

der²³, deren Unabhängigkeit von donauländischen Einflüssen als sicher gelten kann. Man wird daher westeuropäischen Beziehungen besonders bei solchen Formen Aufmerksamkeit widmen müssen, die mit Sicherheit nicht aus dem Donauebiet stammen und möglicherweise auf goldene Vorbilder zurückgehen. Fehlt doch der Zierstil der Periode 5 auf Schmuckstücken weitgehend, die westeuropäische Beziehungen zeigen. Daß wir die importierten Vorbilder aus dem Aufnahmegebiet manchmal nicht kennen, braucht nicht zu verwundern. Bronzene Nachahmung goldener Vorbilder findet sich auch bei einheimischen Formen, wie die Menge der Armspiralen aus Doppeldraht zeigt, die doch wohl auf Goldspiralen älterer Zeit zurückgehen.

Mit diesen Hinweisen sollte keine neue Wurzel des Nordischen Kreises aufgezeigt, sondern nur angedeutet werden, daß das Verhältnis dieses Kreises zum Donauebiet komplizierter dargestellt werden muß, als es nach der letzten Konzeption Sprockhoffs erscheint. Man wird freilich immer wieder voraussetzen müssen, daß das Zustandekommen des überlieferten Quellenstoffes nicht zuletzt auf eine Summe von Zufällen zurückgeht. Die Einwirkungen dieser Zufälle auf unser Blickfeld einzuschränken, dazu dienen Werke wie die vorliegenden, die Material im großen Stile publizieren und bearbeiten. Man kann den Verfasser zu dieser großen Leistung nur beglückwünschen.

Berlin.

Wilhelm Albert v. Brunn.

²³ Armstrong a. a. O. Taf. 9, 45.

Helmut Schoppa, Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien. Aufnahmen von Helga Schmidt-Glassner. Deutscher Kunstverlag, München 1957. 66 S., 140 Taf., 4 Farbtaf., 1 Karte.

Die Initiative zur Entstehung dieses Buches ist, wie man aus der Einleitung erfährt, dem Deutschen Kunstverlag zu verdanken, der einem breiteren Publikum eine Vorstellung von der Schönheit und Eigenart provinzialrömischer Kunst vermitteln wollte. Diese Absicht ist lebhaft zu begrüßen, denn in der Tat fehlte es bisher auf diesem Gebiete an Abbildungswerken, welche den hohen Anforderungen des durch die moderne Reproduktionstechnik verwöhnten Zeitgenossen auch nur einigermaßen entsprochen hätten. Ein solches Bilderbuch wird uns nun vorgelegt, und die verbrauchte Redensart von der durch ein Buch gefüllten Lücke hat hier ihre Berechtigung, zumal da der Verlag in seiner bekannten Weise für gutes Papier und hervorragend ausgeführte Klischees von hoher Leuchtkraft gesorgt hat.

Die Vorlagen der Bilder geben auch in vielen Fällen die ersten befriedigenden Darstellungen von Denkmälern, die wir bisher kaum oder nur aus schlechten Abbildungen kannten. Bei einigen Stücken scheinen allerdings die Lichtverhältnisse in den Museen gar zu ungünstig gewesen zu sein wie bei Taf. 2 (Augustus-Altar in Narbonne) oder Taf. 11 (Gallierin von St. Bertrand de Comminges mit dem schwarzen Hintergrund). Gerade bei begabten Photographen liegt die Gefahr nahe, daß sie der Versuchung einer allzu effektvollen Beleuchtung erliegen, doch ist das bei diesem Buch nur selten der Fall gewesen wie etwa bei dem halb in Nacht getauchten Bogen von Orange (Taf. 4) und der Tafel 123, auf der man von dem reizvollen Spiel der Mosellen mehr sieht als von der Römerbrücke in Trier. Eine überraschende Wirkung kann man auch dadurch erzielen, daß man unbedeutende und daher unbekannte Köpfe in Großaufnahme gibt, doch fallen derartige Photos von Grabsteinen in Bordeaux auf Taf. 110, 111 und 113 nicht der Photographin, sondern dem Verf. zur Last. Völlig verunglückt und bei einer späteren Auflage unbedingt zu ersetzen ist lediglich

Taf. 131, welche die Basilika in Trier noch mit zerstörtem Dach und Ecktürmchen zeigt. Vorzüglich gelungen sind die 4 Farbtafeln; sie bringen ein Mosaik, ein Freskenfragment, ein buntes Schlangenfadenglas und ein Terra sigillata-Schälchen. Nur hätte sich als Beispiel für Sigillaten doch wohl ein bedeutenderes, in Form und Farbe besser erhaltenes Stück finden lassen. Gut und zweckmäßig sind im Text die Pläne von Haltern, Silchester, Trier und Xanten; vielleicht kann später noch der Grundriß einer römischen Villa hinzugefügt werden.

Versteht man unter den im Titel genannten Kunstwerken die in den Provinzen geschaffenen, so hätten freilich die fertig aus dem Süden importierten Kaiserköpfe, die Knidia von Toulouse und die Amazone von Trier nicht aufgenommen werden dürfen. Auch die Kunst der Gallia Narbonensis ist doch nur sehr bedingt als Provinzkunst zu bezeichnen. Dagegen wird kein einziger Jupiter-Giganten-Reiter abgebildet; der abgeschlagene Jupiterkopf in Heidelberg (Taf. 91) gibt vom Typus natürlich keine Anschauung.

Auf die Länder verteilen sich die 140 Tafeln so, daß 54 auf Gallien, 71 auf Germanien, 11 auf Britannien fallen. Von Gallien wurde allerdings außer dem Cernunnos-Relief von Reims (Taf. 109) nur Südfrankreich berücksichtigt, aus England außer den Thermen von Bath (Taf. 117) und dem Hadriankopf aus der Themse (Taf. 100) nur Kunstgewerbe abgebildet. Ausgespart bleibt die Schweiz, wohl weil sie das Bildwerk von Déonna besitzt; die einzige hier gebrachte Aufnahme des stark ergänzten Theaters von Augst (Taf. 114) hätte man leicht entbehren können. Raetien ist mit dem Stadttor von Regensburg (Taf. 120) und zwei Helmen von Straubing (Taf. 98 u. 99) vertreten. Die Anordnung der Tafeln sucht nur ganz ungefähr das geographische mit dem chronologischen Prinzip zu verbinden, und zwar so, daß Architektur und Steindenkmäler voranstehen, das Kunstgewerbe nachfolgt. Ein sehr klares Bild der Entwicklung erhält der Leser dadurch nicht und wird sich umso mehr an die Bildbeschreibungen halten, die freilich nicht immer so eingehend sind, wie es die Einleitung verspricht.

Schon bei Taf. 2 stutzt man, wenn der Lorbeer auf dem Augustus-Altar von Narbonne als Ölbaum angesprochen wird und wenn sich das bei dem Relief von Arles Taf. 27 wiederholt. Dazu erhält man noch die Belehrung, daß der Ölbaum „der heilige Baum des Apollo“ sei! Warum wird bei dem Juliergrabmal von St. Rémy ein „sog.“ hinzugesetzt? Es ist doch wirklich das Grabmal der Julier. Zur Gallierin von St. Bertrand überrascht die Vermutung, daß sie wahrscheinlich zur „Füllung eines Giebels“ gehört habe; was soll das für ein Riesentempel als „Siegesdenkmal“ gewesen sein? Die Ansicht aus Vaison (Taf. 17) zeigt nicht das Haus der silbernen Büste, sondern die sog. Porticus des Pompejus; die Gewandstatue ist sicher die der Kaiserin Sabina. Unklar geblieben ist mir bei dem Togatus in Arles Taf. 33. die Bemerkung: „Der geschwungene Umriß der linken Körperhälfte aus der Tradition der republikanisch römischen Kunst“; es handelt sich um eine in normaler Weise klassisch ponderierte Figur. Die Lauersforter Phalera auf Taf. 44 unten stellt nicht eine Maenade sondern eine jugendliche Psyche dar. Taf. 45 gibt nicht einen „Familiengrabstein“ in Arles wieder, sondern eine Freigelassene hat sich hier mit ihrer Patrona abbilden lassen, wie die Inschrift besagt. Auf Taf. 46 sehen wir ein Relief der römischen Wölfin im bekannten Typus mit umblickendem Kopf, darunter die Zwillinge, wobei von dem einen allerdings nur die rechte Hand erhalten ist. Die Beschriftung dazu lautet: „Telephos von der Hindin gesäugt. Trier, Rheinisches Landesmuseum.“ Wenn in der Bildbeschreibung aus der Hindin eine Hündin geworden ist, so kommt das der zoologischen Bestimmung des Tieres zwar näher, macht aber die Sache nicht besser. Einer freundlichen Auskunft des Kollegen H. Eiden verdanke ich ferner die Mitteilung,

daß diese Reliefquader eines Grabdenkmales aus Oberstaufenbach sich nicht in Trier, sondern im Historischen Museum der Pfalz in Speyer befindet. Die richtige Deutung war von E. Espérandieu im *Recueil VIII* (1922) 145 Nr. 6097 und von F. Sprater, *Die Pfalz unter den Römern*, 2. Teil (1930) 32 Abb. 47, längst ausgesprochen worden. Die Trauernde in Hosentracht (Taf. 54) stellt doch wohl eher eine Germanin – so auf der Tafel – als eine Germania – so im Text – dar, wie auch der neben ihr befindliche Fuß beweist. Falsch ist die Behauptung, daß der Eckturm der römischen Stadtmauer von Köln (Taf. 56) in der Technik des *opus reticulatum* erbaut sei, das demnach hier claudisch sein müßte. In Wirklichkeit handelt es sich um waagrecht liegende oblonge Mauersteine, und nur in den Ornamenten kommen rhombische Formen vor. Zu Taf. 62: Die Einzelfigur eines stehenden Kriegers kann doch nicht als „Variante des sogenannten Totenmahl-Reliefs“ bezeichnet werden. Bei der berühmten Herakles-Statuette in Stuttgart differieren die Provenienzangaben auf der Tafel und im Text: auf Taf. 68 irrig „aus Öhringen“, im Text richtig „aus Jagsthausen“. Auf Taf. 78 mit einem Ornamentbruchstück von einem Neumagener Grabdenkmal, das ursprünglich senkrecht einen Pilaster verzierte, erblickt man eine stark akantisierte Wellenranke mit einer Rosette als Füllung der Volute, im Zwickel daneben einen Vogel. Das wird im Text so beschrieben: „Weinstock, darin Vogel sitzend, die Weinranken mit Blättern, Reben und Trauben sehr naturalistisch.“ Ob hier die Tafel später ausgetauscht worden ist? Dafür ist auf Taf. 79 mit einem Relief in Vienne ein wirklicher Rebstock mit Trauben als „Feigenbaum (?) mit Fruchtbündeln“ mißverstanden. Bei einem Weihrelief an Diana (Taf. 86) wird behauptet: „Die Frisur mit den Haarbüscheln über dem Stirnscheitel geht auf die Haartracht der römischen Kaiserinnen zurück“. Aber welcher Kaiserin? Jede hatte ja eine andere Frisur. In Wirklichkeit handelt es sich um einen Göttertypus aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., und die Haarschleife ist die der Artemis von Versailles. Die Göttin mit Blattfächer, Blüten und Amor in Bonn (Taf. 93) möchten wir eher Aphrodite als Kybele nennen. Der Kopf in London (Taf. 95) wird als „Antefix (Stirnziegel eines Gebäudes)“ vorgestellt, das ist aber wegen des Materials (Sandstein) und der Höhe (53,6 cm) unmöglich. In Wirklichkeit handelt es sich hier wie in ähnlichen Fällen um die Bekrönung eines Grabmals, die von der Theatermaske abgeleitet ist; ich hoffe, demnächst an anderer Stelle ausführlich auf diese interessante Frage zurückzukommen. Die Bronzeplatte in London (Taf. 106) zeigt oben nicht Löwen, sondern Greifen. Die Frisur der Frau in Bordeaux (Taf. 110) hat nichts mit der der älteren Faustina zu tun, und diese war auch nicht die Gattin Hadrians. Das Kölner Dionysos-Mosaik (Taf. 118) geht gewiß nicht „in der Gesamtkomposition“ auf ein griechisches Gemälde zurück, höchstens können einzelne Figuren mit einem solchen in Verbindung gebracht werden. Zur Basilika von Trier (Taf. 128) wird behauptet, daß über der unteren Fensterreihe eine durchlaufende Galerie angebracht gewesen sei; bekanntlich hatte der Bau unter beiden Fensterreihen Galerien.

Maßangaben hätten, besonders bei Großaufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände, gerade dem Laien gegeben werden sollen. Zu jeder Tafelbeschreibung war ein Literaturzitat vorgesehen, doch fehlt dies in 15 Fällen, meist bei weniger bekannten Denkmälern, bei denen es auch dem Fachmann willkommen gewesen wäre. Verviesen wird nicht selten auf Aufsätze in Zeitschriften, Festschriften oder Kongreßberichten, welche dem Laien, für den dieses Buch doch in erster Linie bestimmt ist, sicherlich, manchmal dem Fachmann kaum zugänglich sind wie „Compte-Rendu du 86^e Congrès Archéologique de France à Valence et Montélimar en 1923“. Was in A. Greniers Manuel über die Tore von Autun steht, ist inzwischen durch den großen Aufsatz H. Kählers über die römischen Torburgen im *JdI.* 57, 1942, 90 ff. überholt worden. Das

Gleiche gilt für den Speyerer Kentaurenkopf, für den statt Espérandieus Sammelwerk G. Lippold, *Antike Meisterwerke aus der Pfalz* (1950) 10ff. zu zitieren war. Mit einem Zitat wie „H. Klumbach, *Römische Grabsteine von Selzen*“ ist wenig anzufangen. Hingegen erwartet man zu den Helmen von Straubing die Nummern aus Klumbachs Katalog, findet aber statt dessen einen Spezialaufsatz von H. v. Petrikovits in der *Eggers-Festschrift*. Bei den Trierer Kaiserthermen hätte ein Hinweis auf das Werk von E. Krüger und D. Krencker wohl nicht fernelegen.

Die Literaturangabe zu dem ganzen Buch „beschränkt sich auf solche Werke, in denen die Probleme der provinzialrömischen Kunst in großem Zusammenhang behandelt werden“. Doch vermißt man unter den Abbildungswerken für Frankreich das vorzügliche von R. Lantier in „*Les Origines de l'Art Français*“ von 1947 und das nur wegen der guten Bilder wichtige von E. und A. Varagnac „*L'Art gaulois*“ (*Zodiaque* 4) 1956. Der Einzelaufsatz von F. Koepf über Ogmios in den *Bonn. Jahrb.* 125, 1919, 38ff. ist zur Einführung des Laien wohl weniger nützlich als H. Dragendorffs anmutiges Büchlein über die Römer in Westdeutschland und weniger geistesgeschichtlich bedeutend als A. Riegls *Spätromische Kunstindustrie*, die beide fehlen. Angaben von Ort und Jahr gehören nun einmal zu einer Bibliographie ebenso wie Genauigkeit des Zitierens. Auf dieser Seite 66 wären künftig zu verbessern: „*Receuil*“ in *Recueil*, „*F. Dragendorff*“ in H. Dragendorff, „*Adamsklissi*“ in *Adamklissi*, „*Welt der Geschichte*“ in *Welt als Geschichte*, „*Realencyklopädie*“ in *Realencyklopädie*, „*Drexl*“ (ebenso auf S. 59!) in *Drexel*.

Der Text von 40 Seiten ist in zweckmäßiger Weise durch Tafelzitate am Rand mit dem Bilderteil verbunden. Er behandelt zunächst die „*Grundlagen und Voraussetzungen*“ der provinzialrömischen Kunst. Der Verf. erblickt die Bedeutung der Römerzeit nördlich der Alpen darin, daß in ihr der Aufbau der ritterlichen Kultur vorbereitet werde, die ihrerseits später dem Abendland sein Gepräge gegeben habe. Warum aus dem gesamten Mittelalter gerade die ritterliche Kultur, also eine verhältnismäßig späte Phase, hier genannt wird, vermag ich nicht einzusehen. Wenn der Verf. weiterhin beklagt, daß „*die Stilentwicklung in den Provinzen von der einschlägigen antiken Literatur nicht erwähnt*“ wird, so darf man wohl fragen, zu welcher Zeit überhaupt die Stilentwicklung in der Literatur vorkommt, meines Wissens nicht vor Winckelmann. Mit Recht erinnert der Verf. daran, daß bereits am Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. die ersten Bürgerkolonien in Südfrankreich eingerichtet wurden, meint aber, daß „*sich in der ersten Zeit der Kolonisation ein Einfluß des einheimischen Elements nicht oder doch nur selten nachweisen*“ lasse und daß sich die einheimische Bevölkerung in einer ihr ursprünglich fremden Kunstgattung frühestens am Beginn des 2. Jahrhunderts n. Chr., d. h. etwa 400 Jahre später manifestiere. Aber wie steht es dann mit den grandiosen Skulpturen von Antremont, Noves, Roquepertuse? Und kann man angesichts dieser Werke die Behauptung aufrechterhalten, daß die Großplastik ein Fremdkörper innerhalb der keltischen Kunst sei? Diese Kunst drängt vielmehr so stark zur Plastik, daß sie kolossale Kultbilder (Holzgerlingen, Pfalzfeld usw.) schafft, ehe sie noch über die dazu nötige Technik verfügt; noch Julius Cäsar sah viele wahrscheinlich hölzerne Statuen „*Merkurs*“ (*Bell. Gall.* VI 17). Trotzdem ist natürlich richtig, daß die bleibende Leistung der keltischen Kunst auf dem Gebiet des Ornamentes liegt.

Im folgenden stellt der Verf. dann die verschiedenen Einflüsse dar, mit denen sich die bereits von der Stadtkultur erfaßten Gallier ebenso auseinanderzusetzen hatten wie die bäuerlichen Germanen und Briten. Er unterscheidet dabei zunächst eine Epoche des italischen Stils, dann z. T. gleichzeitig, z. T. auch nacheinander die römischen, keltischen und griechischen Einflüsse.

Bei der Darstellung der augustischen Epoche muß der Behauptung widersprochen werden, daß der Kaiserkult unter den ersten Kaisern „in Rom und Italien unerhört“ gewesen sei. Augustus wurde doch nach seinem Tode zum Divus und Livia Augusta zu seiner Priesterin. Übrigens war Caesar nicht der Oheim, sondern der Großoheim Octavians, und die Ara Pacis wurde nicht im Jahre 6, sondern 9 v. Chr. geweiht. Das Bühnenhaus von Orange zeigt auch nicht „als einziges der antiken Welt noch den vollständigen Aufbau“; in Aspendos und Sabratha ist die scaenae frons viel besser erhalten bzw. rekonstruierbar. Opern sind in solchen Theatern nicht gespielt worden. Kann man, wenn von Augustus und den Germanen die Rede ist, von einem römischen Heer sprechen, „das in Jahrhunderten kaum eine Niederlage zu verzeichnen hatte“?

Die früheste provinzialrömische Kunstphase wird vom Verf. als erste Auseinandersetzung der Einheimischen mit der südlichen Kunst treffend geschildert, nur wehren wir uns dagegen, daß überall die „italische Volkskunst“ erscheint, in welcher A. Furtwänglers „Stil der Legionen“ in vollem Umfange wieder auflebt. Die sehr eingehenden Forschungen der letzten Jahre über das Bildnis der römischen Republik haben gezeigt, daß sich die alte Scheidung von Stadtrömisch und Italisch nicht mehr aufrechterhalten läßt, aber der Verf. postuliert das Vorhandensein einer italischen Volkskunst bis zur Zeit um Christi Geburt und wundert sich daher darüber, daß sich dieser Stil im Italien des 1. nachchristlichen Jahrhunderts nicht mehr nachweisen läßt; in Wirklichkeit hatte er schon bald nach Caesar aufgehört. Was G. Rodenwaldt in seinen bekannten Aufsätzen unter Volkskunst in der Kaiserzeit versteht, ist etwas ganz Anderes. Nach Meinung des Verf. soll die Volkskunst in den Provinzen noch lange nachgelebt und erst unter Claudius „Höhepunkt und Verfall“ erreicht haben. Anstatt also im Starren und Harten, in der Vorliebe für Frontalität und ornamentale Abstraktion das aller Volkskunst in allen Provinzen Gemeinsame zu sehen – wie es der Verf. später selbst ganz richtig tut (S. 32) –, wird überall, wo solche Züge auftreten, die italische Volkskunst angerufen, sei es die Augenbildung der Gefangenen von St. Bertrand, seien es die Falten einer Grabsteifigur in Arles (Taf. 45). Den manieristischen Endpunkt der ersten Stilphase sieht Verf. im Familiengrabmal von Nickenich (Taf. 53), bei dem „der Formalismus über die ornamentale gesunde Abstraktion“ gesiegt habe.

Einen Abschnitt bildet in der Zeit Neros die auch in Germanien und Britannien vollendete Romanisierung. Dieses Kernstück des Buches mit einleuchtender Darstellung der Entwicklung im Ganzen wie der Differenzierung in den einzelnen Bereichen Trier, Köln, Limesgebiet, Britannien scheint mir am besten gelungen zu sein. Nur eine Einzelheit möchte ich hier anmerken: Die für die provinzialrömische Kunst so bezeichnenden eingefurchten Schattenlinien, welche die Umrisse begleiten, kommen nicht erst gegen 100 n. Chr. auf, sondern sind schon auf den Reliefs vom Juliergrabmal zu sehen (Taf. 8). Oder sollten am Ende die Denkmäler von St. Rémy ebenso wie die Bögen von Orange und Carpentras doch erst dem Ende des 2. Jahrhunderts angehören, wie für die letzteren P. Mingazzini kürzlich vorgeschlagen hat¹? Unter den britischen Römerstädten hätte, zumal in einem populären Buch und nach den neuen Ausgrabungen, Londinium nicht fehlen dürfen.

Der nächste Abschnitt bemüht sich um den interessanten Nachweis einer „keltischen Renaissance“ im 2. nachchristlichen Jahrhundert. Sie läßt sich im Kunstgewerbe leichter fassen als in der Großplastik und bei den Emailarbeiten eher als bei der Keramik; so kann ich an der Blattranke des abgebildeten Sigillata-Bechers nichts von überliefertem keltischen Formgefühl wahrnehmen. Sehr mit Recht warnt der

¹ Arch. Class. 9, 1957, 193 ff.

Verf. auch selbst zur Vorsicht und weist darauf hin, daß Symmetrie, Reihung und Neigung zum Ornamentalisieren zu jener Zeit ebenso in den östlichen Provinzen, in Syrien und Palmyra, wiederkehren. An dieser Stelle wären wohl am besten die monumental Tempel von Périgueux und Autun (Taf. 102/3) besprochen worden.

Griechischer Einfluß, „seit der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. nördlich der Alpen in verstärktem Maße nachweisbar“, kommt, wie der Verf. richtig betont, nicht im Stil, nur in der Stoffwahl zum Ausdruck. Gern hätte man ein Zitat zu der interessanten Notiz gefunden, daß ein seinen Namen griechisch schreibender Koroplast die Eirene des Kephisodot gekannt haben muß.

Das Schlußkapitel über das Ende der provinzialrömischen Kunst schildert zutreffend die historischen Verhältnisse, besonders die Blütezeit Triers, und zieht daraus die wichtigsten Folgerungen für die bildende Kunst. Dabei mußte wegen des knappen Raums natürlich stark verallgemeinert werden. So fehlt der Hinweis auf die klassizistischen Strömungen, die neben dem „Expressionismus“ (ein gefährlicher Ausdruck!) einhergehen und z. B. in karolingischer Zeit ausschlaggebende Bedeutung erlangen. Hier wird die körperliche Sinnlichkeit der griechischen Kunst keineswegs „bewußt abgelehnt“, diese Künstler und ihre Auftraggeber wollen vielmehr Erben der Alten, d. h. der Griechen sein. Auch entsteht ein falsches Bild der großartigen Porträtkunst des 4. Jahrhunderts, wenn ein rein dekoratives Werk wie eine der Hermen von Welschbillig als Beispiel abgebildet wird (Taf. 139).

Zur Übersicht über die Organisation des Heeres und der Zivilverwaltung wäre, wie mich W. Schleiermacher belehrt, zu bemerken, daß es die Civitates nicht erst seit Domitian, sondern schon seit Augustus gibt und daß die Decuriones keine Beamten sind. Eine Zeittafel und eine klar gezeichnete Karte schließen das Buch zweckmäßig ab, nur vermißt man bei der letzteren eine Erklärung des Unterschieds zwischen rund und quadratisch markierten Städten.

Leider müssen zahlreiche Schreib- und Druckfehler festgestellt werden, und Aufzählungen von solchen sind langweilig. Da wir aber für das attraktive Buch eine baldige Neu-Auflage erwarten, soll doch ein Verzeichnis gegeben werden; der Leser dieser Zeilen kann es ja überschlagen. Es ist zu verbessern: S. 12 „Akkustik“ in Akustik, S. 22, 58 und 64 „Arrezzo“ in Arezzo, S. 33 „Camuledunum“ in Camulodunum, S. 34 „Trax“ in Thrax, S. 47 und weiterhin „Art Paien“ in Art Païen, S. 47 u. 49 „corona civilis“ in corona civica, S. 47 „Formogé“ in Formigé, „penthelisch“ in pentelisch, S. 49 (zweimal) „Augustudunum“ in Augustodunum, S. 50 „Kannelüren“ in Kanneluren, „Vispanius“ in Vipsanius, S. 51 „Winkelmans Programm“ in Winckelmansprogramm, S. 52 „F. W. Gerster“ in E. Gerster, S. 53 „Tungeer“ in Tugrer, S. 55 „Rosmertha“ in Rosmerta, „Hemoorer“ in Hemmoorer, S. 57 „Eveleyn“ in Evelein, S. 58 „Geramostanz“ in Geranostanz, „Perenius“ in Perennius, S. 59 und Taf. 102 „Perigueux“ in Périgueux, S. 61 „Art Chrétienne“ in Art Chrétien, S. 63 „Valentudinarium“ in Valetudinarium, „Quatuorviri“ in Quattuorviri, S. 64 „Masillia“ in Massilia, „Totenmalreliefs“ in Totenmahlreliefs. Karte: „Avenche“ in Avenches.

Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß dieses Buch mit einer gewissen Hast zusammengestellt worden ist, und möchte den Verf. bitten, es vor der neuen Auflage einer gründlichen Durcharbeitung zu unterziehen, damit es den schönen Zweck, der dem Verlag vorschwebte, vollauf zu erfüllen vermag.

Würzburg.

Hans Möbius.