



Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hrsg.); Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch; Stuttgart: J. B. Metzler 2014; 484 S., 27 s/w-Abb.; ISBN 978-3-476-02416-9; € 64,95

Unter den beinahe zahllosen Büchern, die während der letzten Jahre zum Thema Bildwissenschaft erschienen sind, gehört *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch* sicherlich zu den anspruchsvollsten. Die knapp 500 Seiten starke, von den beiden Medientheoretikern Stephan Günzel und Dieter Mersch herausgegebene Publikation versammelt nicht weniger als 72 Einzelbeiträge von fast ebenso vielen Autoren aus dem gesamten deutschsprachigen Raum und erschien 2014 im J. B. Metzler Verlag. Ziel der Herausgeber war es, einen umfassenden Überblick über die verschiedenen Ansätze, Methoden, Gegenstände und Themen sowie über den aktuellen Stand der Diskussion in den verschiedenen Bildwissenschaften zu bieten. (VII)

Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch setzt sich eigentlich aus fünf Büchern zusammen. Das erste Kapitel trägt den Titel *Grundlagen* und bildet eine Art Einführung in die Thematik: Es geht hier um *Bildbegriffe und ihre Etymologien*, *Die Wende zum Bild*, das heißt den iconic beziehungsweise pictorial turn, eine Klärung der Begriffe Bildphilosophie, Bildtheorie und Bildwissenschaft, das ‚Mimesis-Problem‘, materielle und praktische Aspekte von Bildern sowie um historische und moderne Wahrnehmungstheorien. Der Titel des zweiten Teils – *Methoden und Grundlagen der Bildtheorie* – ist allerdings für manche Leser vielleicht etwas irreführend: Man würde erwarten, dass es hier wieder um ähnliche Themen geht wie im ersten Teil (iconic/pictorial turn, Ähnlichkeit, und Ähnliches), doch hier wurde – teilweise durchaus erfolgreich – versucht, mehrere unterschiedliche Gebiete zusammenzuführen. So werden einerseits die Positionen verschiedener geistes- und kulturwissenschaftlicher Disziplinen und philosophischer Strömungen wie Psychoanalyse, Anthropologie, Phänomenologie, Strukturalismus oder Dekonstruktion zu visuellen Problemen vorgestellt, andererseits geht es aber auch um klassische kunsthistorische beziehungsweise kunstwissenschaftliche Methoden und Herangehensweisen wie Formalismus, Stilanalyse und Ikonologie. Auf diese Weise wird angedeutet, dass Erstere (zum Beispiel die Phänomenologie), die ideellen Grundlagen für Letztere bilden (zum Beispiel den Formalismus und die Stilanalyse). Im dritten Teil wird versucht, die *Geschichte der Bildmedien* vom antiken Bilderverbot bis zum 21. Jahrhundert zu skizzieren, wobei vor allem technische und theoretische Aspekte berücksichtigt werden. Der Schwerpunkt liegt hier daher auf Bildformen und -techniken des 19. und 20. Jahrhunderts (Stereoskopie, Film, Kuppelprojektion, virtuelle Realität und so weiter). Im vierten Teil kommen zentrale Themen und Begriffe zur Sprache, die für neuere Bildtheorien relevant sind; Hierunter fallen beispielsweise die von Gottfried Boehm geprägte *ikonische Differenz*, Walter Benjamins *Aura*-Begriff oder Horst Bredekamps *Bildakt*-Theorie. Schließlich werden im letzten Teil 16 wissenschaftliche Disziplinen wie *Kunstgeschichte* oder

Kriminologie mit Blick auf ihre bildwissenschaftliche Relevanz befragt. Im Folgenden sollen aus jedem der fünf Teile des Buches jeweils ein, aus meiner Sicht besonders bemerkenswerter Aufsatz näher vorgestellt werden.

In Marcel Finkes Beitrag *Materialitäten und Praktiken* (26–32) geht es um die materiellen Daseinsbedingungen von Bildern, um Praktiken der Bilderzeugung sowie um mögliche Gebrauchsweisen und Funktionen von Bildern. Der Autor betont, dass sowohl die Materialien beziehungsweise Werkzeuge, welche zur Herstellung von Bildern notwendig sind, als auch die Handlungen, in die sie eingebunden sind, enorm unterschiedlich und vielfältig sind. (26) So können etwa fast alle erdenklichen, natürlichen wie auch künstlichen Materialien als Bildträger fungieren (zum Beispiel Kunststoffe, Haut oder Eis). Zurecht weist Finke in diesem Kontext aber darauf hin, dass auch technische Geräte wie Monitore oder Drucker beziehungsweise die Materialien, aus denen diese bestehen sowie die Voraussetzungen, die zu ihrem Betrieb notwendig sind (zum Beispiel Elektrizität), zu den „materiellen Daseinsbedingungen“ von Bildern zu zählen sind. (27) Ferner sei auch zu bedenken, dass die Erzeugung von Bildern heute zwar oft sehr einfach erscheint, da zum Bedienen eines einfachen Fotoapparates kein großes Wissen (zum Beispiel über komplizierte Maltechniken) oder Geschicklichkeit notwendig ist, jedoch die Herstellung von Geräten, welche Bilder aufnehmen beziehungsweise wiedergeben können, zum Teil mit erheblichem Aufwand und vor allem mit umfangreichem technischen Wissen verbunden ist. (28) Techniken der Bilderzeugung können in der Tat auch sehr einfach sein, zum Beispiel kann ein Gegenstand mit dem Finger in den Sand gezeichnet werden, doch im Allgemeinen gestaltet sich die Erzeugung von Bildern als ein aufwendiger und komplexer Prozess, der zudem mit umfangreichen Vorbereitungsarbeiten verbunden ist, wie etwa die Herstellung eines Gemäldes oder eines Films. Auch die Einsatzmöglichkeiten von Bildern sind laut Finke äußerst vielfältig. (29) Bilder können sowohl der ästhetischen Erfahrung dienen als auch der voyeuristischen Schaulust. Man verwendet sie aber auch zur (visuellen) Kommunikation oder zur Erzeugung wissenschaftlicher Erkenntnis. Ebenso können sie ein wichtiger Bestandteil von religiösen Ritualen sein oder als Instrumente der Machtausübung und politischer Propaganda dienen. Nicht zu vernachlässigen ist darüber hinaus die memoriale Funktion von Bildern. Bildpraktiken, welche als soziale Praktiken zu begreifen seien, bestimmen daher Finke zufolge maßgeblich, was in einem gegebenen Umfeld als „Bild“ definiert wird. (31)

Für Mark A. Halawa (*Anthropologie: Bilder als Bedingung des Menschseins*; 69–75) sind Bildlichkeit und Bildkompetenz von fundamentaler anthropologischer Relevanz, da ausschließlich der Mensch dazu fähig ist, Bilder herzustellen und diese als solche aufzufassen. (69) In Rekurs auf Hans Jonas' ‚homo pictor‘-Konzept und Hans Belting's historisch-anthropologische Reflexionen sei die sogenannte Bildanthropologie daher zurecht als eine der prominentesten bildwissenschaftlichen Strömungen etabliert. (69) Ihr Ziel ist es, durch die Analyse des Phänomens der Bildlichkeit zu neuen Erkenntnissen über das Wesen des Menschen zu gelangen und die anthropologischen Voraussetzungen, Merkmale und Konsequenzen der humanen Bildpraxis zu erforschen. Halawa verweist zunächst auf die Überlegungen Hans Jonas', Haupt-

vertreter der philosophischen Bildanthropologie, für den die Bildfähigkeit des Menschen eine ‚differencia specifica‘ war, das heißt ein Merkmal des Menschen, das ihn grundlegend vom Tier unterscheidet.¹ (69) Jonas erachtete diese Eigenschaft des Menschen sogar als wichtiger als seine Fähigkeit zur Sprache und forderte somit die logozentrische Tradition des anthropologischen Denkens heraus. Das Bildvermögen des Menschen sei elementarer als sein Vermögen zur sprachlichen Ausdrucksfähigkeit, und zwar nicht zuletzt deshalb, weil Bilder leichter zu verstehen seien als die Sprache. Als besonders konstitutiv für die ‚conditio humana‘ erachtete Jonas aber nicht nur die Herstellung von Bildern sondern vor allem die Fähigkeit zwischen einem Bild und dem Gegenstand, den es darstellt, zu unterscheiden. Trotz allem meint Hawala, dass der Nutzen einer philosophischen Bildanthropologie für die allgemeine Bildtheorie eher gering sei, da sie auf einen Bildbegriff aufbaut, der auf das Moment der Ähnlichkeit reduziert werde. (72) Doch auch Beltings Überlegungen sieht er nicht unkritisch. Dieser begreife das Bild als den maßgeblichen Fixpunkt für das Selbst- und Weltverhältnis des Menschen, weshalb zwischen Bild- und Menschheitsgeschichte ein symbiotisches Wechselverhältnis bestehe.² Darüber hinaus sei der Mensch der natürliche Ort der Bilder, der menschliche Körper sei das ursprünglichste Trägermedium der Bilder.³ Zudem glaubt Belting auch, dass der Mensch über die Auseinandersetzung mit dem Tod zum Bild gefunden habe, da der Widerspruch zwischen Anwesenheit und Abwesenheit seine Wurzeln in der Erfahrung des Todes besitze. Kritikwürdig sind für Hawala vor allem Beltings sehr weit gefasste Bild- und Körperkonzepte, darunter insbesondere die Auffassung, dass der Körperbezug die Unterscheidung zwischen inneren und äußeren Bildern, das heißt zwischen realen Bildern und Vorstellungsbildern, erschwere. (74) Aus diesem Grund glaubt er auch nicht, dass Beltings bildanthropologischer Vorstoß das Potenzial habe, innerhalb der allgemeinen Bildtheorie eine Vorrangstellung einzunehmen. (74)

Malte Hagener und Julian Hanich besprechen in *Stummfilm und Montage* (222–228) die Frühzeit des Films und drei Grundbegriffe der Filmtheorie beziehungsweise Filmwissenschaft: ‚photogénie‘, die Großaufnahme und die Montage. Bezüglich der Vorgeschichte des Films weisen die beiden Autoren darauf hin, dass die wichtigste technische Voraussetzung für den Film die Chronofotografie (Marey, Muybridge) war. (222) Auf deren Grundlage gelang es den Brüdern Lumière in den 1890er Jahren, ein marktfähiges System zur Aufnahme und Projektion von Bewegtbildern zu entwickeln. Die ersten Filme waren nur wenige Minuten lang und zeigten beispielsweise kurze humorvolle Szenen oder Geisterfahrten, bei denen von der Spitze eines Zugs während der Fahrt gefilmt wurde. Vorgeführt wurden sie meist von reisenden Schauspielern auf Jahrmärkten und in Varietés. Bald wurden jedoch eigene, teilweise sehr prächtige Räume zur Vorführung von Filmen errichtet und das Kino entwickelte sich

1 Hans Jonas, „Homo Pictor und die differencia des Menschen“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 15/2 (1961), S. 161–176.

2 Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

3 Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

zu einem bedeutenden Industriezweig. Zentrale Frage der ersten filmtheoretischen Diskussionen war die nach der Kunstfähigkeit des Films. In diesem Kontext wurde auch der zuerst von Louis Delluc verwendete Begriff der ‚photogénie‘ geprägt. Der Ausdruck versucht, den schwer mit Worten zu beschreibenden Kern der Kinoerfahrung dingfest zu machen. So definiert Jean Epstein ‚photogénie‘ als „jeglichen (mobilen) Aspekt der Dinge, des Seins und der Seelen, der seine moralische Qualität durch kinematografische Reproduktion steigert“⁴. ‚Photogénie‘ werde daher insbesondere durch das Erfassen von Zustandswechseln erreicht, beispielsweise durch das mimische und gestische Spiel von Schauspielern. Nur wenige Jahre nach Epsteins ‚Photogénie‘ erschien 1924 eine weitere grundlegende filmtheoretische Schrift: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* von Béla Balázs.⁵ Eine fundamentale Rolle spielen darin die Großaufnahme und das menschliche Gesicht, der Mensch trete sich im Film von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks wird für Balázs daher nicht primär sprachlich vermittelt, sondern findet sich in den Körpern, Bewegungen und vor allem im Gesicht, das heißt in der Mimik des Menschen. Auch Sergej Eisenstein⁶ entwickelte sein Konzept der ‚Montage der Attraktionen‘ in den 1920er Jahren, obwohl seine theoretischen Schriften teilweise erst im 21. Jahrhundert publiziert beziehungsweise übersetzt wurden. Sein Ziel war die ‚Bearbeitung‘ des Zuschauers in eine gewünschte Richtung durch eine Folge vorausberechneter ‚Druckausübungen‘ auf seine Psyche. Der Film ist für Eisenstein daher eine Anordnung von Elementen oder ‚Attraktionen‘, die auf der ‚Klavatur des Zuschauers‘ eine genau kalkulierte Wirkung entfalten. 1925–29 erarbeitete er außerdem seine Theorie der fünf Montagetypen; der letzte dieser Montagetypen ist die sogenannte intellektuelle Montage, bei der der Zuschauer durch rationales Nachvollziehen von einer Position überzeugt werden soll (im Gegensatz zur ‚Montage der Attraktionen‘, deren Ziel vor allem die emotionale Beeinflussung des Zuschauers ist).

Im von Franziska Kümmerling verfassten Kapitel *Projektion – Perspektive – Transformation* (286–292) werden die wichtigsten Methoden der Darstellung dreidimensionaler Figuren und Gegenstände auf einer zweidimensionalen Fläche vorgestellt. Kümmerling unterscheidet zwei große Gruppen von Projektionen: mathematisch-geometrisch exakte Verfahren wie parallel- und zentralperspektivische Projektionssysteme auf der einen Seite und Transformationen wie Anamorphosen, invertierte Perspektive oder topologische Verfahren auf der anderen. (286) Bei parallel- und zentralperspektivischen Darstellungen werden hypothetische Punkte eines räumlichen Objekts durch sogenannte Projektionsstrahlen auf einer Zeichenebene abgebildet. Je nachdem, ob die Projektionsstrahlen als parallel oder konvergierend gedacht werden, ergeben sich parallel- oder zentralperspektivische Darstellungen. Die Anwendung derartiger mathematischer Grundsätze in Malerei und Grafik wird vor allem mit Leon Battista Albertis

4 Jean Epstein. *Critical Essays and New Translations*, hrsg. von Sarah Keller und Jason N. Paul, Amsterdam 2012, S. 293.

5 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a. M. 2001.

6 Sergej M. Eisenstein, *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt a. M. 2006.

zentralperspektivischem Projektionsverfahren in Verbindung gebracht, die jener 1435 in *De pictura* beschrieb. Kümmerling weist in diesem Kontext darauf hin, dass die Frage, ob beziehungsweise wie weit zentralperspektivisch konstruierte Bildräume dem visuellen Wahrnehmungsraum entsprechen, umstritten ist. (287) Bei Orthogonalprojektionen wie beispielsweise der auch heute noch in der Technik unverzichtbaren sogenannten Dreitafelprojektion werden mehrere Ansichten eines dreidimensionalen Objekts gleichzeitig dargestellt: Zumeist sind es der Grundriss, der Aufriss und der Seitenriss oder ein Schnitt. Streng genommen gehört diese Art der Darstellung Kümmerling zufolge aber nicht mehr zu den Projektionen, sondern schon zu den Transformationen, wie etwa auch die Anamorphose. (189) Jene beruht entweder auf einer korrekten zentralperspektivischen Projektion, bei der der Fluchtpunkt so weit von der Bildmitte positioniert wird, dass sie aus einem extrem schrägen Blickwinkel betrachtet werden muss, oder auf Projektionen auf gekrümmte Flächen. Prinzipiell nicht unähnlich ist auch die invertierte oder umgekehrte Perspektive: Hier verlaufen die in die Bildtiefe führenden Fluchtlinien nicht konvergierend, sondern divergierend. Der Fluchtpunkt liegt daher nicht hinter der Bildebene, sondern davor. Bei Abwicklungen und Auffaltungen hingegen wird ein Objekt so dargestellt, als sei es aus seiner Dreidimensionalität heraus auf die Bildfläche abgewickelt oder aufgefaltet, wie zum Beispiel das Schnittmuster für ein Kleidungsstück. Interessante Transformationen sind außerdem auch topologische Projektionen wie Karten öffentlicher Verkehrsnetze oder Kinderzeichnungen: Bei diesen Darstellungen zählen nicht mehr die metrischen Eigenschaften eines dreidimensionalen Objekts, sondern Lagebeziehungen und grundlegende räumliche Relationen wie Verbundenheit, Nachbarschaft oder räumliche Anordnung. So unterscheidet sich etwa ein Strichmännchen deutlich von einer genauen anatomischen Darstellung des menschlichen Körpers, aber dennoch liegt der Kopf oberhalb der Beine und links und rechts vom Rumpf befinden sich armähnliche Gebilde.

Obwohl in der Medizin Bilder wie anatomische Zeichnungen oder Fotografien erkrankter Körperteile und Organe schon immer eine wichtige Rolle spielten, gab es, wie Britta Schnitzel ausführt, auch auf diesem Gebiet im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Art ‚pictorial turn‘, da es möglich wurde, Bilder aus dem lebendigen Körperinneren zu gewinnen. (414) Durch verschiedene, sogenannte bildgebende Verfahrenen, die in Kapitel V.8. (414–421) vorgestellt werden, können beispielsweise Knochenbrüche, Gewebsveränderungen oder verschiedenste Vorgänge im Körper sichtbar gemacht werden. Das älteste, aber auch heute noch sehr häufig genutzte derartige Verfahren ist die Röntgenfotografie. Sie beruht auf dem Prinzip, dass Röntgenstrahlen das Körpergewebe unterschiedlich gut durchdringen und so Absorptionsmuster auf elektrochemisch präparierte Platten projizieren. Da auf dem Röntgenbild dichtes Gewebe weiß erscheint, die Luft hingegen schwarz, eignet sich diese Methode vor allem für die Visualisierung von Knochen beziehungsweise des Skeletts. Ein ebenfalls häufig genutztes bildgebendes Verfahren ist die Sonografie (oder Ultraschallbild), bei der das Echo von in den Körper gesendeten Schallwellen ausgewertet wird. Nachdem sich Longitudinalwellen in Flüssigkeit ungebremst ausbreiten, von Luft gedämpft und von Festkörpern teilweise in Transversalwellen umgewandelt werden, erscheinen auf dem

Sonogramm Knochen und Gase weiß, während Flüssigkeiten schwarz bleiben. Zu den aufwendigeren Verfahren gehört die Computertomografie (CT), welche ebenfalls mit Röntgenstrahlen arbeitet. Bei dieser Technologie rotieren Strahlenquelle und Detektoren um den horizontal im Tomograf liegenden Körper, der nach jeder 180°-Umdrehung um eine feste Distanz weitergeschoben wird. Aus den Absorptionsdaten werden durch einen Computer transversale Schnitte berechnet, die zu einem dreidimensionalen Volumenbild zusammengefügt werden können. Auch bei der Magnetresonanztomografie (MRT) entstehen transversale Schnittbilder, allerdings arbeitet diese nicht mit Röntgenstrahlen, sondern misst die sogenannte Relaxationszeit unterschiedlicher Gewebe nach einer vorherigen Magnetisierung – je mehr Wasser ein Gewebe enthält, desto länger dauert die Entmagnetisierung. Bei funktionellen Bildgebungsverfahren hingegen wird nicht die visuelle Beschaffenheit des Körperinneren sichtbar gemacht, sondern Aktivitäten im Körper wie zum Beispiel Stoffwechselfvorgänge. So werden bei der Positronen-Emissionstomografie (PET) und der funktionellen Magnetresonanztomografie (fMRT) Durchblutungsänderungen in den Gefäßen gemessen, während bei der Magnetenzephalographie (MEG) die durch die aktiven Nervenzellen bedingten elektrischen Ströme des Gehirns an der Kopfoberfläche abgetastet werden. Zwar haben all diese bildbasierten Untersuchungsmethoden die Medizin revolutioniert und entscheiden nicht selten über Leben und Tod, doch sie sind dennoch weit davon entfernt, unfehlbar zu sein, und führen manchmal sogar zu Fehldiagnosen, da es regelmäßig vorkommt, dass durch derartige Technologien entstandene Aufnahmen Anomalien zeigen, die schlicht nicht existieren, oder krankhafte Gewebe beziehungsweise Körpervorgänge nicht zeigen, obwohl diese vorhanden sind.

Insgesamt ist *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch* also durchaus keine einfache Lektüre. Die inhaltlichen Details zahlreicher Beiträge sind ohne Spezialwissen beziehungsweise eine solide philosophische Vorbildung nur schwer nachvollziehbar. Auf der einen Seite ist dies bei derartigen interdisziplinären Publikationen ein bekanntes und verbreitetes Problem, auf der anderen Seite wird das Verständnis vieler Texte aber nicht zuletzt durch die vielen fehlenden Abbildungen erschwert. Vielfach werden zwar konkrete Bildbeispiele genannt, diese dann aber nicht abgebildet, obwohl es sich nicht um allgemein bekannte Bilder handelt. So müssen auch die Aufsätze von Franziska Kümmerling (*Projektion – Perspektive – Transformation*) und Britta Schnitzel (*Medizin/Radiologie*) gänzlich ohne Abbildungen auskommen. Dadurch wird das visuelle Vorstellungsvermögen eines Nicht-Spezialisten in vielen Fällen überfordert und man ist gezwungen, weitere Literatur zu konsultieren, wenn man den Text genauer verstehen will. Vermutlich war aber gerade das das Ziel der Autoren beziehungsweise Herausgeber, das heißt die Anregung des Lesers zu weiterer Beschäftigung mit den in der Publikation behandelten Themen. Außerdem hat man vielleicht auch bewusst auf Abbildungen verzichtet, um zu demonstrieren, was für eine essentielle Rolle Bilder beim Verständnis von Texten spielen. Allerdings fehlen oft nicht nur die Abbildungen, sondern es werden nicht einmal konkrete Beispiele genannt, sodass der Leser sich unter mancher abstrakter Definition nicht viel Konkretes vorstellen kann. Wie aus den oben vorgestellten Beiträgen hervorgeht,

handelt es sich bei *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch* aber dennoch um ein höchst interessantes, lesenswertes und lehrreiches Buch, insbesondere für bildwissenschaftlich beziehungsweise bildtheoretisch interessierte Leser. Vor allem kunsthistorisch geschulte Personen werden sich bei der Lektüre wahrscheinlich bewusst werden, dass ihr Blick auf Bilder doch relativ eng und einseitig ist. Es wird nämlich nicht nur auf die in den letzten Jahrzehnten intensiv diskutierten Positionen von Hans Belting, Gottfried Boehm, William J. T. Mitchell und Horst Bredekamp eingegangen, sondern das ‚Phänomen Bild‘ wird in einen viel größeren wissenschaftlichen, künstlerischen, kulturhistorischen, philosophischen sowie technischen Kontext gestellt und aus allen erdenklichen Perspektiven beleuchtet. Dabei bietet die Publikation – zumal für ein Handbuch – erstaunlich viel Neues und präsentiert sogar einige bisher kaum erforschte Aspekte, darunter zum Beispiel Ideen für eine psychoanalytische Bildtheorie, die sich aus Sigmund Freuds Traumdeutung ableiten lässt (*Psychoanalyse: Traum, Spiegel und das optisch Unbewusste*; 95–102). Hervorhebenswert sind aber auch die Bibliografien, welche sich am Ende jedes Beitrags befinden und in der Tat einen der größten Schätze des Buches darstellen. Schon allein deswegen lohnt sich ein Blick in *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, das ohne Zweifel für jeden, der sich in Zukunft mit Bildwissenschaft beziehungsweise Bildtheorie beschäftigen will, eine nützliche Orientierungshilfe bietet.

ANNA SIMON
Wien



Susann S. Lusnia; Creating Severan Rome. The Architecture and Self-Image of L. Septimius Severus (A. D. 193–211) (Collection Latomus 345); Brüssel: Éditions Latomus 2014; 293 S., 17 Karten, 64 Tafeln; ISBN 978-2-87031-292-6; € 59

Für die Zeit der severischen Kaiserdynastie (193–235 n. Chr.) als ein Scharnier zwischen den vergleichsweise stabilen Verhältnissen des Römischen Reiches im zweiten Jahrhundert und den fünf Jahrzehnten der sogenannten Soldatenkaiser (235–284 n. Chr.), als das *Imperium Romanum* einem „beschleunigten Wandel“¹ ausgesetzt war, interessiert sich die altertumswissenschaftliche Forschung seit einigen Jahren verstärkt. Besondere Aufmerksamkeit

1 Begriff nach Frank Kolb, „Wirtschaftliche und soziale Konflikte im Römischen Reich des 3. Jahrhunderts n. Chr.“, in: *Bonner Festgabe Johannes Straub zum 65. Geburtstag am 18. Oktober 1977, dargestellt von Kollegen und Schülern*, hrsg. von Adolf Lippold und Nikolaus Himmelmann (Beihefte der Bonner Jahrbücher 39), Bonn 1977, S. 277–295, hier S. 277. Damit leitete Kolb hinsichtlich einer Qualifizierung der Soldatenkaiserzeit als Epoche der Krise ein Umdenken ein, das zugleich auch die lange Zeit als selbstverständlich geltende Verbindung des dritten Jahrhunderts mit einem Diskurs der Dekadenz zu beenden half.