

mit sich brächte. Würde die Forschung als solche im institutionellen Rahmen der Hochschule Einfluss gewinnen, hätte das eine Förderung des tatsächlichen Kunstschaffens zur Folge, da diese explizit als „akademisches Arbeitsmodell“ (222) Gültigkeit erlangen würde. Nicht das Lehren und damit die Verwissenschaftlichung der künstlerischen Praxis, sondern eigene künstlerische Projekte würden ausgebaut.

Die Quintessenz dieses Handbuchs zur künstlerischen Forschung lässt sich leider nur schwer herausdestillieren. Jenseits der inhaltlichen Beurteilung der einzelnen Texte muss man es leider als missglückt betrachten, ein solches Publikationsvorhaben in das äußere Korsett eines Handbuchs zu pressen, da dem Hilfesuchenden viel versprochen wird, was nicht gehalten werden kann. Zugutehalten muss man, dass das Gebiet der künstlerischen Forschung noch einiges an systematischer Ergründung benötigt, bevor dieses in einem allumfassenden Nachschlagewerk von der Fachwelt aufgearbeitet und dem unbedarften Publikum vorgestellt werden kann. Obwohl auch dem interessierten Leser – seinem (kunst-)geschichtlichen Wissen nach und den historischen Blick auf die Entwicklungen in der Hochschullandschaft im Hinterkopf – die Idee der künstlerischen Forschung in erster Instanz einleuchtend erscheinen mag, bleibt nach tiefergehender Auseinandersetzung ein schaler Beigeschmack an dieser konstruierten Idee. Dieser ist in letzter Instanz dem finanziellen Aspekt geschuldet: zu angestrengte Hochschulpolitik, zu sehr profilierte Exzellenzinitiativen, zu ehrgeizige Drittmittelinwerbungen und zuletzt zu viele Fördergelder, die nun mobilisiert und aus den Fördertöpfen der Naturwissenschaft abgezweigt werden sollen. Die Kunst kann und soll ihren künstlerischen Entwicklungsvorhaben nachkommen, sie darf auch Wissen generieren, nur sollte dies in ihrem eigenen Diskursystem passieren.

INES RÖDL

*Universität Regensburg*



**Alessandra Bravi; Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels** (Klio-Beihefte, Neue Folge 21); Berlin: Akademie Verlag 2014; 358 S., 22 Abb.; ISBN 978-3-05-006458-1; € 99,80

Als Verfasserin einer archäologischen Studie zu griechischen Kunstwerken, die zu einem bestimmten Zeitpunkt nach Rom oder nach Konstantinopel verbracht und hier in einen neuen Aufstellungskontext integriert wurden, vermittelt Alessandra Bravi anhand des mit der Neuaufstellung verbundenen besonderen Untersuchungsaspektes der politischen Bedeutung dieser Kunstwerke enge Bezüge zur Nachbarwissenschaft Alte Geschichte. Damit wird sie einer gerade auch in den Altertumswissenschaften der letzten Jahrzehnte methodisch und inhaltlich mehr und mehr praktizierten Interdisziplinarität gerecht. Sie lässt sich dabei von dem besonde-

ren Interesse an Erkenntnissen zu der gesellschaftlichen Funktion dieser Kunstwerke aus dem griechischen Kulturbereich leiten, die aus ihren ursprünglichen Sinnzusammenhängen gelöst und in ganz neue Zusammenhänge hineinversetzt wurden. Diese Kontexte und die damit verbundenen Assoziationen wurden durch die römischen Initiatoren des Standortwechsels und der Neuaufstellung der Kunstwerke bestimmt: Hier sollten sie eine gesellschaftliche Wirkung entfalten, die nicht nur Angehörige der römischen Führungsschicht, sondern auch die römischen Bürger auf Leistungen Einzelner für das Gemeinwesen aufmerksam machte und die Betrachter auf gemeinsame Wertvorstellungen im Interesse römischen Selbst- und Sendungsbewusstseins verpflichtete. „Die Erforschung der Rezeption griechischer Bildwerke in Rom bedeutet, den Horizont der visuellen Wahrnehmung, die Pragmatik der visuellen Kommunikationsformen und das Bedeutungsspektrum, das diese Werke in Rom annehmen, zu untersuchen“ (2).

Die Voraussetzungen für ihren spezifischen Forschungsansatz klärt Bravi in zwei kürzeren Kapiteln, die sie den chronologisch geordneten Einzeluntersuchungen voranstellt. Der Forschungsbericht *Griechische Kunstwerke in Rom: Beurteilungen in der Antike und Ansätze der Forschung* (Kapitel I) spricht verschiedene Akzentuierungen an, unter denen in der Vergangenheit diese Kunstwerke untersucht wurden: zum Beispiel als Kriegsbeute zur Dekoration, aber ohne tiefere Bedeutung, oder – in die gleiche Interpretationsrichtung gehend – als Objekte der Musealisierung. Erst der Ansatz, die griechische Kunst mit römischen Werten in Bezug zu setzen und sich so auf deren politischen Inhalt und soziale Funktion zu konzentrieren, sie gleichsam unter römischen Bedingungen zu historisieren, öffnet Wege, griechische Kunst und römische Kontexte im Sinne eines kommunikativen Verständnisses im Zusammenhang zu betrachten und die Bedeutungsgehalte zu erschließen, die diese Kunst in der für sie neubestimmten römischen Umgebung annahm.<sup>1</sup> Diesen Aspekten fühlt sich Bravi in ihrem Untersuchungsgang verpflichtet; hierfür gleicht sie zudem die politische Wirkung griechischer Kunstwerke in römischem Kontext mit Überlegungen Ciceros zu ihrer Angemessenheit in bestimmten Räumen ab (Kapitel II: *Decorum und ‚praktischer Sinn‘ der Kunstwerke*).

Die eigentliche Untersuchung griechischer Kunstwerke in Rom umfasst sechs Kapitel, die die Instrumentalisierung dieser Kunst durch römische Feldherren der mittleren Republik, die Rolle der griechischen Bildwerke in der zu Ende gehenden Republik, im augusteischen Rom und in von Tiberius beeinflussten Veränderungen spätaugusteischer Zeit sowie in der flavischen Epoche behandeln. Abgeschlossen wird dieser Hauptteil durch eine Zusammenfassung der Rezeption griechischer Kunst in Rom vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Der Abschnitt über *Griechische Kunstwerke und die Feldherren der Republik* (Kapitel III) setzt mit den von M. Claudius Marcellus, dem Eroberer von Syrakus im Zweiten Punischen Krieg, aus dieser Stadt verschleppten und in Rom in einem von ihm erwei-

<sup>1</sup> Bravi verweist in diesem Zusammenhang auf die Forschungen von Tonio Hölscher, Paul Zanker, Filippo Coarelli und Eugenio La Rocca.

terten Tempel des Honos und der Virtus an der Porta Capena ausgestellten Kunstwerken ein, womit der römische Feldherr die eigenen militärischen Qualitäten und die seiner *gens* unterstrich. Zugleich stand die Ausstellung in Rom bislang unbekannter Kunst unter dem Generalverdacht, bei den Bewohnern – unerwünschte – Veränderungen in ihrer bisher kriegerischen Mentalität hervorzurufen,<sup>2</sup> freilich ohne dass in dieser Hinsicht jenseits allgemeiner, darüber hinaus topisch anmutender Feststellungen dieser Art, wie sie sich in literarischen Quellen finden, wirklich eindeutige Ergebnisse zu formulieren wären. Konkreter stellt sich die Lage dar, wenn Kunstwerke genauer benannt werden können, wie das im Falle des von Q. Fabius Maximus Cunctator ebenfalls im Zweiten Punischen Krieg von Tarent nach Rom verbrachten und vor dem Jupitertempel auf dem Kapitol aufgestellten Herakles des Lysipp der Fall war: Hier stellen der triumphale Erfolg des römischen Feldherrn, die Assoziationen an den Herkuleskult in Rom, die gentilizische *memoria* an die Herkunft der Fabier aus einer Verbindung des Herkules mit einer Nymphe und der Vergleich des nachdenkenden Herakles mit dem *Cunctator* sinnreiche Bezüge her und verdichten sich in der Bronzestatue des Herakles, der in Rom an ihrem neuen Aufstellungsort neue – römische – Bedeutungsfacetten zugeschrieben wurden. Diese ließen sich, so scheint es, aber durchaus mit dem hergebrachten Denken der Römer in Einklang bringen.

Bravi bietet im Folgenden für das 2. Jahrhundert v. Chr. einen vollständigen Überblick über das Material zur Auf- und Ausstellung griechischer Kunstwerke in Rom samt den Veränderungen in der Sinnggebung durch Verortung in neuen Kontexten, indem die siegreichen römischen Feldherren für sich und ihre Geschlechter Denkmäler ihrer Erfolge setzten und sich damit im römischen Selbstverständnis verewigten. Das taten sie mit Bedacht auf dem Kapitol und auf dem Marsfeld, vor allem beim Circus Flaminius, und sorgten so dafür, dass bei jedem Triumphzug auch vergangene Erfolge ins Gedächtnis gerufen und mit neuen Siegen in eine Linie gestellt werden konnten. Bravi bietet für die Bildwerke, ihre Platzierung, die von den Urhebern beabsichtigten und weitere sich einstellende Konnotationen jeweils einleuchtende Interpretationen. Die diesbezüglichen Aktivitäten der einzelnen Feldherren mit dem Ziel der individuellen und der gesamtgesellschaftlichen Repräsentation, aber auch die weniger ihrer Verantwortung und ihrem Einfluss unterliegenden Rezeptionsgesichtspunkte mit allen wichtigen Bedeutungsfacetten, die sich aus der Aufstellung dieser Kunstwerke im neuen Kontext ergaben, werden so je für sich deutlich. Zu diesem Zweck bringt die Autorin das Quellenmaterial erfolgreich zum Sprechen, das ja in der Regel aus einzelnen, mehr oder weniger kurzen Bemerkungen in literarischen Zeugnissen unterschiedlichster Provenienz besteht.

Schon in diesem Kapitel lässt sich allerdings beobachten, dass die Aussagen zur politischen Bedeutung der griechischen Kunstwerke in Rom in jedem Unterkapitel isoliert für sich getroffen und nicht zu einem ganzheitlichen Bild, geschweige denn zu einer Entwicklung im Zeitverlauf verdichtet werden. Damit bleibt der Anschluss der von Seiten der Archäologie formulierten Erkenntnisse an aktuelle

<sup>2</sup> Vgl. beispielsweise Plut. Marc. 21; dazu Bravi, S. 24f.

Forschungen zur Alten Geschichte trotz der Berufung auf Autoritäten wie Tonio Hölscher und Paul Zanker in den Anfängen stecken. Wichtige Forschungen zur Memorial- und Geschichtskultur der römischen Republik nimmt Bravi nicht zur Kenntnis;<sup>3</sup> diese hätten ihr im Interesse der politischen Valenz griechischer Kunstwerke in Rom nützliche Dienste dafür leisten können, einen theoretisch-methodischen Rahmen um ihre Untersuchung zu spannen und auf diese Weise die Chance zur systematisierenden Einordnung der Einzelergebnisse zu ergreifen. Damit wird letztlich eine gute Möglichkeit verspielt, Methoden und Inhalte der beiden altertumswissenschaftlichen Disziplinen auf einem gemeinsame Interessen tangierenden Forschungsfeld zusammenzuführen und so die Verankerung der griechischen Kunstwerke im politischen Leben Roms nicht nur auf Einzelfälle zu beziehen, sondern in ihrer Wirkungsmacht insgesamt und in ihren zeitbedingten Veränderungen zu interpretieren.

Etwas versöhnlicher stimmen die Ergebnisse des Kapitels IV über *Griechische Bildwerke in der ausgehenden Republik*. Auch hier dominieren die Fallbeispiele; allerdings ermöglicht der für die späte Republik reichlicher sprudelnde Strom erzählender Quellen besser abgerundete Einzelbilder über die Ausstattung des Pompeius-Theaters und deren Deutung, ebenso des Caesar-Forums sowie der Initiativen des Asinius Pollio zur Wiederherstellung des *Atrium Libertatis* und der Verwirklichung der bereits von Caesar geplanten öffentlichen Bibliothek. Am Pompeius-Theater und an den anschließenden Portikus- und Gartenanlagen illustriert Bravi die in Pompeius zusammenlaufenden Ordnungsvorstellungen Roms für die Randbereiche einer noch nicht im römischen Sinne zivilisierten Welt, in die Rom einzugreifen sich anschickte. Caesar demgegenüber brachte mit dem *Forum Iulium* und dessen Ausstattung die eigenen Leistungen (*clementia, humanitas*) und deren Wirkungen nicht nur auf die Außenwelt, sondern vor allem auf die innerrömischen Befindlichkeiten infolge des Bürgerkriegs noch direkter zum Ausdruck. Als – gegenüber diesen Beispielen – eher für die Rezeption durch eine Elite gedacht erscheint die Ausstattung des *Atrium Libertatis* mit Kunstwerken durch Asinius Pollio, der auf diese Weise retrospektiv an Wertvorstellungen der römischen Republik erinnerte. Es bleiben heterogene Eindrücke, die die Autorin mit Hilfe ihrer drei Exempla für die zu Ende gehende römische Republik gestaltet. Das liegt ebenso an der die letzten Jahrzehnte der Republik bestimmenden dichten Ereignisfolge wie an den unterschiedlichen politischen Konzeptionen maßgeblicher Politiker, die schließlich in der Monarchie des Augustus aufgehoben wurden. Die unterschiedlichen Vorstellungen Pompeius, Caesars und Asinius Pollios arbeitet Bravi deutlich heraus; politische Gemeinsamkeiten im Umgang mit griechischer Kunst können dabei für die letzte Phase der römischen Republik kaum sichtbar werden.

Dies wird im Rom des augusteischen Prinzipats anders; das Kapitel V behandelt *Griechische Bildwerke im Rom des Augustus* und damit ein Thema, das unter den auch

3 Vgl. etwa Uwe Walter, *Memoria und res publica. Zur Geschichtskultur im republikanischen Rom* (Studien zur Alten Geschichte, 1), Frankfurt a. M. 2004.

hier zugrunde gelegten politischen Gesichtspunkten bereits gut untersucht,<sup>4</sup> wenn auch nicht speziell hinsichtlich allein griechischer Kunstwerke thematisiert worden ist. Bravi widmet sich unter diesen Aspekten verschiedenen signifikanten Beispielen für die Ausstattung mit griechischen Kunstwerken durch Augustus: Die griechischen Bildwerke in der *Aedes Divi Iulii* und in der *Curia Iulia* thematisierten die Ergebnisse des Bürgerkriegs gegen Antonius und die Verdienste des Augustus auf eine allgemeine, die Erinnerung an die jüngste Vergangenheit nicht aktiv evozierende, gentilizische Aspekte eher mythisch verbrämende Weise. Entsprechendes gilt für die Ausstattung von Bauten auf dem Palatin, etwa des Apollo-Tempels. Die Wende zum Prinzipat erschien vollzogen in den durch griechische Kunstwerke angesprochenen Themen im Zusammenhang mit Baumaßnahmen am *Circus Flaminius* (Tempel des *Apollo Sosianus*, *Porticus Octaviae*) und erst recht im *Forum Augustum*. Damit verdeutlicht Bravi an den einzelnen Beispielen für die nach dem Ende der Bürgerkriege in Rom aufgestellte griechische Kunst zugleich zwar eine zeitliche Entwicklung im Laufe der langen Herrschaft des Augustus, doch scheint es auch hier nicht ihr Ziel zu sein, über die sorgfältige Interpretation einzelner Ensembles hinaus grundsätzliche Aussagen zur politischen Wertigkeit griechischer Kunst im Rom des Augustus im Vergleich zu dem Rom der mittleren oder späten Republik zu treffen. Zugleich fehlt auch die Einordnung der Aktivitäten Agrippas auf dem mittleren Marsfeld in die baupolitischen Intentionen des Augustus.<sup>5</sup>

Für das in der spätaugusteischen Zeit wichtige Thema der dynastischen Kontinuität im Übergang des Prinzipats auf Tiberius und eines entsprechenden gesellschaftlichen Einklangs steht die Ausstattung der *Aedes Concordiae Augustae* mit griechischen Kunstwerken, die in einem kurzen Kapitel VI thematisiert werden. Ein weiteres Kapitel VII behandelt mit den Bildern im *Templum Pacis* die mit Bedacht an Vorstellungen des Augustus angelehnte und sich von der unmittelbaren Vergangenheit Neros abwendende, auf *virtus* beruhende neue Weltordnung der flavischen Kaiser, die kulturelle Werte mit der von Rom ausgehenden imperialen Ordnungspolitik ins Verhältnis setzte. In einer kurzen Zusammenfassung (Kapitel VIII) zieht Bravi in der Form Bilanz, dass sie das Bedeutungsspektrum und die pragmatische Handhabung griechischer Kunstwerke an ihren Aufstellungsorten in Rom hinsichtlich der von den Auftraggebern der Aufstellung intendierten Kontexte und der von den Aufstellungsorten ausgehenden Konnotationen, wie sie in den Einzelkapiteln behandelt sind, noch einmal Revue passieren lässt. Zu einer mögliche Gemeinsamkeiten erfassenden, zugleich auch methodische und theoretische Gesichtspunkte ansprechenden Gesamtauswertung der Aufstellungskontexte griechischer Kunstwerke in Rom vom dritten vor- bis zum ersten nachchristlichen Jahrhundert kommt es allerdings

4 Vgl. beispielsweise Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, 5. Aufl. München 2009; Joseph Geiger, *The First Hall of Fame. A Study of the Statues in the Forum Augusti* (Mnemosyne Supplements, 295), Leiden und Boston 2008, sowie die Rezension zu diesem Buch von Isabelle Künzer, in: *Journal für Kunstgeschichte* 13 (2009), S. 151–156.

5 Vgl. hierzu Jon Albers, *Campus Martius. Die urbane Entwicklung des Marsfeldes von der Republik bis zur mittleren Kaiserzeit* (Studien zur antiken Stadt, 11), Wiesbaden 2013, S. 119.

nicht. Gerade diese Frage wäre aber zu stellen, wenn man verschiedenen Stufen der Anverwandlung griechischer Kunstwerke in Rom durch deren Einpassung in römische Kontexte und damit Indienstnahme für römische Haltungen und Werte aufzeigt, somit also Aspekten der sich ausbildenden und sich vertiefenden griechisch-römischen Gesamtkultur nachgeht: Für deren Genese und Weiterentwicklung liegen in anderen kulturellen Teilbereichen wie der Philosophie und Literatur Parallelen auf der Hand, die zu einem Gesamtbild der Bedeutung griechischer Kultur für das römische Selbstverständnis ausgeformt werden könnten. Indem Bravi bei Einzelfacetten stehenbleibt, die in sich folgerichtig interpretiert sind, liefert sie für die thematische Gesamtschau bezüglich der griechischen Kunst in Rom sicherlich ein brauchbares Nachschlagewerk, bleibt aber hinter einem grundsätzlichen Beitrag, den sie für die Wirkung und Auswirkung griechischer Kunst in und auf Rom gewiss hätte leisten können, ein Gutteil zurück.

Überganglos geht die Autorin sodann zum zweiten, mit kaum mehr als sechzig Seiten wesentlich kürzeren Teil ihrer Studie über, in dem sie in drei Kapiteln die im spätantiken Konstantinopel des 4. und 5. Jahrhunderts n. Chr. aufgestellten griechischen Bildwerke und deren politische Konnotationen untersucht. Kapitel IX umfasst einen Überblick zur Forschungsgeschichte, der gegenüber älteren Ansätzen auch für Konstantinopel die Notwendigkeit postuliert, den „historischen Prozessen und den Transformationen der Gesellschaft“ (243) gerecht zu werden. In ihrer These, mithilfe der griechischen Bildwerke erweise sich jenseits des allmählichen Übergangs von einer paganen zu einer christlichen Gesellschaft „die Rolle der Stadt als Epitome der Oikumene“ (246; vgl. 274 und 299), zeigt sie das von der fortschreitenden Christianisierung kaum tangierte Weiterbestehen der kulturellen Bedeutung dieser Kunstobjekte als Repräsentanten einer klassischen Tradition auf; zu belegen sucht sie dies an einer entsprechenden Rezeption durch die Öffentlichkeit.

So heben die Darlegungen über *Alte Bildwerke in einem neuen Stadtraum für Konstantin* (Kapitel X) an Beispielen vom *Forum Constantini*, aus den Zeuxippos-Thermen und dem Hippodrom wie auch anderen politischen Räumen der Stadt primär den Willen des Kaisers hervor, ihnen „einen eigenen politischen Wert“ (258), einen „romanisierenden Effekt“ (268) verleihen zu wollen, wodurch Konstantinopel mit einem römisch wirkenden Profil ausgestattet werden sollte. Insofern spielten bei den griechischen Kunstwerken in Konstantinopel an bestimmten Orten Aspekte der römischen Triumphalideologie, an anderen – etwa über den Troja-Mythos und dessen ‚römische‘ Fortschreibung – das Identitätsbewusstsein der römischen Weltmacht die entscheidende Rolle.<sup>6</sup> Zugleich stehen somit Themen im Vordergrund, die auf tätige Rezeption der Öffentlichkeit angewiesen waren, wenn die damit verbundenen Konnotationen das römische Selbstverständnis weiterhin bestimmen sollten. Die in der Gründung von Konstantinopel bei Bravi aufscheinende Bedeutung des Elements der

6 Bravi wendet sich damit gegen die derartige Zusammenhänge negierende Stellungnahme von Sarah G. Bassett, „The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople“, in: *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991), S. 87–96.

Sieghaftigkeit des Kaisers kann auf diese Weise nicht mit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung über den Anteil paganer und christlicher Elemente bei dieser Stadtgründung und damit den Versuchen einer qualitativen Einschätzung der christlichen Wende Konstantins nach Erringung der Alleinherrschaft kontaminiert werden; das erscheint als ein nicht unwichtiges Resultat, auch wenn die Verfasserin in ihrer auf andere Intentionen fixierten Interpretation diesen Aspekt nicht eigens verfolgt.<sup>7</sup> Mit ihren Untersuchungsergebnissen legt Bravi den Akzent auf die Ebene des römischen Selbstverständnisses, so dass es angesichts dessen ratsam erscheint, von der Ausstattung Konstantinopels mit griechischen Kunstwerken keine Abwertung der christlichen Wende Konstantins abzuleiten.

Der letzte Abschnitt der Studie behandelt *Klassische Bildwerke und theodosianische Oikumene* (Kapitel XI) und überträgt gewissermaßen die für Konstantinopel in der Zeit Konstantins des Großen getroffenen Einschätzungen auf die Jahrzehnte der Herrschaft des Theodosius sowie seiner Nachfahren Arcadius und Theodosius II. Eine Gesamtauswertung, die die Ergebnisse der beiden Teile vergleichend zusammenführt, fehlt, auch wenn sich Verbindungslinien zwischen dem ersten und dem zweiten Teil aus einander entsprechenden Untersuchungsgesichtspunkten teilweise von selbst ergeben mögen. Die kurze Zusammenfassung zu dem Rom betreffenden Teil (Kapitel VIII) bietet für das Manko fehlender Ergebnissicherung keinen Ersatz. Daher wirken die Konstantinopel behandelnden Kapitel wie ein nachträglich ergänzter Anhang. Zu diesem Eindruck trägt auch die Beobachtung bei, dass sich in diesem Teil die Druckfehler gegenüber den Rom betreffenden Abschnitten häufen.<sup>8</sup> Anteil am Eindruck mangelnder Kohärenz der beiden Teile dieser Studie hat auch der Umstand, dass die Rom und Konstantinopel betreffenden Kapitel unterschiedliche Zeitabschnitte thematisieren. Umso wichtiger wäre ein Auswertungskapitel gewesen, das Gemeinsamkeiten und Unterschiede hätte herausstellen können.

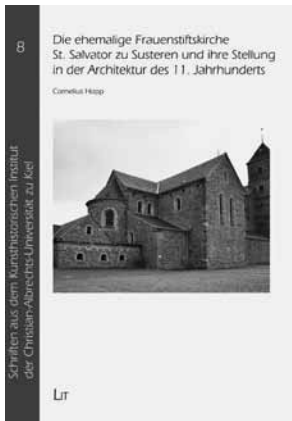
Ein abschließendes Gesamturteil zu formulieren fällt schwer. Gewiss liefert Bravi nützliche Einzelinterpretationen zur Aufstellung griechischer Kunstwerke in neuen römischen Kontexten, aber deren Bedeutung für das politische Leben einer Stadt und damit des römischen Staates erschöpft sich gerade angesichts des römischen Selbstverständnisses nicht in individuellen Initiativen, die in ihren jeweiligen Zeitumständen befangen bleiben, sondern verlangt nach politischer Gesamtdeutung im Sinne der ideologischen Selbstverortung der Römer, zwar möglicherweise getrennt nach Republik, Prinzipat und Spätantike, aber doch mit dem Blick auch auf die verfassungssystemübergreifenden Gemeinsamkeiten. Sieht man von ein-, über- und ausleitenden Bemerkungen innerhalb einzelner Kapitel ab, werden hier keine Brücken gebaut, die die Einzelbefunde in eine zusammenhängende Interpretation zu in-

<sup>7</sup> Dieses Thema wird von Bravi nur einmal beiläufig angesprochen. (256)

<sup>8</sup> Man vermisst eine sorgfältige Endredaktion des Buches. Dabei ist am auffälligsten, dass mit den Buchstaben ‚ß‘ und ‚ss‘ entgegen den Regeln der alten wie auch der neuen deutschen Rechtschreibung oft ganz willkürlich verfahren wird. Ärgerlich sind aber auch Fehler wie die Bezeichnung des Kaisers Constantius II. als ‚Constans II.‘ (vgl. 279).

tegrieren und auf diese Weise aus einem Nachschlagewerk für Einzelfälle eine geschlossene Gesamtdeutung zu formen wüsste. So aber bleiben die Einzelbefunde innerhalb der verschiedenen Kapitel je für sich stehen, zudem mit einem fast unüberbrückbar erscheinenden Hiat zwischen den Rom- und den Konstantinopel-Kapiteln. Die Suche nach dem Sinn erscheint also unabgeschlossen. Vergleichend auswertende Abschnitte hätten hier vieles in besserem Licht erscheinen lassen können. Daher fällt die Antwort für die im Titel des Werkes von Bravi angesprochene historisch-politische Dimension der in römische Kontexte hineingestellten griechischen Kunstwerke nicht vollkommen überzeugend aus.

ULRICH LAMBRECHT  
 Universität Koblenz-Landau  
 Campus Koblenz



**Cornelius Hopp; Die ehemalige Frauenstiftskirche St. Salvator zu Susteren und ihre Stellung in der Architektur des 11. Jahrhunderts** (Schriften aus dem Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 8); Berlin und Münster: LIT Verlag 2014; 216 S., 149 Abb.; ISBN 978-3-643-12912-3; € 34,90

Als Hopps Monographie 2014 erschien, jährte sich die Gründung des Klosters Susteren zum 1300sten Mal. Gestiftet wurde es von dem fränkischen Hausmeier Pippin und seiner Gemahlin Plektrud, die es 714 dem angelsächsischen Missionsbischof Willibrord als erstem Abt übergaben. Ende des 9. Jahrhunderts erfuhr es, inzwischen ein Frauenkonvent, besondere Förderung durch König Zwentibold von Lotharingen. Er nutzte die Kirche, wenn man der späteren Überlieferung glauben darf, auch als Grablege. Die bestehende Basilika mit dreiteiliger Choranlage und Außenkrypta wurde um 1060/70 errichtet und gehört trotz umfangreicher Restaurierungsmaßnahmen zu den besterhaltenen Denkmälern des 11. Jahrhunderts. Vor diesem geschichtsträchtigen Hintergrund überrascht es, wie wenig Beachtung die ehemalige Stiftskirche bisher gefunden hat. Umso mehr ist zu begrüßen, dass ihr jetzt eine ausführliche monographische Bearbeitung zuteilgeworden ist, die ihre Geschichte und architektonische Gestaltung kenntnisreich vorstellt. Damit leistet Hopp zugleich einen wichtigen Beitrag zur interdisziplinären Auseinandersetzung mit Frauenkommunitäten, die in den letzten 15 Jahren verstärkt ins Blickfeld der Kulturwissenschaften geraten sind, wie unter anderem die inzwischen zwölf Bände der Essener Forschungen zum Frauenstift zeigen. In seinem Geleitwort hat Klaus Gereon Beuckers die Untersuchung deshalb zu Recht als Bereicherung der aktuellen Forschung gewürdigt.