

Ranuccio Bianchi Bandinelli, Rom, das Zentrum der Macht. Die römische Kunst von den Anfängen bis zur Zeit Marc Aurels. Universum der Kunst, hrsg. von André Malraux und André Parrot. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München 1970. XII und 452 Seiten, 450 z. T. mehrfarbige Abbildungen und 2 Karten.

Aus lebenslanger Auseinandersetzung mit Problemen der römischen Kunst ist der vorliegende Band 'Rom, das Zentrum der Macht' erwachsen. Seine vielfach neue Akzente setzenden Thesen hat Verf. in zahlreichen, bisher weitgehend nur dem Fachmann zugänglichen Abhandlungen vorgetragen. Es ist daher zu begrüßen, daß Verf. jetzt eine Synthese seiner Überlegungen auch einem weiteren Leserkreis innerhalb der reich ausgestatteten, in mehreren Sprachen erscheinenden Reihe 'Universum der Kunst' zugänglich macht.

Verf. möchte bewußt keinen Gesamtüberblick über die Forschungen zur römischen Kunst geben, es geht ihm vielmehr darum, die Entstehung und Entwicklung der römischen Kunst in enger Verbindung mit der Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Zentrums der Macht, nämlich Roms selbst, aufzuzeigen. Verf. ist davon überzeugt, daß die gesamte römische Kunst 'aus einer geistigen Begegnung mit der griechischen Kunst auf einer neuen sozialen Ebene' erwachsen ist 'und nicht als Ausdruck eines tief im Bewußtsein der bestimmenden sozialen Gruppen verwurzelten Gefühls' (S. XI). Er wendet sich damit gegen idealistisch-romantische Sicht und betont stattdessen die Notwendigkeit historischer und soziologischer Analyse.

Das erste Kapitel zeichnet 'die Anfänge von Stadt, Gesellschaft und Kultur'. Im Gegensatz zu einem früher oft vertretenen Standpunkt betont Verf. zu Recht, daß die römische Kunst nicht als stilistische Fortsetzung der etruskischen verstanden werden dürfe. Auch die etruskische Kunst des 3. und 2. Jahrh. v. Chr. ist vielmehr als eine örtliche Variante des italischen Hellenismus zu begreifen. Neben dem unteritalisch-griechischen und dem etruskischen Hellenismus schält sich der mittelitalische als eigener Dialekt heraus. In ihm sieht Verf. die Voraussetzungen für das spezifisch 'Römische' in der römischen Kunst. Da Verf. plant, die mittelitalische und überhaupt vorrömisch italische Kunst in einem eigenen, in derselben Reihe erscheinenden Band zu behandeln, wird dieser Hintergrund in 'Rom, das Zentrum der Macht' vorerst mehr skizziert als ausgeführt. – Als ein mittelitalisches und nicht mehr etruskisches Werk, wofür Verf. einst selbst eingetreten war, erscheint nunmehr der berühmte sog. Brutuskopf. – Daß auch griechischer Einfluß direkt auf Rom wirkt, läßt sich z. B. am Sarkophag des Scipio Barbatus im Vatikan zeigen. Im Gegensatz zu seinen sizilischen Vorbildern ist er allerdings, worauf noch zusätzlich im Hinblick auf die kaiserzeitlichen Sarkophage hinzuweisen wäre, wie auch die etruskischen nur auf der Front und den Nebenseiten dekoriert.

Von der mittelitalischen Kunsttradition, die als Substrat erhalten bleibt, ist der neue hellenistische Einfluß abzusetzen, der mit dem Einströmen griechischer Bildhauer und Kunstwerke vor allem

die wirtschaftlich starke Eliteschicht Roms erfaßt. Im Eklektizismus sieht Verf. daher das erste Merkmal, das eine römische von der mittelitalischen Kunst unterscheidet (S. 51).

In der Gliederung des Stoffes beschreibt Verf. einen neuen Weg. Die herkömmlichen Kunstgeschichten sind entweder chronologisch nach den Regierungszeiten der Kaiser oder nach Gattungen aufgebaut. Verf. verbindet beide Prinzipien, indem er im 2. und 3. Kapitel einander entsprechende Gattungen an den Anfang stellt, vom 4. bis 6. Kapitel jedoch einen chronologischen Überblick von der augustischen bis in die antoninische Zeit gibt. In den bisherigen römischen Kunstgeschichten liegt das Schwergewicht eindeutig auf der 'offiziellen' Kunst. Rodenwaldts grundlegende Erkenntnis, daß die römische Kunst im Spannungsfeld zweier Pole, Staatskunst und Volkskunst, steht, fand in der Dokumentation allgemeiner Darstellungen bisher nur ungenügenden Niederschlag. Das erste Werk, das hieraus auch für die Kunstgeschichtsschreibung die volle Konsequenz zieht, ist das Bianchi Bandinellis. Statt von der Staatskunst geht er jetzt sogar betont von der Volkskunst aus (S. 51 ff.). Diesen von der Romantik geprägten Begriff freilich ersetzt er durch den von ihm neu eingeführten der 'Plebejerkunst'. Er ging bei seiner Formulierung von einer Überlegung aus, auf die ihn die italienische Entsprechung für den Begriff Volkskunst 'arte popolare' geführt hat. *Populus* meint im Lateinischen bekanntlich das Volksganze und nicht die Unterschicht, die wir im Deutschen als Träger der Volkskunst verstehen. Jene wird in der römischen Gesellschaft vielmehr als *plebs* bezeichnet. So entstand der den soziologischen Sachverhalt exakter umschreibende Begriff 'arte plebeia'. Diesen in Form von 'Plebejerkunst' jedoch auch ins Deutsche zu übernehmen, sehen wir keinen Anlaß, da der Begriff 'Volkskunst' notwendig, wie man gesagt hat, den einer 'Herrenkunst' voraussetzt¹. Zudem hat sich Rodenwaldt erheblich differenzierter als seine Nachfolger ausgedrückt, indem er unter anderem Begriffe wie 'volkstümliche Richtung' verwendete². Nach Rodenwaldt hat sich Verf. die größten Verdienste um diese Komponente der römischen Kunst erworben. Mit seinen Mitarbeitern hat er diesem Thema das 10. Heft der *Studi Miscellanei* gewidmet. Einen großen Teil der dort neu vorgelegten Denkmäler hat Verf. auch in seine Kunstgeschichte übernommen. Fragt man sich jedoch nun, woher diese stammen, so heißt die Antwort: fast alle außerhalb von Rom. Die angebliche Plebejerkunst ist mithin in Rom am schwierigsten zu fassen. Es muß hingegen auffallen, welch hohes Niveau in Rom die Werkstätten haben, die Kunst für den privaten Bedarf herstellen, wie vor allem den Grabaltären des 1. Jahrh. n. Chr. und später den Sarkophagen abgelesen werden kann. Verf. gibt selbst zu, daß die meisten Zeugnisse der Plebejerkunst sich in den Provinzstädten finden (S. 58). Daß Verf. Plebejer- und Provinzkunst gleichsetzt, wird noch an anderer Stelle deutlich (S. 309). Gegen diese Auffassung stehen jedoch zahlreiche Beobachtungen: wir wissen durch die Inschriften, daß sich auch die Oberschicht in provinziellen Bereichen ihre Grabdenkmäler von den ortsansässigen Werkstätten hat fertigen lassen. Ja, sogar öffentliche Denkmäler werden diesen anvertraut! – Wichtig scheint mir die Frage, auf die Verf. seiner begrifflichen Gleichsetzung wegen nicht eingeht, ob es Kategorien gibt, nach denen die stadtrömische volkstümliche Kunst sich von provinzieller Kunst unterscheiden läßt. Um nur eine zu nennen, sei darauf hingewiesen, daß es in der volkstümlichen Richtung Roms wie in der 'hohen Kunst' die kontinuierende Erzählweise gibt³, während diese in der provinziäl-römischen Kunst fehlt. Aus der 'hohen Kunst' abgesunkene Motive und Darstellungsweisen sind in Rom begreiflicherweise zahlreicher.

In der 'Plebejerkunst' sieht Verf. die mittelitalische Tradition weiterleben. Als Beleg für seine These kommen m. E. insbesondere die campanischen Grabstelen in Frage – ein Material, das so gut wie unpubliziert ist. Hier scheint sich aus der hellenistischen Naiskosstèle die römische Form der Adikulastele mit den Büsten der Verstorbenen herausgebildet zu haben.

In der Nachfolge Rodenwaldts sieht Verf. in den volkstümlichen Reliefs 'Vorstufen zur Spätantike'. Eines der in dieser Hinsicht wichtigsten Phänomene, die Zentralisierung der Komposition, wird jedoch nicht angesprochen. Wir meinen damit insbesondere ein Nischenschema, das die mittlere Figur frontal, die seitlichen dagegen im Profil oder diesem angenähert zeigt. Inhaltlich kann dieses Kompositionsprinzip für eine Tribunalszene oder Gruppen von Brettspielern und Speisenden

¹ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (München 1967) 22.

² Der Begriff 'volkstümlich' wird auch nach Hausers Definition den stadtrömischen Verhältnissen am ehesten gerecht; siehe A. Hauser, *Kunstgeschichte nach Bildungsschichten: Volkskunst und volkstümliche Kunst*. In: *Methoden moderner Kunstbetrachtung* (München 1970) 307 ff.

³ Grabmal des Eurysaces: E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome II* (1968) 329 ff. (Brotherstellung). – Klinendeckel von Via Portuense, Rom Thermenmuseum: D. Facenna, *Bull. Com.* 73, 1949/50, 215 ff. (Lebenslauf des Verstorbenen). – Sarkophag des L. Annius Octavius Valerianus, Rom Lateran: F. Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit* (Berlin 1940) Taf. 7, 8,2 (Getreidegewinnung und Brotherstellung).

(Bild 75–77) verwendet werden⁴. Zu besonderer Entfaltung gelangte dieses Schema in der gallorömischen Kunst, in der ihm die Vorliebe für nischenförmige Reliefanlage entgegenkam.

Aus der 'plebejischen' Strömung und ihrem mittelitalischen Hintergrund sieht Verf. in der formalen Prägung durch den hellenistischen Naturalismus auch das historische Relief erwachsen. Die zweite, auf die gleiche 'erdgebundene Objektivität' gerichtete Gattung, das Porträt, stellt Verf. im zweiten Teil des Kapitels als 'Patrizierkunst' der 'Plebejerkunst' gegenüber (S. 71 ff.). Die patrizische Umwelt, in der das römische Porträt wurzelt, ist durch das *ius imaginum* klar definiert, wenn dieses auch später auf plebejische Beamtenfamilien ausgedehnt wurde. Verf. hebt hervor, daß das Porträt 'vor allem politisch und vom Klassendenken her' d. h. ideologisch und 'weniger vom Künstlerischen' her zu begreifen sei (S. 79). In seiner Darstellung kommt jedoch auch das Formale genügend zur Geltung. Sehr zu Recht weist er auf die hellenistische Formtradition hin, der gegenüber die etruskische früher zu stark bewertet wurde.

Das dritte Kapitel stellt unter dem Obertitel 'Das Raumproblem' Malerei und Architektur einander gegenüber. – Als Beleg für seine These, die römische Triumphmalerei wurzle wie die 'Plebejerkunst' im Hellenismus Mittelitaliens, bringt Verf. das älteste römische Malereifragment aus einem Grabe vom Esquilin (Bild 117) mit campanischen Grabmalereien aus Paestum in Verbindung. Die Linie der römischen Historienmalerei läßt sich am Grab der Stitili (Bild 122) vom Ende des 1. Jahrh. v. Chr. weiterverfolgen. Hinzugefügt sei, daß auch hier wiederum Gruppen mit Vorliebe zentral komponiert sind. Seinem Vorhaben getreu verfolgt Verf. die Entwicklung der Wandmalerei fast ausschließlich an Beispielen in Rom. Diese die Systematik nicht erleichternde Einschränkung hat uns indessen eine Fülle von vorzüglichen Neuaufnahmen aus noch kaum publizierten Komplexen wie der Domus Transitoria und der Domus Aurea beschert. – Den eminent römischen Charakter der Wandsysteme haben wir in den vergangenen Jahren vor allem durch Beziehungen zwischen gemalter und gebauter Architektur besser sehen gelernt. Erwähnt sei hier nur das Motiv der Scherwand und die Rolle des perspektivisch gerahmten Durchblicks im römischen Haus, der sogar zu Unregelmäßigkeiten im Grundriß führen kann⁵. Die Behauptung des Verf., der perspektivische Stil sei 'vollkommen hellenistisch und unrömisch' (S. 150), scheint uns daher in dieser pointierten Form nicht mehr haltbar zu sein.

In neueren Kunstgeschichten besteht die deutliche Tendenz, das 'Römische' in der römischen Kunst zunächst von der Architektur her zu begreifen (Kähler, Kraus). Gerade hier läßt sich deshalb das von der Forschung erarbeitete Bild besonders gut mit dem des Verf. konfrontieren. Beim Verf. wird die römische Architektur im Unterschied zur griechischen im wesentlichen vom Innenraum und der Bautechnik her definiert. Es fällt kein Wort zur Axialität, Symmetrie und zum Bezug zur Landschaft. Ein Phänomen wie der italisch-römische Tempel ist ohne ein Eingehen auf den Auguralraum nicht zu verstehen. Die Frage nach dem Raumbezug läßt sich am wenigsten in der Architektur ausklammern, so sehr Verf. auch Methoden der Strukturforschung ablehnt.

Der Titel des vierten Kapitels 'Vom Neuatizismus zum Neuhellenismus' versucht die Entwicklung von augustischer bis in flavische Zeit begrifflich neu zu fassen. Die Bezeichnung der augustischen Epoche als Neuatizismus zeigt, daß Verf. den Begriff weiter als üblich faßt. Wir möchten hingegen für seine spezifische Anwendung auf die neuattische Produktion in Athen und Rom vor allem deshalb plädieren, weil sie erheblich vor der augustischen Zeit einsetzt und danach noch eine lange Tradition hat. Dem Neuatizismus haftet zudem zu sehr die Vorstellung von dekorativer Kunst an, um die augustische Epoche als Ganzes zu kennzeichnen. Der für die augustische Zeit eingebürgerte Begriff des Klassizismus hat demgegenüber den Vorteil, Erscheinungen wie den Neuatizismus in sich einzuschließen. – Vielfach wird sogar die Meinung vertreten, die augustische Zeit sei besser noch als die Klassik der römischen Kunst zu bezeichnen. In einer solch hohen Bewertung sieht Verf. hingegen immer noch das 'neoklassische Leitbild der Begründer der Archäologie' (S. 200). Sein antiklassizistischer, sich in der Vorliebe für die Volks- und Provinzkunst spiegelnder Standpunkt tendiert freilich bisweilen ins andere Extrem, wie man in seiner negativen Beurteilung der Ara Pacis und des Augustus von Prima Porta nachlesen kann (S. 189 ff.). Man sollte bei einer Be-

⁴ Tribunalszene: Grabrelief des Aneros Asiaticus in Brescia: G. Rodenwaldt, *Bonner Jahrb.* 133, 1928, 233, Taf. 20. 21,1. – F. Matz, *Bemerkungen zur römischen Komposition* (Ak. Mainz Abh. 1952 Nr. 8) 642.

Brettspieler: An piemontesischen Grabstelen: K. Schauenburg, *Jahrb. d. Inst.* 81, 1966, 272 Abb. 9. – *Le Rayonnement* . . . (8^e Congrès Int. d'Arch. Class., Paris 1963) Taf. 24,2. – Vgl. dazu auch die Szene auf einem etruskischen Nenfrosarkophag in Florenz: R. Herbig, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage* (Berlin 1952) Taf. 43 Nr. 25.

⁵ J. Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*. Röm. Mitt. Erg.-Heft 12 (Heidelberg 1967) 45. 154 ff. – *Unregelmäßigkeiten im Grundriß*: H. Drerup, *Marburger Winckelm.Pr.* 1959, 9 Abb. 8, 10 ff.

wertung gerade der augustischen Periode auch ihre geschichtliche Wirkung mit berücksichtigen. Ebenso wie es einen auf die griechische Klassik gerichteten Klassizismus gibt, wird ihrerseits die augustische Zeit für spätere Phasen der römischen Kunst vorbildhaft. Wenn Verf. die augustische Zeit auch für keine schöpferische Periode hält, so ist er doch bereit, den hohen Stand des Kunsthandwerks anzuerkennen. Die Datierung des Beginns der arretinischen Werkstätten in die Zeit Sullas läßt sich heute jedoch nicht mehr vertreten⁶.

Noch weniger geeignet als der Begriff des Neuartizismus für die augustische Periode erscheint uns der des Neuhellenismus für die flavische. Vor allem scheint er uns der Eigenständigkeit der flavischen Epoche nicht gerecht zu werden. Wie sehr der flavische Stil aus der stadtrömischen Entwicklung zu erklären ist, ist daraus zu ersehen, daß er im Osten, wie vor allem in der Bauornamentik deutlich wird, keine Entsprechung hat. In der Ornamentik fällt im Gegenteil auf, daß im Osten die Dekortypen (Girlanden, Vollkopfbukranien) bis hin zu den attischen Sarkophagen in klarer hellenistischer Tradition stehen, während sich im Westen eine lückenlose Entwicklung vom Augustischen zum Flavischen beobachten läßt. Eine gewisse äußere Verwandtschaft mit hellenistischer Skulptur im Flavischen ist dessen barocken, antiklassischen Tendenzen zuzuschreiben.

Die trajanische und hadrianische Zeit sind unter der Überschrift 'Die Geburt einer Reichskunst' zusammengefaßt. Da Verf. nur stadtrömische Denkmäler behandelt, kann sich der Leser von dieser freilich keinen Begriff machen. Statt in der augustischen Epoche sieht Verf. den Höhepunkt der römischen Kunst in der trajanischen, insbesondere in der Trajansäule. Es ist die 'Verbindung hellenistischer Elemente mit römisch-plebejischen' (S. 239), aus denen nach seiner Ansicht der neue Stil einer römischen Reichskunst hervorgeht. Die These Lehmann-Hartlebens, die Trajansäule sei als ein Kunstwerk aus dem 'Beginn der Spätantike' zu verstehen, lehnt Verf. mit Entschiedenheit und vollem Recht ab. Spätantike Bildformen (Frontalität, Zentralisierung, Zweizonigkeit) fehlen in der Tat noch an der Trajansäule, während sich an der Marc-Aurel-Säule dazu schon Ansätze zeigen. – Die Datierung des Beneventer Bogens durch Hassel vor 114 n. Chr. hat Verf. anscheinend nicht zu überzeugen vermocht⁷. Er nimmt weiterhin eine Vollendung erst unter Hadrian an. – Von den von Verf. als hadrianisch behandelten Denkmälern wollen wir den Erosensarkophag in Ostia (Bild 289) ausnehmen. Es ist dies ein attisches Stück, das nach Ausweis seiner tektonischen Form in die nach dem Stilwandel entstandene Gruppe gehört⁸. Eine typologische Neuerung der römischen Werkstätten nennt Verf. den sich auf nur drei Seiten beschränkenden Reliefschmuck der römischen Sarkophage (S. 275). Sie haben hierin jedoch ihre unmittelbaren Vorläufer in den stadtrömischen Grabaltären, an die sich Stücke wie der Aktaionsarkophag im Louvre unmittelbar anschließen. Außerdem haben wir dasselbe Prinzip schon in republikanischer Zeit am Sarkophag des Scipio Barbatus nachgewiesen⁹. Zum Verständnis der stadtrömischen Sarkophage wäre ein kurzes Eingehen auf die an ihnen übliche kontinuierliche Erzählweise, die auf östlichen Sarkophagen nicht beobachtet werden kann, sinnvoll gewesen.

Das abschließende Kapitel des vorliegenden Bandes gehört der Antoninenzeit. Da Verf. sein Werk bis in die Spätantike fortsetzen möchte, ist der von Rodenwaldt erkannte Stilwandel als Einschnitt gut gewählt. Verf. betont nun selbst, daß man von jetzt an 'die römische Kunst unmöglich mehr vom Blickpunkt der Stadt Rom betrachten kann' (S. 281 f.). Der folgende Band müßte allerdings, wenn er auch die Kunst der Provinzen berücksichtigen soll, erheblich vor den gewählten Zeiteinschnitt zurückgreifen, denn auch in den Provinzen liegen die besten Leistungen vor dem Stilwandel. – Die Darstellungsweise der *decursio* auf dem Sockelrelief der Antoninusäule (Bild 322. 323) bringt Verf. überzeugend mit der der Zirkusreliefs (Bild 294. 324. 325) in Verbindung, an denen Rodenwaldt den Begriff der 'volkstümlichen Kunst' erläutert hatte¹⁰. – Daß Schlachtsarkophage wie der von Portonaccio (Bild 345) in Serienanfertigung hergestellt worden wären, möchte Verf. dadurch beweisen, daß der Kopf der Hauptperson noch in der Bosse steht. Diese Erscheinung läßt sich jedoch nach der These von Marrou auch anders deuten, nämlich aus der abergläubischen Furcht der Käufer heraus, ihre Porträts zu Lebzeiten auf Sarkophage zu setzen. Hierfür sprechen vor allem Sarkophage von Ehepaaren, an denen der Kopf des einen Partners ausgearbeitet, der des anderen hingegen noch bossiert ist¹¹.

Dem Stil- und Formwandel in der Kunst der Antoninenzeit widmet Verf. sein besonderes Augenmerk. Der Beginn des Wandels ist im stilistischen Unterschied zwischen den marc-arelichen Reliefs

⁶ Der Herstellungsvorgang der arretinischen Keramik ist wahrscheinlich durch den Übersetzungsvorgang irrtümlich wiedergegeben worden (S. 203).

⁷ F. J. Hassel, *Der Trajansbogen in Benevent* (Mainz 1966) 8 f., 22.

⁸ N. Himmelmann-Wildschütz, *Marburger Winkelm.* Pr. 1959, 25 f.

⁹ H. Gabelmann, *Marburger Winkelm.* Pr. 1966, 39.

¹⁰ G. Rodenwaldt, *Jahrb. d. Inst.* 55, 1940, 12 ff.

¹¹ *Musen-Weisen-Sarkophag Torlonia*: M. Wegner, *Die Musensarkophage* (Berlin 1966) Taf. 60 ff. Nr. 133.

im Konservatorenpalast und am Konstantinsbogen zu fassen. Verf. möchte die marc-aurelischen Reliefs in Rom und den antoninischen Fries aus Ephesus in Wien in direkten Werkstattzusammenhang stellen. Dagegen sprechen m. E. die trotz der Bohrungen viel plastischere Formensprache und das griechisch-hellenistische Verhältnis der Figuren zum Grund an dem ephesischen Fries. Der Illusionismus der stadtrömischen Reliefs ist dem östlichen Denkmal völlig fremd. – Die Behandlung des historischen Reliefs im vorliegenden Band endet mit der Marcussäule. Die nunmehr betont frontale Erscheinung des Kaisers bereitet eine neue, den Betrachter miteinbeziehende Bildform vor, wie sie sich in der Spätantike durchsetzen wird.

In seinem ganzen Buch legt Verf. besonderen Wert auf die Herausarbeitung des historischen, geistes- und religionsgeschichtlichen Hintergrundes sowie der gesellschaftlichen Bedingtheit und Funktion der römischen Kunst. Er trachtet so eine rein formalästhetische Betrachtungsweise zu überwinden, die zu einseitig in der Form und ihrer Entwicklung nach immanenten Gesetzen suchte. Nicht nur um das Feststellen, sondern um das Erklären der Phänomene ist es Verf. zu tun. Sein Buch schreibt die Geschichte der Bipolarität der römischen Kunst in ihrer historischen und sozialen Bedingung, wie er sie in einem methodisch grundlegenden Aufsatz einst selbst gefordert hat¹². Auch die Bipolarität ist freilich ein idealtypisches Denkmodell. Von Blanckenhagen, der den Begriff eingeführt hat, hat auf Übergänge und Mischungsverhältnisse, wie sie sich in den einzelnen Gattungen und deren Sonderstilen ausprägen, deutlich hingewiesen¹³. – Wenn Verf. die sozialgeschichtliche Bedingung der Bipolarität betont, sieht er die Frage primär von den Auftraggebern her. Zu berücksichtigen ist jedoch auch, daß volkstümliche und offizielle Kunst jeweils verschiedene Gattungen umfassen, die in der Regel auch in verschiedenen Werkstätten hergestellt wurden. Unser Ziel müßte es daher sein, sowohl die Werkstätten in ihrer Produktion als auch die Käuferschichten zu überblicken. Das letzte ist freilich nur in Gattungen von Denkmälern möglich, die Inschriften tragen. Es käme mithin darauf an, nach Werkstätten geordnete Denkmälergruppen prosopographisch auf ihre Abnehmer hin zu untersuchen. Wichtig wäre dabei vor allem, Serien- von Einzelanfertigungen zu unterscheiden, um somit auch der Formulierung individueller Bildprogramme als dialektischem Prozeß zwischen Hersteller und Käufer auf die Spur zu kommen. Für derartige Untersuchungen liegen die Voraussetzungen in provinziellen Bereichen oft erheblich günstiger als in der Hauptstadt, wo die Werkstättenverhältnisse zu sehr verflochten sind und Denkmäler der Sepulkralkunst wie die Sarkophage in der Regel keine Inschriften tragen. Möge die neue, hohe Einschätzung der volkstümlichen und provinziellen Kunst durch den Verf. mit dazu beitragen, die von ihm auf die römische Kunst angewendete gesellschaftsgeschichtliche Fragestellung auch auf neue, bisher aus ästhetischen Gründen zu sehr vernachlässigte Materialgruppen auszudehnen!

Wir mußten uns hier darauf konzentrieren, einige Punkte aufzuzeigen, in denen man zu anderer Ansicht als Verf. gelangen kann. Bei der Fülle der Probleme ist dies nicht anders zu erwarten, die gedankliche Leistung, die im methodischen Neuansatz des Verf. liegt, bleibt jedoch unbestritten. Es ist gerade das Anregende an seinem Buch, daß es zu grundsätzlicher Stellungnahme auffordert. Auch den kommenden Bänden, die das Werk des Verf. erst ganz überschaubar machen werden, dürfen wir daher mit Erwartung entgegensehen.

B o n n

H. G a b e l m a n n

¹² R. Bianchi Bandinelli, *Klio* 38, 1960, 268.

¹³ P. H. von Blanckenhagen, in: *Das neue Bild der Antike II* (Leipzig 1942) 317.