

**Peter Stewart: The Social History of Roman Art** (*Key Themes in Ancient History*); Cambridge: Cambridge University Press 2008; XVI, 200 S., 43 SW-Abb.; ISBN 978-0-521-01659-9; € 18,99

In den letzten Jahren altertumswissenschaftlicher Forschung lässt sich ein Wandel in der Auseinandersetzung mit der römischen Kunst ausmachen. Der methodische Schwerpunkt verlagerte sich von der isolierten Betrachtung einzelner Werke sowie deren ikonographischer Analyse hin zu einer umfassenderen Erforschung, die auch der soziokulturellen wie kontextuellen Einbindung der Kunstwerke Rechnung trägt. Dieser methodologischen Richtung fühlt sich auch Peter Stewart mit seinem sozialgeschichtlichen Ansatz verpflichtet. Doch versteht er seinen Zugang eher von der antiken Kunstgeschichte her motiviert, die sich als Teildisziplin der klassischen Archäologie ohne hierarchische Bewertung um die Erforschung der antiken Hinterlassenschaft kümmere. Im Gegensatz dazu betrachte die Alte Geschichte Kunstwerke lediglich als Quellengrundlage (vgl. S. 3, 7). Die Zuordnung eines spezifischen Quellenmaterials muss als unnötige Polemik erscheinen, zumal Stewart für Methodenkombination und wissenschaftliche Interdisziplinarität eintritt. Gerade dies ist jedoch grundsätzliches Instrumentarium der kulturgeschichtlich ausgerichteten Alten Geschichte, deren Repräsentanten Stewart nahe steht, was nicht zuletzt die intensive Anknüpfung an Andrew Wallace-Hadrill<sup>1</sup> erkennen lässt.

Stewart vertritt eine breite Kunstauffassung, distanziert sich jedoch zugleich von der Anwendung moderner begrifflicher Kategorien auf antike Verhältnisse. Er konzentriert sich seinerseits auf diejenigen typischen Werke der römischen Kunst, die traditionell im Fokus der Forschung standen, klammert allerdings Bauwerke weitgehend aus. Stewart möchte mit seiner Publikation keinen Überblick zur römischen Kunstgeschichte liefern, sondern gezielt einen Beitrag zur Rezeption und Verortung von Kunstwerken in ihrem sozialen Umfeld leisten. Er versteht sein Ansinnen durchaus als eine kritische Auseinandersetzung mit und Reaktion auf bisherige Forschungsvorhaben (vgl. S. 4).

In einem ersten Kapitel widmet sich Stewart Fragen der Produktion von Kunstwerken und der Rolle des Künstlers in der römischen Gesellschaft. Da Quellen, die die zeitgenössische Perspektive des Künstlers thematisieren, nicht überliefert sind, ist er dafür auf epigraphische Zeugnisse angewiesen. Stewart kommt zu dem Schluss, dass ein großer Prozentsatz von Künstlern Freigelassene waren. Im Römischen Reich wurde nicht eindeutig zwischen der Rolle eines Künstlers und der eines Handwerkers unterschieden. Doch war es auch dem Künstler und insbesondere dem Freigelassenen bei einem generell niedrigen Status möglich, über sein Handwerk einen Patz in der römischen Gesellschaft zu finden. Stewart wendet sich gegen eine Sicht, die die künstlerische Produktion einzig über die Erwartungen der Rezipienten erklärt. Seiner Meinung nach bestimmten nicht allein die Interessen einer breiten Rezipientenschicht

<sup>1</sup> Z. B. ANDREW WALLACE-HADRILL: *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*; Princeton 1994.

die Verwendung etablierter Bildtypen und Kompositionsschemata oder fundamentale Veränderungen in der römischen Kunst. Doch ist sich Stewart bewusst, dass diese Annahme, die dem künstlerischen ingenium einen gewissen Raum gibt und den Wandel wie auch Innovationen in der Kunst nicht einzig über das Patronageverhältnis zwischen Künstler und Käufer erklärt, mangels Quellengrundlage nicht zu beweisen ist.

Mit der Rolle des Rezipienten beschäftigt sich Stewart in seinem zweiten Kapitel „Identity and status“. Teil einer Sozialgeschichte zur römischen Kunst ist die Reflexion der Frage, in wie weit Kunstwerke in der Lage waren, Einblick in den sozialen Status oder die Selbstauffassung des besitzenden Individuums zu gewähren. Kunstwerke vermochten die Differenz zwischen dem wirklichen Sozialstatus und dem repräsentierten Rang eines Angehörigen der römischen Gesellschaft zu überbrücken, so dass Kunst nicht immer die Realitäten der römischen Gesellschaftsordnung abbildete. Als Beispiel führt Stewart die Wandmalereien zweiten Stils in der Villa der Poppaea in Oplontis an. Traditionell waren für die Ausstattung eines Hauses bestimmte Normen oder moralischen Implikationen vorgegeben.<sup>2</sup> Die *ratio decoris* war ein Qualitätssiegel für Kunstwerke und Teil der Erwartungen, die an den Künstler gestellt wurden. Doch sei es dem Eigentümer einer Villa durch entsprechende Wandmalereien möglich gewesen, eine luxuriöse Ausstattung vorzuspiegeln, ohne diese jedoch materialiter zu besitzen und gegen den römische Wertekanon sowie die darin enthaltene Ablehnung der *luxuria* zu verstoßen. Stewart interpretiert abweichend von der *communis opinio* der Forschung Wandmalereien einerseits über den Topos der affektierten Bescheidenheit, andererseits spricht er ihnen kompensatorisches Potential zu. So sei es Angehörigen mittlerer Gesellschaftsschichten möglich gewesen, ihren Status durch eine gebührende Ausstattung des eigenen Anwesens zu auszugleichen und erst über Kunstwerke eine entsprechende Identität zu konstruieren. Stewart warnt jedoch davor, in literarischen Quellen geprägte Topik, so die „Cena Trimalchionis“ im *Satyricon* des Petronius, für das Verständnis der Klassenspezifität der römischen Kunst heranzuziehen. Seinerseits hebt Stewart die Option der Statusdefinition und des Bekenntnisses zur römischen Kultur über Kunstwerke hervor, was er an Grabmalern und Sarkophagen zusätzlich exemplifiziert.

Sein drittes Kapitel widmet Stewart Portraits und deren Kontextualisierung. Dabei macht er auf die Probleme einer Identifikation und Datierung römischer Portraits aufmerksam, die nur durch vergleichende Analyse von Portraittypen über Münzabbildungen möglich sei, wobei nur allzu leicht Portraits fälschlich mit bestimmten Typen analogisiert werden und dabei die Eigenheiten des jeweiligen Kunstwerks unberücksichtigt bleiben. Bei der generell festzustellenden Entfernung von Portraits aus ihrem originalen Kontext bleibt von einer Statue zumeist jedoch nur der archäologische Überrest wie auch bisweilen einige Inschriftenfragmente. Stewart tritt

2 Vitruvius I 2,5: *decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate. is perficitur statione, quod graece θεματισμοι dicitur, seu consuetudine aut natura*; ebenso: Vitruvius VI 5,2; zu dieser Thematik ELLEN PERRY: *The Aesthetics of Emulation in the visual Arts of ancient Rome*; Cambridge 2005, S. 31–38.



ISBN: 978-3-89445-427-2  
192 S., 28 Abbildungen  
Pb., 17 × 24 cm, € 25,-

Ruth Heftrig, Bernd Reifenberg (Hg.)

## Wissenschaft zwischen Ost und West

Der Kunsthistoriker Richard Hamann  
als Grenzgänger



ISBN: 978-3-89445-423-4  
168 S., 121 farbige und 201 s/w Abbildungen  
Geb., 17 × 24 cm, € 30,-

Timm Starl

## Bildbestimmung

Identifizierung und Datierung von Fotografien  
1839 bis 1945

Der Kunsthistoriker Richard Hamann (1879–1961), bekannt als Gründer des Bildarchivs Foto Marburg, fasziniert heute nicht zuletzt durch seine Biographie. 1947 nahm Hamann zusätzlich zu seinem Marburger Lehrstuhl eine Gastprofessur an der Berliner Universität im Ost-Sektor der Stadt an. Was Hamann dazu bewogen hat, dem Ruf nach Ostberlin zu folgen, welche Vorstellungen er zu realisieren hoffte – auf diese Fragen geben die hier publizierten Beiträge ganz unterschiedliche Antworten

In Museen, Archiven und Sammlungen werden zahlreiche Fotografien aufbewahrt, die sich historisch nicht oder nur ungefähr einordnen lassen. Unidentifiziertes und undatiertes Bildmaterial kann jedoch nur eingeschränkt für Ausstellungen, Publikationen und Forschung verwendet werden. Jedes Foto enthält jedoch diverse Hinweise auf die Umstände seiner Entstehung. Mit über 300 Abbildungen werden die Möglichkeiten, anonymes Material geschichtlich zu bestimmen, anschaulich gemacht.

dafür ein, archäologische wie epigraphische Zeugnisse nicht als Forschungsgegenstände unterschiedlicher Wissenschaftszweige anzusehen, sondern Forschungsergebnisse durch interdisziplinäre Zusammenarbeit zu verknüpfen und auf diesem Wege auch die Erkenntnisse zu römischen Portraits zu erweitern. Der Verfasser sieht in römischen Portraits in erster Linie „highly artificial constructions“ (S. 89), die über ihren Anspruch, Wahrheit abzubilden, tendenziöse Botschaften über den Dargestellten und seine Selbstauffassung sowie deren Rezeption durch andere Bevölkerungsteile liefern.

Ebenso wie Paul Zanker sieht Stewart mit Herrscherportraits nur geringe propagandistische Möglichkeiten verbunden.<sup>3</sup> Portraits des Herrschers waren im privaten wie öffentlichen Leben des Römischen Reiches omnipräsent. Doch wurden die massenhaft überlieferten Herrscherbilder nicht von einer Zentrale aus propagiert, sondern von breiten Kreisen der Bevölkerung käuflich erworben, um ihre Loyalität zum Kaiser zu versinnbildlichen. Den Aspekt einer propagandistischen Funktion römischer Kunst vertieft Stewart in seinem vierten Kapitel „The power of images“. Stewart weist darauf hin, dass der Propagandabegriff entscheidend durch Ereignisse des 20. Jahrhunderts geprägt sei. Für das Imperium Romanum sei eine entsprechende Begrifflichkeit aufgrund darin implizierter Konnotationen nicht anzuwenden. Doch die Stiftung von Kaiserstatuen durch den Senat als „voluntary impetus“ (S. 112) zu beschreiben, wobei für die Anfertigung entsprechender Bildwerke die Auswahlkriterien des Statuenstifters im Vordergrund standen, dürfte das komplexe Verhältnis zwischen princeps und ordo senatorius zu stark simplifizieren. Gunnar Seelentag stellte zu Recht heraus, dass der Dedikant in der Regel Versatzstücke der kaiserlichen Selbstauffassung reflektierte, die auf diesem Wege Eingang in statuarische Präsentation fand.<sup>4</sup> So revidiert Stewart sein Urteil zumindest teilweise, indem er Bildern die Fähigkeit zu erkennt, nicht nur gesellschaftliche Hierarchien, sondern auch Machtverhältnisse abzubilden und auf diese Weise als Repräsentanten des Kaisers indirekt Herrschaft auszuüben.

Neben der politischen Bilderwelt setzt sich der Verfasser auch mit religiösen Bildwerken und deren Rezeption durch unterschiedliche Gesellschaftsschichten auseinander. Er verbindet die Entwicklung einer christlichen Bildersprache mit dem Entstehen einer „distinct Christian ‚sub-culture‘“ (S. 139). Dabei versteht Stewart den christlichen Bestattungsritus und die Anwendung entsprechender Bilder als Katalysatoren für eine christliche Identität und eine Rollendefinition innerhalb der Gesellschaft des Römischen Reiches. Die Entwicklung einer eigenen Bildersprache versteht Stewart als Mechanismus, die eigene Sonderstellung zu betonen. Doch orientierten sich die christlichen Bildthemen an vorhandenen Ikonographien und waren daher nur bedingt geeignet, Exklusivität zu versinnbildlichen. Vielmehr wollten gerade die Christen nicht als exklusive, fern der antiken Gesellschaft stehende Gemeinschaft

3 PAUL ZANKER: Augustus und die Macht der Bilder; 4. Aufl. München 2003, S. 6.

4 GUNNAR SEELENTAG: Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Principat (*Hermes-Einzelschriften 91*); Stuttgart 2004, S. 30–42.

angesehen werden. Der moderne Begriff der „Subkultur“ wird den antiken Verhältnissen nicht gerecht. Stewarts Urteil dürfte in diesem Zusammenhang zu pauschal sein und trägt der weiteren Entwicklung des Imperium Romanum in der Spätantike mit einem christlichen Kaisertum keine Rechnung. So stellt Stewart fest, dass Kunst gerade nicht nur gesellschaftlichen Wandel spiegle, sondern in diesen eingebunden sei (vgl. S. 139). Er erkennt die Reziprozität von Kunst und Gesellschaft, ordnet diese jedoch unzureichend in übergeordnete Tendenzen und Entwicklungen des Römischen Reiches ein.

In seinem letzten Kapitel weitet Stewart den Blick und widmet sich der Wirkung der römischen Kunst in den Provinzen des Imperiums. Damit spricht Stewart Themen an, die in der Regel kein Bestandteil kunstgeschichtlicher Betrachtungen der römischen Antike sind. Zunächst konzentriert er sich auf das Verhältnis der Römer zu den klassischen Bildwerken der Griechen. Stewart spricht sich dagegen aus, römische Kopien griechischer Originale schlicht als ästhetisch minderwertig abzustempeln. Seinem sozialgeschichtlichen Ansatz entsprechend versucht er, die intensive Anknüpfung der Römer an die Kunst der Griechen durch Kontextualisierung zu erklären. Die Römer kopierten demnach griechische Statuen nicht aus ästhetischer Präferenz, sondern weil die Griechen bestimmte Darstellungsmuster, Schemata und Typen geprägt hatten, die für bestimmte, von den *mores maiorum* beeinflusste Assoziationszusammenhänge und Sujets maßgeblich waren.<sup>5</sup> Bis zur Eroberung Griechenlands durch die Römer bestanden dort griechische künstlerische Traditionen fort. Mit der Eingliederung Griechenlands ins Imperium Romanum traten Angehörige der römischen Nobilität als potente Käufer griechischer Kunstwerke auf. Stewart fragt in diesem Zusammenhang nach dem Verhältnis griechischer Künstler zum neuen römischen Hegemon. Er stellt fest, dass sich die Künstler an den Erwartungen und Bedürfnissen ihrer neuen Rezipienten orientierten. Aus diesem Grund plädiert Stewart zu Recht dafür, die Grenze zwischen griechischer Kunst und römischer Kunst nicht zu starr zu determinieren, sondern eher als fließend anzusehen (vgl. S. 152, 154).

Um die Ausbreitung der römischen Kunst in den Provinzen zu untersuchen, wendet sich Stewart Britannien zu. Im Gegensatz zu anderen römischen Provinzen kann hier der Beginn der Einflussnahme römischer künstlerischer Traditionen mit der Eroberung durch Claudius ziemlich präzise datiert werden. Die Kunst der nördlichen Provinzen des Imperium Romanum ist nur selten Gegenstand kunstgeschichtlicher Untersuchungen. Stewart spricht sich entschieden dagegen aus, provinzialrömische Kunsterzeugnisse an der Kunst des Mittelmeerraums zu messen. Auf diese Weise werde man diesen Objekten gewiss nicht gerecht. Der Begriff der „Romanisierung“ sei darüber hinaus ebenfalls kaum geeignet, das Verhältnis der Provinzen an der Peripherie zum Zentrum Rom adäquat auszudrücken. Dies impliziere, dass die Römer aktiv ihre eigene Kultur in die Provinzen transferierten, und führe so zur Überbewertung

---

5 So bereits TONIO HÖLSCHER: *Römische Bildsprache als semantisches System (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 1987, 2)*; Heidelberg 1987, S. 17, 19, 37, 49f., 74f.

des Einflusses der Römer für die Akkulturation der eroberten Territorien über (vgl. S. 160). Künstlerische Einflüsse, stellt Stewart heraus, wurden häufig zwischen einzelnen Provinzen transferiert. Unklassische Bildwerke im römischen Imperium, die von den klassischen Standards und Traditionen entschieden abweichen, nimmt Stewart zum Anlass, Begrifflichkeiten wie „popular' art“ und „court' art“ (S. 165) zu erörtern. Diese Differenzierung lehnt er als unzulässige Simplifizierungen zwar ab, doch hebt er den marxistischen Ansatz Ranuccio Bianchi Bandinellis hervor, der durch die Begriffsprägung der „Plebejerkunst“<sup>6</sup> einer sozialgeschichtlichen Betrachtung der römischen Kunst den Weg bereitet habe.

Abschließend wendet sich Stewart der Spätantike zu. Veränderungen der gesamtgesellschaftlichen Struktur zögen unweigerlich einen Wandel in der Kunst nach sich. Ganz in der Manier des Historismus sieht Stewart im Stil spätantiker Kunstwerke jedoch nicht Verfallssymptome des Imperiums, sondern billigt den Ausdrucksformen der spätrömischen Kunst einen eigenen Wert zu. Charakteristische stilistische Versatzstücke der spätantiken Kunst seien zudem beispielsweise zuvor in der provincialrömischen Kunst auszumachen gewesen. Stewart erklärt den Wandel daher mit veränderten Sehgewohnheiten und Erwartungen und distanziiert sich von einer Sicht, die mangelnde künstlerische Fähigkeiten, zur Erklärung anführt. Stewart regt in diesem Zusammenhang an, die Veränderungen in der spätantiken Kunst nicht überzubewerten und fordert, den Terminus nicht generalisierend zu gebrauchen.

Peter Stewart liefert eine andere Betrachtung der römischen Kunst, die von einer werkimmanenten Ausrichtung der Kunstgeschichte Abstand nimmt. Durch Kontextualisierung versteht er es, die zeitgenössische Betrachterperspektive zu berücksichtigen. Die Schwierigkeiten, römische Kunst und Kultur wie auch Akkulturationsphänomene zu definieren oder zu charakterisieren, machen diese veränderte methodische Herangehensweise erforderlich.

ISABELLE KÜNZER

*Universität Koblenz – Landau  
Campus Koblenz*

6 RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI: Rom, das Zentrum der Macht. Die römische Kunst von den Anfängen bis zur Zeit Marc Aurels (*Universum der Kunst 15*); München 1970, S. 63f.

**Peter Dinzelsbacher, Ralph Frenken: Der steinerne Blick. Symbolköpfe der Romanik;** Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag (DWV) 2008; 243 S., 104 SW-Abb.; ISBN 978-3-86888-003-8; € 27,95

In dieser Studie werden figürliche, oft schwer deutbare Bauplastiken mit häufig starrem Blick behandelt. Die interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen Kunstgeschichte, Geschichte und Psychoanalyse kann als gelungen betrachtet werden, da eine neue Herangehensweise für Objekte, die bisher als schwer bzw. überhaupt nicht interpretierbar galten, aufgezeigt wird.