnung des am Delphin in der Rechten kenntlichen Neptun auf dem Viergötterstein aus Karlsruhe (Abb. 144, vgl. Espérandieu, *Germanie Romaine* Nr. 371) als Juppiter, wie die Verwechslung in der Gleichsetzung der germanischen Götter mit den römischen S. 35 Anm. 7, wo Donar = Hercules und Wotan = Mercur zu verbessern ist.

Es sind noch zahlreiche Bildwerke behandelt, die uns nahe angehen und zu denen wir gern Stellung nehmen würden, die Besprechung ist jedoch schon etwas lang geworden. Aber der Verfasser möge das vor allem als ein Zeichen des großen Interesses an seinen so vielseitig anregenden und in so lebhafter Sprache vorgetragenen Ausführungen bewerten. Es ist ein sehr dankenswerter Schritt, den Ferri mit seinem Buche getan hat, daß er einmal von Rom aus die römische Kunst im Rheinlande und ihr Verhältnis zu der gesamten Kunst des römischen Reiches klarzustellen unternommen hat. Wir können uns nur wünschen, daß dieser erste Versuch bald und häufig Nachfolge finden möge.

Trier.

Emil Krüger.

Fritz Saxl, Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen. Berlin, H. Keller 1931. 4^o. XI, 125 S. 235 Abb. auf 43 Taf. in Lichtdruck. 40.— RM., geb. 48.— RM.

In Cumonts epochalem Werk „*Textes et Monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*“, das aber schon vor 36 Jahren erschienen ist, hatten wir endlich das erste größere Werk über die Mithrasreligion. Cumont mußte von Grund auf neu bauen. So ist denn der 2. Band seines Werkes, der eine vollständige Sammlung aller bis 1896 bekannten Texte und Denkmäler bietet, zuerst erschienen, und erst auf diesem fußend die zusammenfassende Darstellung der mithrischen Religion im 1. Bande. Saxls Werk hat sich, wie der Verfasser ausdrücklich betont, bescheidenere Ziele gesetzt. Wie der Untertitel besagt, soll es sich auf eine kunsthistorische Analyse der Mithrasdenkmäler beschränken, geht aber darüber weit hinaus, wie es bei einem mit dem spätantiken religiösen Leben so wohl vertrauten Verfasser, wie es Saxl ist, nicht anders zu erwarten ist. Auf Grund der kunsthistorischen Analyse und einer ausführlichen Vergleichung der mithrischen Denkmäler mit den Denkmälern der orientalischen und klassischen Religionen sucht der Verfasser das Wesen der mithrischen Religion tiefer zu erfassen, als es bisher möglich war. Ausführlich wird die Vorgeschichte der Darstellung der Stiertötung behandelt, wobei der Verfasser über die bekannte stiertötende Nike der athensischen Nikebalustrade hinausgeht und die Wurzeln dieses Motivs in der vorderasiatischen Kunst nachweist. Daß aber der Niketypus bereits in Vorderasien für die Mithrasdarstellung Verwendung gefunden hat, läßt sich daraus m. E. nicht erschließen, zum mindesten nicht in dem Sinne, daß wir hier einen direkten Zusammenhang haben (vgl. *Mitteil. d. Ver. klass. Phil. Wien* 14, 927, 56 ff.). Im Kap. II bespricht der Verfasser die symbolischen Elemente der mithrischen Kultbilder (Fackelträger, Ährenbündel, Schlange, Löwe usw.). Nicht uninteressant sind die „historischen Wirkungen der mithräischen Symbolik“, der Einfluß dieser Symbolik auf die anderen spätantiken Mysterienreligionen, vor allem auf den Kult des sog. thrakischen Reiters, dessen Denkmäler mehr und mehr zutage treten, deren Inhalt aber noch immer nicht einwandfrei gedeutet ist. Was die „Szenerie des Hauptbildes“ anbelangt, auf die Verf. S. 23 ff. zu sprechen kommt, müssen wir die beiden von Drexel richtig erkannten Gruppen, die rheinische und die donauländische, scharf trennen. Nur hinsichtlich der letzteren dürfen wir auf die großen Ähnlichkeiten mit den sog. Nymphenreliefs hinweisen. Diese Verbindung