

7783
190-195

der hierher kommt, um durch eigene Anschauung sein Bild vom römischen Altertum zu vervollständigen, muß sich zur Ergänzung dessen, was die stadtrömischen Monumente geben, auch draußen in der Campagna umsehen. Es ist bekannt genug, wie lohnend solche Streifzüge sind und wie mannigfache und lockende Ziele sich dafür bieten. Wem es an Zeit und Gelegenheit fehlt, sich jedesmal dafür in die Spezialforschungen zu vertiefen, der findet in Ashbys Buch einen vortrefflichen Führer und Begleiter. Es ist so übersichtlich und praktisch gearbeitet, daß es für alles zu solchem Zwecke Wissenswerte die rascheste Orientierung ermöglicht. Ein solches Hilfsmittel fehlte bis jetzt.

Wenn die Zeichen nicht trügen, sind für den Landschaftscharakter der römischen Campagna einschneidende Veränderungen in der nächsten Zukunft zu erwarten. Vieles von dem, woran wir uns als historisch und künstlerisch interessierte Menschen heute noch freuen, ist vielleicht bald nicht mehr, weil das Leben seine Rechte geltend macht, gerade jetzt energischer denn je. Um so größere Bedeutung kommt einem Buche zu, das für kommende Zeiten ein Bild dieser Landschaft hinstellt, so wie es die Forschung von heute sieht, zumal dieses Buch von einem Manne geschrieben ist, der ein gutes Stück seines Lebens dieser Sache gewidmet hat, der mit offenem Blick nicht nur das tatsächliche Sein sondern auch das geschichtliche Werden der Dinge beobachtet und dessen Darstellung von einem wahrhaft noblen, jeder sentimental Romantik baren Enthusiasmus getragen wird, worin letzten Endes wohl der eigentliche Grund und zugleich die beste Bürgschaft für die Wirkung dieses Werkes zu erblicken ist.

Rom.

Friedrich Matz.

pdf

Goffredo Bendinelli: Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma. Roma: Bardi 1927. (Estratto dei Monumenti antichi pubbl. per cura della R. Accademia Nazionale dei Lincei. 31, 1927, S. 587–850. 43 Tafeln.)

Im April 1917 ist die unterirdische 'Basilika von Porta Maggiore' entdeckt worden: ein Jahrzehnt ist bis zu dieser ihrer amtlichen Publikation verstrichen. Das wird niemand zu lang erscheinen, der die Fülle der Schwierigkeiten und Probleme übersieht, welche dies einzigartige Denkmal dem Bearbeiter stellt: haben doch die ganze Zeit hindurch nicht wenige Gelehrte aus allen Nationen ihren Scharfsinn an seinen Rätseln in immer neuen Anläufen versucht. Mit vorbildlicher Liberalität hat die Leitung des italienischen Ausgrabungswesens das Denkmal

nicht nur allgemein zugänglich gemacht, sondern auch die vorzüglichen Photos der ministeriellen Bildstelle den interessierten Forschern zur Verfügung gestellt. So ist bereits eine reiche Literatur entstanden und 1926 konnte der Leiter der französischen Schule in Rom, J. Carcopino, der Basilika eine kleine Monographie widmen. Die vorliegende Veröffentlichung zieht nun aus allem dem das Fazit und schafft zugleich die Unterlagen für weitere Forschung.

Der Verfasser hat schon in seiner Bearbeitung des Hypogaeums vom Viale Manzoni bewiesen, wie trefflich er die Einzelheiten eines Denkmals in die Gesamtheit der römischen Kunstentwicklung hineinzustellen versteht. War es dort die Wandmalerei, so ist es hier die Stuckdekoration, die auf Grund eindringender Interpretation des Wand- und Deckenschmuckes unserer Basilika zusammenfassend behandelt und von der Malerei wie von der Plastik her beleuchtet wird: insbesondere wird auf die Beziehungen zu den kampanischen Terrakotten und den Aretiner Vasen hingewiesen (S. 808–825). Die vergleichende Stilkritik der Denkmäler mit Stuckarbeit (sie sind S. 810–812 zusammengestellt) bestätigt die auch bisher schon von den meisten Forschern vertretene Annahme der Errichtung der Basilika in frühester Kaiserzeit: Bendinelli setzt sie sogar noch früher als zumeist üblich, nämlich unter Augustus, spätestens Tiberius, an (S. 819. 815): ihre nächsten Verwandten sind die Stucke der Farnesina und des Hypogaeums der Arruntier. Zu diesem Ergebnis stimmt, so viel ich weiß, auch der bautechnische Befund (u. a. Opus reticulatum in den Lichtschächten), von dem Bendinelli nicht spricht: wie denn für alle Fragen dieser Art auf den Vorbericht von Gatti und Fornari (NotScav. 1918) verwiesen wird. Das werden doch die meisten Leser dieses Buches bedauern. In einer abschließenden Publikation, wie es die vorliegende ist, sollte auch wirklich der Gesamtbefund zur Darstellung kommen.

Tafel 1 gibt einen auf neuen Messungen beruhenden Grundriß, der gegenüber dem bisher bekannten neues bringt. Wenn schon früher die Unregelmäßigkeit vieler Winkel an Wänden, Pfeilern und Ornamentalsäumen des Fußbodens auffällig war, so treten diese Eigentümlichkeiten jetzt doch in einer ungeahnten Weise zutage: so stark, daß sie mir ein eigenes Problem zu bilden scheinen. Es wird schon schwer, für die zahlreichen Richtungsabweichungen der Vorraum-, Saal- und Pfeilerwände an bauliche Gründe, Terrainschwierigkeiten u. dgl. zu glauben. Wenn sich das gleiche aber nun in den Zierlinien auf dem Fußboden in fast noch krasserer Weise wiederholt, so steigen die Bedenken noch mehr. In einem monumentalen Bau, der den Stempel feinsten Kultur der augusteischen Zeit trägt, sollten weder die Bauleute noch die Mosaizisten im Stande gewesen sein, rechte Winkel und parallele Linien zustande



Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma by Goffredo Bendinelli

Review by: Hans Lietzmann

Gnomon, 5. Bd., H. 4/5 (Apr. – May, 1929), pp. 190-195

Published by: [Verlag C.H.Beck](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27673983>

Accessed: 29/03/2012 15:27

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Verlag C.H.Beck is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Gnomon*.

<http://www.jstor.org>

der hierher kommt, um durch eigene Anschauung sein Bild vom römischen Altertum zu vervollständigen, muß sich zur Ergänzung dessen, was die stadtrömischen Monumente geben, auch draußen in der Campagna umsehen. Es ist bekannt genug, wie lohnend solche Streifzüge sind und wie mannigfache und lockende Ziele sich dafür bieten. Wem es an Zeit und Gelegenheit fehlt, sich jedesmal dafür in die Spezialforschungen zu vertiefen, der findet in Ashbys Buch einen vortrefflichen Führer und Begleiter. Es ist so übersichtlich und praktisch gearbeitet, daß es für alles zu solchem Zwecke Wissenswerte die rascheste Orientierung ermöglicht. Ein solches Hilfsmittel fehlte bis jetzt.

Wenn die Zeichen nicht trügen, sind für den Landschaftscharakter der römischen Campagna einschneidende Veränderungen in der nächsten Zukunft zu erwarten. Vieles von dem, woran wir uns als historisch und künstlerisch interessierte Menschen heute noch freuen, ist vielleicht bald nicht mehr, weil das Leben seine Rechte geltend macht, gerade jetzt energischer denn je. Um so größere Bedeutung kommt einem Buche zu, das für kommende Zeiten ein Bild dieser Landschaft hinstellt, so wie es die Forschung von heute sieht, zumal dieses Buch von einem Manne geschrieben ist, der ein gutes Stück seines Lebens dieser Sache gewidmet hat, der mit offenem Blick nicht nur das tatsächliche Sein sondern auch das geschichtliche Werden der Dinge beobachtet und dessen Darstellung von einem wahrhaft noblen, jeder sentimental Romantik baren Enthusiasmus getragen wird, worin letzten Endes wohl der eigentliche Grund und zugleich die beste Bürgschaft für die Wirkung dieses Werkes zu erblicken ist.

Rom.

Friedrich Matz.

Goffredo Bendinelli: Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma. Roma: Bardi 1927. (Estratto dei Monumenti antichi pubbl. per cura della R. Accademia Nazionale dei Lincei. 31, 1927, S. 587—856. 43 Tafeln.)

Im April 1917 ist die unterirdische 'Basilika von Porta Maggiore' entdeckt worden: ein Jahrzehnt ist bis zu dieser ihrer amtlichen Publikation verstrichen. Das wird niemand zu lang erscheinen, der die Fülle der Schwierigkeiten und Probleme übersieht, welche dies einzigartige Denkmal dem Bearbeiter stellt: haben doch die ganze Zeit hindurch nicht wenige Gelehrte aus allen Nationen ihren Scharfsinn an seinen Rätseln in immer neuen Anläufen versucht. Mit vorbildlicher Liberalität hat die Leitung des italienischen Ausgrabungswesens das Denkmal

nicht nur allgemein zugänglich gemacht, sondern auch die vorzüglichen Photos der ministeriellen Bildstelle den interessierten Forschern zur Verfügung gestellt. So ist bereits eine reiche Literatur entstanden und 1926 konnte der Leiter der französischen Schule in Rom, J. Carcopino, der Basilika eine kleine Monographie widmen. Die vorliegende Veröffentlichung zieht nun aus allem das Fazit und schafft zugleich die Unterlagen für weitere Forschung.

Der Verfasser hat schon in seiner Bearbeitung des Hypogaeums vom Viale Manzoni bewiesen, wie trefflich er die Einzelheiten eines Denkmals in die Gesamtheit der römischen Kunstentwicklung hineinzustellen versteht. War es dort die Wandmalerei, so ist es hier die Stuckdekoration, die auf Grund eindringender Interpretation des Wand- und Deckenschmuckes unserer Basilika zusammenfassend behandelt und von der Malerei wie von der Plastik her beleuchtet wird: insbesondere wird auf die Beziehungen zu den kampanischen Terrakotten und den Aretiner Vasen hingewiesen (S. 808–825). Die vergleichende Stilkritik der Denkmäler mit Stuckarbeit (sie sind S. 810–812 zusammengestellt) bestätigt die auch bisher schon von den meisten Forschern vertretene Annahme der Errichtung der Basilika in frühester Kaiserzeit: Bendinelli setzt sie sogar noch früher als zumeist üblich, nämlich unter Augustus, spätestens Tiberius, an (S. 819. 815): ihre nächsten Verwandten sind die Stucke der Farnesina und des Hypogaeums der Arruntier. Zu diesem Ergebnis stimmt, so viel ich weiß, auch der bautechnische Befund (u. a. *Opus reticulatum* in den Lichtschächten), von dem Bendinelli nicht spricht: wie denn für alle Fragen dieser Art auf den Vorbericht von Gatti und Fornari (NotScav. 1918) verwiesen wird. Das werden doch die meisten Leser dieses Buches bedauern. In einer abschließenden Publikation, wie es die vorliegende ist, sollte auch wirklich der Gesamtbefund zur Darstellung kommen.

Tafel 1 gibt einen auf neuen Messungen beruhenden Grundriß, der gegenüber dem bisher bekannten neues bringt. Wenn schon früher die Unregelmäßigkeit vieler Winkel an Wänden, Pfeilern und Ornamentsäumen des Fußbodens auffällig war, so treten diese Eigentümlichkeiten jetzt doch in einer ungeahnten Weise zutage: so stark, daß sie mir ein eigenes Problem zu bilden scheinen. Es wird schon schwer, für die zahlreichen Richtungsabweichungen der Vorraum-, Saal- und Pfeilerwände an bauliche Gründe, Terrainschwierigkeiten u. dgl. zu glauben. Wenn sich das gleiche aber nun in den Zierlinien auf dem Fußboden in fast noch krasserer Weise wiederholt, so steigen die Bedenken noch mehr. In einem monumentalen Bau, der den Stempel feinsten Kultur der augusteischen Zeit trägt, sollten weder die Bauleute noch die Mosaizisten im Stande gewesen sein, rechte Winkel und parallele Linien zustande

zu bringen und die Pfeiler gleichmäßig zu richten? Das will mir nicht einleuchten, und angesichts der (streng?) östlichen Richtung der Hauptachse wird man unwillkürlich an die Möglichkeit von beabsichtigten Sonderorientierungen einzelner Linien erinnert, die astrologische Gründe haben könnten. Aber zur Verfolgung dieses Gedankens (etwa im Sinne von H. Nissen, *Orientation* 3, 1910, 287ff.) ist der Maßstab des Planes zu klein (1: 100), auch müßte man die genauen Winkelmessungen samt Fehlergrenzen kennen.

Die Interpretation der Bilder und der dekorativen Elemente nimmt mit Recht den größten Raum in Bendinellis Darlegungen ein: sie stützt sich auf fleißige Vergleichung des verwandten Materials in guter Auswahl und führt im ganzen zu einem runden Ergebnis. Überzeugend ist die Deutung von Abb. 12 S. 698 als Daedalus und Pasiphaë und die Entlarvung der vor Apollo knienden Frau in der Marsyasgeschichte (S. 716 Taf. 29, 1) als Olympos: wozu man dann gerne 29, 2 nach Analogie des Codex Pighianus verstehen wird (S. 720 Anm. 3). Auch die oft als Herakles und Amazone aufgefaßte Szene 36, 2 ist sicher Theseus und Ariadne (S. 759). Das Bild 23, 2 ist inhaltlich unzweifelhaft der Raub der Helena, denn der Hirtenstab ist typisch für Paris: das Orpheusrelief hat nur formal eingewirkt. Das meint Bendinelli S. 689 eigentlich auch und hätte deshalb die richtige Deutung ruhig in der Überschrift des Abschnittes und in der Unterschrift der Tafel zum Ausdruck bringen können. Dagegen dürfte die Erklärung von Tafel 25, 2 S. 701 als Antigone und Teiresias ein Fehlgriff sein. Der auf die trauernde Frau zueilende Mann in Reisekleidern ist nicht blind (also nicht Teiresias), denn er trägt seinen Stock aufgehoben in der Hand statt sich darauf zu stützen. Und wozu die Reisekleider, wenn man nur eben vor die Stadtmauer geht? Und was soll das Grabmonument für die Unbegrabenen? Die starke kompositionelle Ähnlichkeit mit der Elektra-Orest-Szene, die in zwei Ausführungen auf Terrakottaplatten aus Melos und dem Piraeus erhalten ist (Monum. 6, 57 und Collection Dutuit Taf. 14 = Reinach Rép. Reliefs 2, 243. 257), nicht wie Bendinelli meint mit den Sarkophagreliefs, gibt den entscheidenden Ausschlag: darauf habe ich schon 1922 (Votr. Bibl. Warburg 2, 1, 69) hingewiesen, und Mrs. Strong hat JHS. 44, 83 dasselbe Beweisstück verwertet. Ebensowenig kann ich der — übrigens auch von Mrs. Strong erwogenen — Deutung der Szene Taf. 23, 1 auf Orest und Iphigenie in Tauris (S. 692) zustimmen. Erstens deshalb nicht, weil für diese Begegnung Pylades eine unerläßliche Begleitfigur ist: sie findet sich auch auf der von Bendinelli zitierten Gemme Furtwängler 58, 6. Und zweitens, weil der Mann durch Körperbildung und Bart als voll gereift charakterisiert ist: der Jüngling Orest würde anders aussehen. Also bleibt es bei dem längst vorgeschlagenen Raub

des Palladion. Die Gruppe Taf. 24, 1 ist natürlich, wie Bendinelli richtig erklärt, Kalchas und Iphigenie. Der Seher schreitet auf sein Opfer zu und ergreift ihr herabhängendes Haar, um es abzuschneiden, wie es ganz ähnlich auf dem pompejanischen Wandbild Helbig 305 = Reinach Rép. Peint. gr. 169, 2 dargestellt ist. Aber unser Künstler hat noch eine Nuance hinzugefügt, die Bendinelli entgangen ist. Auf der Tafel und noch deutlicher auf der Photographie erkennt man, daß aus der Stirne der Iphigenie ein kleines Rehgehörn hervorsprießt — eine Andeutung der Verwandlung, die auf dem bekannten Bild der Opferung in der Casa del Poëta tragico in anderer Weise zum Ausdruck gebracht wird.

Bei der Interpretation des Apsisbildes läßt sich Bendinelli S. 650 durch die kompositionelle Ähnlichkeit der Sappho mit der in den Nachen des Phaon steigenden Aphrodite auf einem rotfigurigen Krater (Pfuhl Taf. 218) von der allein zulässigen Erklärung abbringen. Daß wir hier den Sprung vom Leukadischen Fels vor uns haben, ist durch die Haltung des Eros und der Sappho, noch mehr aber durch die Gegenwart des gerade in augusteischer Zeit (Propert. 4, 10, 69) wieder bekannt gewordenen Apollon Leucates gesichert. Für die Identifikation der Apollostatue ist die Münze von Nikopolis (Arch. Ztg. 27 Taf. 23, 21), auf die Curtis und ich hingewiesen haben, entscheidend. Von einem «suicidio» der Sappho (S. 649, 651), den erst späterer Rationalismus erfunden hat, ist in klassischer Zeit nie die Rede: sie stürzt sich nach Volksbrauch ins Meer, um ihrer Liebe ledig zu werden, denkt aber ihr Leben zu retten (Ovid. Her. 15, 179f.). Daß nun die Deutung des trauernden Mannes auf dem gegenüberliegenden Felsen schwierig wird — Phaon kann es kaum sein — ist richtig: aber das darf nicht zur Preisgabe des sicher Erkennbaren führen. Beachtenswert ist jedenfalls die auf der Basis zutreffender Interpretation gegebene religiöse Deutung der Szene durch K. Kerényi ARW. 1926, 61ff., die letzten Endes doch auch wieder mit dem Ergebnis nahe verwandt ist zu dem Bendinelli kommt. Daß hier Symbolik des Übergangs von diesem in ein höheres Leben voll Glanz und Apollinischer Geistesklarheit vorliegt, drängt sich eben mit zwingender Gewalt dem einsichtigen Beschauer auf. Und daß diese Szene in der Apsis als die in jeder Hinsicht am stärksten betonte Darstellung den Schlüssel zum Verständnis des ganzen Baues enthält, möchte ich trotz der abweisenden Haltung Bendinellis (S. 652) behaupten.

Im ganzen freue ich mich mit Bendinelli darin übereinzustimmen, daß die Dekoration des Raumes nicht einfach dem Schmuck dient, sondern daß ihr Inhalt in Beziehung zum Zweck des Baues steht; genauer, daß die mythischen Darstellungen in ihrer Mehrzahl vom *raptus in caelum* oder von Apotheosis symbolisch reden, wenn ich auch nicht

wage, mit Bendinelli sogar die Szenen des täglichen Lebens bis hin zu den Burlesken so zu deuten. Aber wenn Bendinelli in allem den Nachdruck auf die funebre Seite legt, scheinen mir manche Elemente, z. B. die Mysterienszenen, zu gering eingeschätzt zu werden; auch die Landschaftsmotive mit den heiligen Orten werden zutreffend doch wohl nur von der allgemein sakralen Seite her begriffen: es sind doch nicht Grabstellen, und nicht jede Urne auf einer Säule braucht Totenasche zu enthalten.

Aber Bendinelli hält den ganzen Bau für das Grabmonument einer vornehmen Familie — etwa der den Esquilin bekannten gens Statilia: auf den Postamenten vor und zwischen den Pfeilern standen die kostbaren Aschenurnen, in der Apsis erhob sich eine Statue auf steinernem Sockel. Der Urnenfries mit den betenden Frauen an der oberen Wand der Seitenschiffe ist ihm der dekorative Reflex dessen, was in Wirklichkeit im Mittelschiff stand: Aschenurnen (S. 837). Aber die Vasen des Frieses werden S. 741ff. von Bendinelli selbst ganz zutreffend als agonistische Preise und nicht als Aschenurnen interpretiert: dann können sie bei der Rekonstruktion nicht den ihnen von Bendinelli zugemuteten Dienst leisten. Liegt es da nicht näher, an den Agon dieses Lebens und den Siegespreis im Jenseits zu denken? Sobald wir die Symbole des Denkmals unbefangen deuten, werden wir über das bloß Funebre hinaus in die von Cumont gewiesene Richtung getrieben.

Für ein Grabmonument spricht die unterirdische Anlage: dagegen aber die Bauform der dreischiffigen Basilika mit Apsis, die als Grabbau unerhört ist. Wohl aber finden wir sie als Kultraum bereits im Python zu Gortyn und im jüngeren Kabirenheiligtum zu Samothrake: und mögen die von Lanciani herangezogenen Basiliken des Sonnenpriesters Crepereius und die dem Kybelekult geweihte Hilariana (Lit. bei Dessau Inscr. lat. sel. 1203. 3992. 4171. 3540) auch erst dem 3. und 4. Jh. angehören, als Analogien für das Verständnis unseres Baues sind sie doch wertvoller als Bendinelli S. 827 Anm. 1 anerkennen will. Bendinelli führt gegen die Deutung als Kultort auch die Enge des Raumes an (S. 841), zumal die Seitenschiffe außer Rechnung bleiben müßten, weil sie die Aussicht auf die Apsis verschlössen. Das letztere ist richtig und wird noch verstärkt durch die Tatsache, daß zwischen den Pfeilern Postamente standen, die doch auch für Abschluß der Seitenschiffe gegen das Mittelschiff sorgten. Woraus ich schließe, daß dies auch die Absicht war: mit anderen Worten, daß die in den Seitenschiffen stehenden Kultgenossen minderen Grades waren und kein Recht zum Betreten des Hauptschiffes mit dem freien Blick auf die Apsis hatten. Im übrigen ist das Argument der Enge nicht durchschlagend: die meisten Mithraeen sind kleiner.

Von Opfergruben in der Apsis will Bendinelli gleichfalls nichts wissen. Er meint (S. 833f.), die in der Apsis gefundenen Höhlungen mit Knochenresten eines Hundes und eines Schweines viel einfacher erklären zu können. Über der Stelle ist nämlich ein Loch in der Decke: durch dies habe der Regen in später Zeit die Tierkadaver hereingeschwemmt, und die Höhlungen seien die Abdrücke der Körper in dem weichen Schutt. Darüber müßte doch eigentlich der Ausgrabungsbefund Sicherheit geben können — aber der faßt die beiden Löcher als Opfergruben. Der Fernstehende kann da zu keiner Entscheidung kommen.

Jedenfalls ist auch durch die eingehenden und scharfsinnigen Darlegungen des Herausgebers die alte Auffassung nicht widerlegt, daß wir hier den Kultraum einer Mystengemeinde vor uns haben. Wenn wir sie nicht präzise benennen können — was Bendinelli S. 827 als Voraussetzung für die Zulässigkeit einer solchen Hypothese fordert —, so liegt das an unserer immer aufs Neue sich ergebenden allgemeinen Unkenntnis der Einzelheiten und Vielfältigkeiten des orientalisierten religiösen Lebens um die Zeitwende. Aber die Richtung, in der die Lösung zu suchen ist, scheint mir deutlich gewiesen zu sein.

Die Übersichts- und teilweise Rekonstruktionszeichnungen der Herren Gismondi und Giammiti geben eine ausgezeichnet klare Anschauung. Die oft stark verkleinerte Reproduktion der photographischen Aufnahmen der ministeriellen Bildstelle ist vortrefflich, wo sie in Lichtdruck erfolgt ist: man sieht also den Grund nicht ein, warum Taf. 34 und 35 in Autotypie gegeben sind. Die Bilder im Text sind weniger gelungen und manchmal recht flau. Bedauerlich ist eine gewisse Sparbarkeit: nicht wenige Darstellungen, die im Text eingehend behandelt werden und mancherlei Probleme aufgeben, sind ganz unzureichend oder auch gar nicht abgebildet: s. S. 756. 761. 762. 763. 765. 779. 794. Die Tafelnummern XXXIX und XL werden im Text mehrfach verwechselt (S. 781. 796. 799), und S. 796 ist auch XXXVIII statt XXXIX zu lesen.

Berlin.

Hans Lietzmann.

Alois Riegl: Spättrömische Kunstindustrie. Wien: Österr. Staatsdruckerei 1927. XIX, 421 S. 23 Taf.

Wenn ein kunstgeschichtliches Werk, das zudem eine wenig populäre Periode der Entwicklung behandelt, fast 30 Jahre nach seinem ersten Erscheinen neu und unverändert herausgegeben wird, dann darf man