

Tonio Hölscher

»Präsentativer Stik im System der römischen Kunst

1. Einführung: Jedes Ding zu seiner Zeit

Es hat den Reiz des Paradoxes, dass eine Gruppe jüngerer Forscher die Generation ihrer Lehrer zu einer wissenschaftlichen Frage zusammenruft, die zu *deren* Jugendzeit aktuell gewesen war. Das Thema der »arte plebea« war in den 1960er-Jahren von Ranuccio Bianchi Bandinelli zu einer zentralen Frage der römischen Kunst erhoben worden¹. Das hatte damals eine deutlich befreiende Wirkung: In der Generation davor hatte Gerhard Rodenwaldt das Modell einer römischen Kunst entwickelt, die sich in zwei polaren stilistischen Tendenzen artikulierte, einer klassizistischen Tradition griechischer Provenienz und einer »Volkskunst« von typisch römischem Charakter². Schon 1953 hatte Otto Brendel dies an Nationalkulturen orientierte Deutungsmuster in seinen zeitgebundenen Aspekten kritisiert³. Bianchi Bandinelli hat dann die Antithese »Klassizismus« und »Volkskunst« von den romantisch gefärbten Konnotationen des »Volkes« entlastet und mit den Begriffen »arte aulica« und »arte plebea« ein Konzept geschaffen, das die Stilformen als Ausdruck spezifischer Bildkulturen erklärte. Mit den soziologisch gefärbten Begriffen schien eine Richtung gewiesen zu sein, die damals große Hoffnungen weckte. Bianca Maria Felletti Maj hat 1976 das Rad wieder ein Stück weit zurückgedreht, zur »arte italica«⁴ – doch Bianchi Bandinellis Position blieb weiterhin der Referenzpunkt der Diskussion.

Die folgenden Überlegungen setzen einen Ansatz fort, den ich in meiner Studie *Römische Bildsprache als semantisches System*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1987 Nr. 2 (Heidelberg 1987), begründet habe. Übersetzungen: *Il linguaggio dell'arte romana* (Torino 1993). *The Language of Images in Roman Art* (Cambridge 2004, Foreword by J. Elsner). – Der Beitrag verdankt die vorliegende Form zahlreichen Gesprächen mit Francesco de Angelis, dessen insistierende Fragen mich zu mehrfachen Überarbeitungen veranlasst haben. Kritische Bemerkungen von Jens-Arne Dickmann, Ralf von den Hoff und noch einmal Francesco de Angelis zu dem eingereichten Manuskript haben zur Klärung von wichtigen Punkten beigetragen. Ihnen allen gilt mein herzlicher Dank.

1 Bianchi Bandinelli 1967. Frühere Arbeiten in dieser Richtung: Bianchi Bandinelli 1961, 227–233 (Text von 1952); 1244–1247 (Text von 1959); Bianchi Bandinelli 1965; Bianchi Bandinelli 1966a sowie die weiteren Beiträge aus Bianchi Bandinellis Schule in demselben Band. Dominant ist die Un-

Viele der Jüngerer, vor allem im Umkreis Bianchi Bandinellis, haben das Problem weiter durchdacht, auch eigene Positionen dazu entwickelt⁵. Während Bianchi Bandinelli die »arte plebea« aus mittelitalischen Wurzeln ableitete, hat Paul Zanker eher mittelmäßige Werkstätten verantwortlich gemacht, die die Aufträge mit begrenzten Fähigkeiten ausführten, entweder in ungeschickter Umsetzung von Mustern höherer Kunst oder ganz ohne leitende Vorlagen. Insgesamt aber wurde das Thema schon vor längerer Zeit ad acta gelegt. Denn letzten Endes hatte die Frage nach der »arte plebea« ihren Ort in der Wissenschaftsgeschichte der 1960er- bis 1980er-Jahre, auf dem Weg von der traditionellen Kunst- und Stilgeschichte zu einer Geschichte der Bildkunst in sozialen Kontexten. Ausgangspunkt war ein Begriff des künstlerischen Stils, der als Ausdruck der Wesensart von historischen Subjekten verstanden wurde, seien es individuelle Personen, seien es kollektive Einheiten: entweder räumliche Einheiten wie Regionen und Völker oder zeitliche Einheiten wie Generationen oder Epochen. Wenn dieser Begriff des Stils in eine neue Sozialgeschichte der Kunst überführt werden sollte, lag es nahe, nach Stilformen als Ausdruck der Identität von sozialen Schichten zu fragen. In diesem Sinn hat Bianchi Bandinelli in der römischen Kunst unterschieden zwischen einer »arte aulica« des Hofes und der gebildeten Eliten, die sich klassizistische Formen griechischer Provenienz zu eigen gemacht hätten, und einer »arte

terscheidung zwischen »arte aulica« und »arte plebea« durchgeführt in: Bianchi Bandinelli 1969.

2 Rodenwaldt 1949. Übertragung in das Konzept der archäologischen Strukturforchung: Kaschnitz von Weinberg 1961, 42–51. 51–73.

3 Brendel 1953. Wieder abgedruckt, zusammen mit weiteren Beiträgen zu der Fragestellung: Brendel 1979; Brendel 1990a; Brendel 1990b.

4 Felletti Maj 1977. Dazu Hölscher 1981.

5 Siehe besonders Zanker 1970/71; Zanker 1975. Zuletzt: Zanker 2007, 32–34. Ferner: Brandenburg 1981; Jung 1984, 71–75; Zevi 1991. Eindringliche Überlegungen zu den in vieler Hinsicht vergleichbaren römischen Wandmalereien, in ähnliche Richtung wie die hier begründeten Vorstellungen, bei Fröhlich 1991, bes. 189–210. Neuerdings: Clarke 2003, der sich nicht lange bei kunsttheoretischen Fragen aufhält und die Bildwerke rein auf ihre sachlichen Themen hin betrachtet. Petersen 2006.

plebea«, die vor allem im Bereich der reich gewordenen Freigelassenen ausgebildet und zum Ausdruck ihres sozialen Habitus eingesetzt worden sei. Im Grunde war es ein Versuch, mit den ererbten Mitteln der traditionellen Kunstgeschichte neue Fragen einer Sozialgeschichte der Kunst anzugehen. Mehr oder minder bewusst, mag das Modell des sozialistischen Realismus hinter dieser Vorstellung von Stil als einem genuin sozio-kulturellen Habitus von sozialen Schichten gestanden haben.

Zuletzt wurde das Konzept einer genuinen ›Freigelassenen-Kunst‹ von Lauren Hackworth Petersen einer grundlegenden Kritik unterworfen⁶. Sie wendet sich gegen universelle und monolithische Konzepte der Mentalität und des künstlerischen Stils der Freigelassenen, gegen eine Dichotomie von Kunst und Kultur der Elite und der Freigelassenen sowie gegen eine grundsätzliche Bindung von Stilformen der römischen Bildkunst an soziale Klassen. Im Vordergrund stehen inhaltliche Aussagen, die vielfach nicht durch einen spezifischen Bürger-Status determiniert seien; Fragen der Form spielen eine untergeordnete Rolle. Die folgenden Überlegungen gehen z. T. in ähnliche Richtung, zielen aber auf die Systematik der Stilformen und ihrer spezifischen Leistung.

Dies Konzept setzt sich schon auf den ersten Blick einer naheliegenden Kritik aus. Bereits Rodenwaldt hatte im Rahmen seiner ›Volkskunst‹ auf Reliefs von zentralen kaiserlichen Denkmälern hingewiesen, vor allem die kleinen Prozessionsfriese der Ara Pacis sowie der Ehrenbögen des Titus in Rom und des Trajan in Benevent. Weitere Beispiele, etwa die Reliefs mit einer Reiterparade am Sockel der Säule des Antoninus Pius, lassen sich hinzufügen. Schon in der Münzprägung der späten Republik, die vom Repräsentationswillen der Oberschicht erfüllt ist, finden sich immer wieder Beispiele von Kompositionen, die eindeutig in den Stilformen der ›Volkskunst‹ bzw. ›arte plebea‹ gehalten sind. Gleichzeitig setzen an Grabbauten hoher stadtrömischer Magistraten von prätorischem Rang Szenen staatlicher Rituale sowie der Rechtsprechung ein, die vergleichbare Darstellungsformen zeigen⁷. In allen solchen Fällen verbietet sich eine Deutung des Stils als Ausdruck unterer sozialer Schichten von selbst.

Bianchi Bandinelli hat durchaus gesehen, dass seine Kategorien nicht ein rein soziologisches Distinktiv

darstellen konnten: Die Bezeichnung ›arte plebea‹ sei in demselben Sinn zu verstehen wie wenn Cicero sich »*plebeio sermone*« ausdrückt⁸. Doch wenn die Terminologie ›arte aulica‹ und ›arte plebea‹ überhaupt einen Sinn haben soll, dann müsste sie zumindest einen gewissen soziologischen Aspekt haben. Das Dilemma, das hier liegt, hat Bianchi Bandinelli nicht aufgelöst.

Heute, im Zeichen ganz anderer Konzepte der Bildwissenschaft, hat sich die Auffassung durchgesetzt, dass Stilformen kulturell geprägte Modi der Herstellung von Bildern und anderen visuellen Produkten sind, teils kollektiv geltend, teils individuell variiert und weiterentwickelt. In dieser Eigenschaft als mediale Ausdrucksmittel können Stilformen einerseits von einem kulturellen Träger zum anderen übertragen werden, andererseits können dieselben kulturellen Träger verschiedene Stilformen nebeneinander verwenden, je nach Situation und Intention. Unter dieser Voraussetzung hat die Bindung von Stil an bestimmte gesellschaftliche Gruppen und ihre Identität viel von ihrer Überzeugungskraft verloren.

Wenn trotzdem die ›arte plebea‹, für mich selbst eher überraschend, wieder auf die Tagesordnung gesetzt wird, so ist damit die grundsätzliche Frage verbunden, welche Bedeutung das Thema im Horizont der gegenwärtigen Fragestellungen zur römischen Kunst haben soll. Der folgende Beitrag hat, als Antwort auf diese nicht selbst gestellte Frage, zunächst das Ziel, die Schwierigkeiten mit der Fragestellung zu artikulieren.

Das Phänomen, das heißt: der Befund selbst scheint alles andere als klar zu sein. Die Kontroversen der Forschung haben oft zu hoch angesetzt: Sie haben versucht, das Phänomen zu deuten, ohne es zunächst deutlich und umfassend beschrieben zu haben. Als Grundlage dienten oft nur wenige Denkmäler, die sich vor allem dadurch auszeichnen, dass sie sich auf den ersten Blick weit von den Maßstäben ›klassischer‹ griechischer Kunst entfernen. Doch ein systematischer Versuch, die Kunstformen zu definieren, die als ›Volkskunst‹, als ›arte italica‹ oder als ›arte plebea‹ bezeichnet worden sind, führt immer wieder in eklatante Widersprüche.

Das Ergebnis der hier angestellten Überlegungen kann in vier Thesen zusammengefasst werden, die bewusst zugespitzt sind:

di ›arte popolare‹, ma quello di ›arte plebea‹, che va inteso soltanto nel senso di una classificazione e non nel senso di una opposizione sociale polemica verso l'arte ufficiale (che potremmo chiamare ›senatoria‹).« Schließlich wird die ›arte plebea‹ als Gattungsstil analog zu den literarischen Gattungen mit ihren spezifischen Metren bezeichnet. Für bibliographische Hilfe danke ich Rolf Michael Schneider.

6 Petersen 2006.

7 Zu den genannten Denkmälern s. weiter unten.

8 Bianchi Bandinelli 1967, beginnt seine Darlegung mit dem Zitat von Cic. fam. 9, 21, der hier einen Schreibstil wählt, den er selbst »*plebeius sermo*« nennt. Bianchi Bandinelli nennt einerseits die »Plebejer« als Träger dieser Kunst bis in die Spätantike. Andererseits erklärt er: »Per tutte queste ragioni noi diamo a questo filone artistico non il nome

1. Das Phänomen, das zuerst als ›Volkskunst‹ beschrieben wurde, ist ein gedankliches Konzept der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.
2. Die Formen der ›Volkskunst‹ bzw. der ›arte plebea‹ sind kein geschlossenes Repertoire einer begrenzten Gruppe von Denkmälern, die sich eindeutig von anderen Gruppen unterscheiden lassen. Sie sind weder im Rahmen einer kulturellen Antithese von ›griechisch‹ versus ›römisch‹ noch einer sozialen Antithese von ›(Bildungs-)Elite‹ und ›Kaiserhof‹ versus ›soziale Aufsteiger‹ zu verstehen.
3. Die Phänomene der ›Volkskunst‹ bzw. ›arte plebea‹ sind überhaupt kein Ausdrucksmittel einer spezifischen gesellschaftlichen Gruppe von Trägern einer spezifischen ›Bildkultur‹. Sie sind vielmehr Teil eines *generativen Systems* von Stilkonzepten, die nicht *habituell*, als sozio-kulturelle Distinktive, sondern *medial*, als System der Kommunikation zu verstehen sind.
4. Die Bildkunst der politischen Eliten und der sozialen Mittelschichten kann zunächst nicht nach den *Stilformen*, sondern muss nach den *Bildthemen* und *Bildmotiven*, und darüber hinaus vor allem nach den sozialen und räumlichen Kontexten ihrer Herstellung, Benutzung und Wahrnehmung bestimmt werden. Erst auf dieser Grundlage kann die Frage nach den stilistischen Phänomenen gestellt werden.

Im Folgenden können nur die ersten drei Punkte ausgeführt werden. Damit begibt die Erörterung sich zunächst auf die theoretische Ebene der kunstgeschichtlichen Stilforschung, die den Blick lange Zeit stark eingengt hat. Diese Beschränkung wird hier in Kauf genommen, um zu einer Klärung der Begriffe beizutragen. Ein Neuanatz – auf den hier nur in einem Ausblick hingewiesen wird – kann von den weiteren Beiträgen dieses Bandes ausgehen.

Mit dem grundsätzlichen Ergebnis, dass die hier zu behandelnden Phänomene nicht eine sozial-habituelle Kunstform, sondern ein medialer Stil sind, ist die Konsequenz verbunden, dass die Begriffe ›Volkskunst‹ und ›arte plebea‹ nicht mehr als deutungsoffene Bezeichnungen verwendet werden können: Sie legen bereits eine Beziehung zwischen Kunstformen und sozialen Trägern fest, die grundsätzlich in Frage steht und jedenfalls erst erwiesen werden müsste. Stattdessen wird hier der Begriff der ›präsentativen‹ Stilformen verwendet, um deskriptiv die mediale Kategorie des ›Präsentierens‹ von politisch-sozialem Rang und gesellschaftlich-beruflicher Leistung, in öffentlichen Auftritten und Ritualen

sowie in verdienstvollen Aktivitäten zu bezeichnen, die das wichtigste Merkmal dieser Stilformen ist. Der ›präsentative‹ Charakter dieser Formen dient der faktischen Darstellung von bedeutungsvollen Handlungen und Gegenständen – im Unterschied zu den Formen des hohen ›repräsentativen‹ Stils, mit dem vor allem in den zentralen Denkmälern des Kaisers und des Senats öffentliche *dignitas* und *virtus* zum Ausdruck gebracht werden. Wie sich zeigen wird, stehen die beiden Stilarten nicht in einem exklusiven Gegensatz zueinander, sondern durchdringen einander in vielfacher Weise.

2. ›Volkskunst‹ als eigener Stil – eine Erfindung des 20. Jahrhunderts?

Die Definition, also die Konstituierung des hier in Rede stehenden Phänomens als solchen hat ihren Ursprung im frühen 20. Jahrhundert⁹. Die betreffenden Denkmäler waren damals z. T. seit langem bekannt, sie waren aber bisher nicht als Beispiele eines Phänomens sui generis gewertet worden. Das wirft zunächst die allgemeine Frage auf, unter welchen konzeptuellen Voraussetzungen damals die betreffenden Kunstformen eine neue Wertung erfuhren.

Die ersten Erforscher der römischen ›Volkskunst‹ haben sich natürlich nicht als ›Erfinder‹ eines wissenschaftlichen Konzepts, sondern als Entdecker eines tatsächlichen historischen Phänomens gesehen. Unbewusst waren dabei jedoch Kategorien im Spiel, die eher in das 20. Jahrhundert als in die Antike gehören. Damit wird zumindest die Frage aufgeworfen, wie weit das damit definierte Phänomen antiken oder neuzeitlichen Vorstellungen entspricht.

Kunst als Ausdruck des Volkscharakters

Eine Grundfrage, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts gestellt wurde, war die nach dem genuin römischen Charakter der römischen Kunst. Ein Volk von großer historischer Bedeutung musste auch eine Kunst von ausgeprägtem eigenem Charakter haben. Wenn man das auf die Formel des Volkscharakters bringt, so ist das ein verspätetes Konzept von Romantik und Nationalismus. Otto Brendel hat die ideologischen Unter- und Obertöne aufgezeigt, die dabei implizit oder explizit mitschwangen, und damit alle Deutungen im Sinne nationalen Volkstums diskreditiert¹⁰.

Heute würde man eher das Konzept des kulturellen Repertoires ins Spiel bringen. Damit wird die na-

siert und dargestellt.

¹⁰ Brendel 1953, passim.

⁹ Die Vorgeschichte des Konzepts bis zu G. Rodenwaldt ist mit großer Klarsicht bei Brendel 1953, 1–67 analy-

turwüchsige Bindung an Volkscharakter und Rasse verabschiedet; Kunst und Kultur wird zu einem selbst geschaffenen Symbolsystem. Doch unter dieser Voraussetzung lassen sich die Formen des ›präsentativen Stils‹, wie sich zeigen wird, nicht mehr als das zentrale Phänomen einer spezifisch römischen Bildkultur verstehen. Denn in einem solchen kulturellen ›System‹ kann es nicht mehr ein Element geben, das als besonders genuin privilegiert wird: Alle Elemente sind grundsätzlich als Faktoren zu berücksichtigen und nach ihrer tatsächlichen Präsenz im kulturellen Haushalt der Gesellschaft zu bewerten. Im Fall der römischen Kunst bedeutet das: die ›klassischen‹ Stil-Traditionen neben den ›präsentativen‹ Stilformen als vollen Ausdruck der römischen Gesellschaft zu akzeptieren.

Originalität

Bildkunst als Ausdruck des Charakters eines Volkes musste originär sein. Sie musste gewissermaßen kollektive Individualität zum Ausdruck bringen; in diesem Sinn musste sie eine originelle, kreative Form der Wahrnehmung und Darstellung der Welt erkennen lassen. Unter dieser Voraussetzung wurden solche Formen der Kunst, die man in Griechenland nicht vorzufinden meinte, zu schöpferischen Eigenleistungen einer genuin römischen Kunst erklärt. Die Kategorie der Originalität ist aber, darüber sollte inzwischen Konsens bestehen, ein Postulat der Moderne, das an einen neuzeitlichen Begriff von ›Kunst‹ im Sinn eines autonomen Bereichs der Kreativität gebunden ist. Wenn dagegen die Bildsprache als ein kulturelles Symbolsystem verstanden wird, das neben anderen medialen Systemen der kulturellen Kommunikation dient, ist Originalität eine obsoletere Kategorie. Damit verliert auch die Frage nach dem originären Charakter der ›präsentativen‹ Stilformen ihre Dringlichkeit.

Antithetische Denkformen

Unter den beiden Voraussetzungen der Suche nach Volkscharakter und Originalität wurde die gesamte künstlerische Produktion Roms in die Antithese ›griechische Tradition‹ versus ›römische Kreativität‹ gezwängt. Antithetische Konzepte aber sind immer gefährlich. Sie reduzieren die Vielfalt der Phänomene auf eine einzige Opposition, die dadurch den Anschein und den Anspruch der Totalität erhält und darum wiederum totale Erklärungsmuster provoziert. ›Hohe‹ und ›niedrige‹ Kunst schienen antithetische Weltansichten zu sein, die

einander ausschlossen; alle anderen Phänomene wurden dieser Antithese untergeordnet. Sobald man aber diese antithetische Denkform in Frage stellt, zeigt die römische Bildkunst sich in einem weiten Spektrum von vielfältigen Formen, in dem die Phänomene des ›präsentativen Stils‹ nur einen begrenzten Raum einnehmen.

Identität

Damit wird aber auch die Frage nach ›griechischer‹ und ›römischer‹ kultureller Identität stark relativiert. Zunächst ergibt es nicht viel Sinn, die Formen des ›präsentativen Stils‹ als Ausdruck römischer Wesensart abzusetzen von klassizistischen Formen als Zeichen griechischer Kultur. Denn die ›griechischen‹ Traditionen haben in besonders markanter Form gerade bei den Staatsreliefs der Kaiserdenkmäler Anwendung gefunden. Zweifellos aber wurden die großen Friese der Ara Pacis mit der Staatsprozession trotz der griechischen Provenienz ihres Reliefstils als genuines Zeugnis römischer politischer *dignitas* angesehen. Darüber hinaus ist es wohl überhaupt verfehlt, Stilformen in erster Linie als explizite Bekenntnisse zu einer spezifischen – ob griechischen, römischen oder sonstigen – kulturellen Identität zu werten: Die Bewohner des Römischen Reiches waren sicher nicht ständig damit beschäftigt, sich zwischen griechischer und römischer Identität zu entscheiden¹¹. Zunächst müssen die Stilformen bestimmten bildlichen Aussagen gedient haben, denen sie einen adäquaten Ausdruck vermitteln sollten.

Den genannten Erklärungen ist gemeinsam, dass sie die Formen des künstlerischen Stils stark an kollektive Träger binden, entweder die Künstler bzw. Produzenten oder die Rezipienten bzw. die Gesellschaft oder einzelne soziale Gruppen. Mit dieser Bindung von Stilformen an kollektive Subjekte ist aber das Spektrum der denkbaren Erklärungen von Stilformen stark eingeschränkt. Ein kurzer Blick auf weitere Möglichkeiten macht das deutlich.

3. Stilformen und ihre Faktoren

Allgemein können Stilformen auf verschiedene Faktoren zurückgeführt bzw. nach verschiedenen Modellen erklärt werden. Dabei ist vorzuschicken, dass unter ›Stil‹ grundsätzlich ein kollektives Phänomen begriffen wird: Es handelt sich um formale Praktiken und Ver-

anachronistische Züge trägt. Ich hoffe, darauf an anderer Stelle zurückzukommen.

¹¹ Die Stiftung und Behauptung von kultureller ›Identität‹ ist in der kulturwissenschaftlichen Geschichtsforschung zu einem zentralen Fokus geworden, der m. E. stark

fahren, die einer Gruppe von Produkten bzw. Werken gemeinsam sind, die bei der Herstellung dieser Werke eingesetzt werden, und die den betreffenden Werken gemeinsame Eigenschaften verleihen¹². Diese Gemeinsamkeit von Eigenschaften kann durch die folgenden Faktoren bewirkt werden:

Autoren, Produzenten

Individuelle Künstler, einzelne Werkstätten, und darüber hinaus größere Gruppen von Werkstätten, bis hin zu ›Kunstregionen‹ bilden spezifische Stilformen aus, durch die sie sich von anderen Künstlern, Werkstätten und Gruppen unterscheiden; das Spektrum reicht von unbewussten ›Handschriften‹ bis zu bewusst ausgebildeten und eingesetzten Ausdrucksformen. Entsprechend können individuelle oder kollektive Auftraggeber bestimmte Stilformen, die ihren kulturellen oder ästhetischen Auffassungen Ausdruck geben, fördern und sogar gegen andere Stilformen durchsetzen. Bei künstlerischen Produzenten gelten solche Formen in der Regel für alle ihre Werke (zumindest während einer gewissen Zeitphase); bei Auftraggebern handelt es sich um eine konzeptionell begründete Wahl, die ebenfalls häufig eine hohe Konstanz aufweist. Das kommunikative Zusammenspiel zwischen Auftraggebern und Werkstätten, verbunden mit den Erwartungen des Publikums, kann an einzelnen Orten oder Regionen zu spezifischen Regionalstilen führen. Stilformen, die derart an die Subjekte von Künstlern bzw. Auftraggebern gebunden sind, können als Ausdruck eines künstlerischen bzw. politischen, sozialen, religiösen oder kulturellen Habitus, und in diesem Sinn von kollektiver Identität gedeutet werden.

Adressaten, Rezipienten

Kollektive Adressaten, wie soziale Gruppen, politische Gruppierungen, religiöse Gemeinschaften, bis zu regionalen Gesellschaften, Generationen oder den Angehörigen von ›Epochen‹, bilden Gewöhnungen und Erwartungen an eine Formensprache von Kunstwerken und kulturellen Produkten aus, die eine gemeinsame Verständigung möglich macht. Auch diese Bindung an Adressaten und Rezipienten lässt Stilformen als Zeichen ihres gesamten künstlerischen bzw. kulturellen Habitus und insofern von kollektiver Identität deuten.

Themen, Themenbereiche

In vielen Kulturen sind für verschiedene Bildthemen mehr oder minder spezifische Stilformen ausgebildet worden. Die römische Kunst besitzt ein breites Spektrum von Formen, die für vielfältige Themen eingesetzt werden: für staatliche Repräsentation, mythische Erzählung, handwerkliche und berufliche Arbeit, bukolische Landschaftsidylle, und so fort (siehe weiter unten).

Bild-Klassen, Funktionen, ›Gattungen‹

Bildwerke existieren in verschiedenen funktionalen Klassen, die eine unterschiedliche formale Gestaltung implizieren: zunächst die fundamentalen ›Klassen‹ von Skulptur, Relief und Malerei; in allen drei Klassen zum einen autonome, für sich stehende Bildwerke, zum anderen solche, die in einen Architektur-Kontext eingebunden sind. Dadurch ergeben sich Untergruppen wie freistehende und integrierte Skulpturen; Reliefstelen sowie Friese, Metopen und ›Reliefbilder‹; Einzelbilder und Wandmalerei. Wie weit dabei die in der Forschung gebräuchlichen Begriffe der ›Gattung‹ und des ›Gattungsstils‹ sinnvoll sind, bedürfte einer genaueren theoretischen Klärung¹³; da es sich zunächst um eine reine Klassifizierung handelt, wird hier von ›Bild-Klassen‹ gesprochen. Jede dieser Klassen und Sub-Klassen impliziert spezifische Formen, die sie von anderen Klassen unterscheiden.

Material, Technik

Bildwerke werden in verschiedenen Materialien gearbeitet, die spezifische Techniken erfordern und zu bestimmten Stilformen führen: Skulptur aus weißem oder buntem Marmor, Kalkstein oder Tuff; Plastik aus Bronze oder Terrakotta, Malerei auf Holz oder Stuck; Toreutik, Glyptik oder Münzprägung.

Es ist deutlich, dass diese verschiedenen Faktoren von ›Stil‹ in verschiedener Weise miteinander verbunden sein können: Bild-Klassen können mit Themen (-bereichen), auch mit Materialien und Techniken zusammengehen, sie können bevorzugt von bestimmten Gruppen von Auftraggebern eingesetzt und auf bestimmte Adressaten ausgerichtet werden. Und so fort.

Diese eher triviale Übersicht über Faktoren, die die kollektiven Phänomene unterschiedlicher Stilformen begründen, kann zwei allgemeinere Konsequenzen für

chäologie ohne klare Definition für heterogene Phänomene verwendet: in Bezug auf die fundamentalen Klassen von Bildwerken (Skulptur und Plastik, Relief, Malerei, Toreutik und so fort), auf Funktionen (z. B. Grabrelief, Friese, Metopen), auf Themen (z. B. Kultbild, Athletenstatue). Entsprechend unpräzise ist der Begriff des ›Gattungsstils‹.

¹² Zum Begriff und Konzept des Stils s. Gumbrecht 1986. Aus Gumbrechts Analysen wird deutlich, dass die emphatische Beziehung des Konzepts ›Stil‹ auf Personen oder kollektive Einheiten (wie Regionen, Nationen, Generationen, Epochen) eine Entwicklung der Neuzeit ist.

¹³ Der Begriff der Gattung wird in der Klassischen Ar-

die Beurteilung der ›präsentativen‹ Stilformen deutlich machen:

1. Grundsätzlich lassen diese Faktoren sich in zwei Gruppen scheiden: Die ersten beiden Faktoren binden ›Stil‹ an soziale Subjekte, das heißt an Produzenten und Rezipienten. Stilformen in diesem Sinn bringen einen durchgehenden kulturellen ›Habitus‹ (im Sinn von Pierre Bourdieu) von sozialen Gruppen zum Ausdruck. Die drei weiteren Faktoren dagegen bedeuten ›Stil‹ als Mittel zur Herstellung von kulturellen Objekten: Bildliche Stilformen in diesem Sinn dienen der Gestaltung von ›Medien‹, das heißt von materiellen Bild-Klassen, für die Darstellung von Bild-Themen. In diesem Sinn kann einerseits von einem habituellen und andererseits von einem semantisch-medialen Stilbegriff gesprochen werden (siehe weiter unten).
2. Die Phänomene des ›präsentativen Stils‹ sind von der bisherigen Forschung zumeist im Rahmen der ersten Gruppe gedeutet worden, das heißt als Zeichen der allgemeinen kulturellen Identität ihrer Träger: Dabei erinnert ›Volkskunst‹ noch an ein schöpferisches Volk im Sinn der Romantik, während ›arte plebea‹ den gesamten sozial-kulturellen Kontext unter Einschluss der Rezipienten zu umfassen beansprucht. Tatsächlich aber stellt sich die Frage, ob die betreffenden Stilphänomene nicht in beträchtlichem Maß von Faktoren der zweiten, medialen Art geprägt sind: vor allem von den spezifischen Themen, den verschiedenen Bildklassen und ihren Funktionen.

Bevor diese Fragen gestellt werden, müssen zunächst die formalen Phänomene selbst genauer bestimmt werden.

4. ›Volkskunst‹/›Arte plebea‹ als kohärenter römischer Stil?

Wie kann man die Kunstformen beschreiben und definieren, die mit den Begriffen ›Volkskunst‹ oder ›arte plebea‹ bezeichnet worden sind?

Zunächst sind zwei allgemeinere Beobachtungen und Überlegungen von Bedeutung, die selten in ihren grundsätzlichen Konsequenzen bedacht worden sind:

1. Das Phänomen der ›Volkskunst‹ bzw. ›arte plebea‹ ist in der Forschung fast ausschließlich in der Gattung des Reliefs beschrieben worden. Nur wenige Denk-

maler der Malerei wurden den Reliefs an die Seite gestellt¹⁴. Das ist kaum damit zu erklären, dass die Forschung Beispiele in anderen Gattungen übersehen hätte, die also nur noch erschlossen zu werden brauchten. Vielmehr wurden tatsächlich nur im Relief und in der Malerei Phänomene beobachtet, die eine generalisierende Interpretation als spezifische Bildkultur einer nationalen, sozialen oder kulturellen Gruppe in Absetzung von der klassizistisch-elitären Tradition nahe zu legen schienen. Die Widersprüchlichkeit dieses Ansatzes wird etwa am Grabbau des Lusius Storax aus Teate Marrucinum deutlich: Dort sind die Reliefszenen der magistratischen Repräsentation und der Gladiatorenkämpfe in Formen gestaltet, die zur ›arte plebea‹ gerechnet wurden, während das wahrscheinlich zugehörige rundplastische Porträt des Grabherrn sich in keiner Weise vom gehobenen Durchschnitt der Porträtplastik absetzt¹⁵. Allgemein weisen römische Porträts seit der späten Republik zwar bekanntlich starke Unterschiede in der Qualität auf: Neben großartigen Bildnissen in hellenistischer Tradition, die für öffentliche Ehrenstatuen der führenden Staatsmänner geschaffen wurden, stehen Köpfe von schlichter stereotypischer Markanz, die meist von Grabmalern aufstrebender Freigelassener stammen¹⁶. Dabei handelt es sich aber nicht um zwei antithetische Konzepte von Individualität und ihrer Wiedergabe im Bildnis, sondern um eine kontinuierliche Skala von bildhauerischen Qualitäten. Entsprechend finden sich in anderen Bereichen der Skulptur, sowohl bei den idealen Themen der Götter, Helden und Mythen als auch bei Bildnissen von Menschen, zahllose Werke von mittlerer bis minderer Qualität, die nie als ›Volkskunst‹, ›arte plebea‹ oder in anderer Weise im Sinn eines Gegenpols zur Elitenkunst definiert worden sind¹⁷. Am deutlichsten wird das Phänomen bei den Togastatuen: Hier gibt es eine weite Skala, von dürftigsten Produkten schlichter Werkstätten bis zu virtuosen Werken erst-rangiger Bildhauer, ohne dass an irgendeiner Stelle eine grundsätzliche Trennung zwischen ›hoher‹ und ›niedriger‹ Kunst gemacht werden könnte¹⁸. Eine kategoriale Unterscheidung zweier Bildkulturen wäre völlig unangemessen: Denn hier handelt es sich nicht um tiefgreifende Unterschiede in der Auffassung von Körper, Natur und Raum, sondern schlicht um solche der künstlerischen Fähigkeit der Bildhauer. Das

14 Umfassendste Materialsammlung bei Felletti Maj 1977, passim. Malerei: Fröhlich 1991, passim.

15 Bianchi Bandinelli – Torelli – Coarelli – Giuliano 1966.

16 Zanker 1975; Zanker 1976; Kockel 1993.

17 Siehe z. B. Schröder 1989.

18 Goette 1990, bes. Taf. 5, 4; 14, 2; 27, 1; Kockel 1983, Taf. 62 c. e; 63 a–c.

heißt: Die Frage der ›arte plebea‹ muss zunächst nicht in Bezug auf einen grundsätzlich spezifischen kulturellen Habitus erörtert werden, weil ein solcher Habitus nicht nur in bestimmten, technisch definierten Gattungen wie dem Relief und der Malerei auftreten dürfte. Vielmehr muss das Phänomen zuallererst in Hinblick auf die Gattung des Reliefs und dessen spezifische Aufgaben (und daran anschließend in Bezug auf die Malerei und ihre spezifischen Funktionen) erörtert werden.

2. Die Auftraggeber von Denkmälern in Formen des ›präsentativen Stils‹ müssen in ihren sonstigen Lebensbereichen vielfach mit Formen der Bildkunst gelebt haben, die nicht als Gegenkonzept zur ›hohen‹ Kunst erklärt werden können. In Pompeji haben zahlreiche wohlhabende Bürger sich Grabbauten mit Reliefs in ›präsentativen‹ Stilformen errichtet¹⁹. Zwar ist von keinem dieser Grabherren das städtische Wohnhaus bekannt – aber es kann kein Zweifel bestehen, dass die Wände von deren Stadthäusern in der Regel mit Mythenbildern im klassischen Stil ausgestattet waren. Damit bestätigt sich, dass die ›präsentativen‹ Stilformen nicht einem durchgängigen ›unklassischen‹ Lebensstil entsprechen, den bestimmte Personen oder Gruppen sich als Ausdruck ihrer ›Identität‹ zu eigen machten. Vielmehr scheinen sie mit den betreffenden Reliefs, und in geringerem Umfang den betreffenden Malereien, bestimmte Aussagen gemacht zu haben, in Stilformen, die in anderen Kontexten nicht angemessen waren.

Ein systematischer Versuch, die Formen der sogenannten ›Volkskunst‹ oder ›arte plebea‹ zu definieren, führt rasch zu dem allgemeinen Ergebnis, dass es sich zum einen um heterogene Phänomene handelt, die schwer auf einen einzigen Nenner zu bringen sind, und dass zum anderen die Grenzen dieser Formensprache nach verschiedenen Seiten hin offen sind.

Grundsätzlich werden die charakteristischen Züge der ›Volkskunst‹ bzw. ›arte plebea‹ in einer spezifischen Mischung von negativen und positiven Qualitäten beschrieben – und meist sogleich auch bewertet. Bezugspunkt ist dabei immer, explizit oder implizit, die hohe Kunst griechischer Provenienz – sei es unter Verwendung von klassischen, hellenistischen oder archaischen Formen. Auf dem Minus-Konto steht die Vernachlässigung der natürlichen Erscheinung der Gestalten und Gegenstände in Raum und Zeit: Die Bewegungen

entfalten sich *nicht* frei im Raum, *nicht* in natürlichen Schrägstellungen, Drehungen und Überschneidungen, die Handlungen entwickeln sich *nicht* in natürlicher Kohärenz, die Größenverhältnisse sind *nicht* aufeinander abgestimmt, den Körpern *fehlt* eine differenzierte Organizität, den Gewändern und Gegenständen die sinnliche Stofflichkeit. Eine positive Bilanz hebt dagegen die formalen Möglichkeiten hervor, mit denen die inhaltliche Bedeutung einzelner Bildmotive und die visuelle Wirkung des gesamten Bildes gesteigert werden konnte: Signifikante Gegenstände und Symbole, die sozialen Rang oder ideologischen Wert bedeuten, werden in detailliertem Realismus anschaulich gemacht; wichtige Bildmotive werden durch Bedeutungsproportionen hervorgehoben; die Vorgänge und Botschaften werden durch Präsentation in klaren Vorder- und Seitenansichten sowie durch additive Reihung mit wenigen Überschneidungen leicht ablesbar vor Augen gestellt.

Diese Definition ist aber eine idealtypische Kumulierung von Qualitäten, die in den realen Bildwerken nur selten als geschlossene Bildsprache auftreten. Zum Teil finden sich die genannten Elemente überhaupt nur selten in der ›arte plebea‹, zum Teil finden sie sich auch in der ›hohen‹ Kunst, und insgesamt sind die Übergänge zwischen den verschiedenen Formensprachen in hohem Maß fließend.

Der Altar des Sevirn Q. Qurtius Victor in Mailand (Abb. 1) ist von Bianchi Bandinelli als Muster der ›arte plebea‹ dem Relief mit einem kaiserlichen Doppelopfer im Louvre (Abb. 2) gegenübergestellt worden²⁰. Auf dem Altar ist ein Opfer dargestellt, bei dem der Opferherr nicht auf den Altar bezogen ist, sondern daneben steht, sich dem Betrachter zuwendet und nur die Hand mit der Opferschale über das Opferfeuer hält. Die bildimmanente Kohärenz der Handlung würde es erfordern, dass der Opfernde sich bildparallel zum Altar wendet, wie auf dem Pariser Relief; stattdessen ist er frontal aus dem Bild heraus, auf den Betrachter orientiert. Links führt ein Opferdiener einen Stier, der in den Proportionen viel zu klein ist, weit kleiner als auf dem Relief in Paris. Dadurch ist er visuell dem Opfernden untergeordnet. Negativ gesehen, ist die Kohärenz der Handlung durch additive Zuordnung und unstimmmige Größenverhältnisse zwischen Menschen, Tier und Gegenständen gestört. Positiv gesehen, ist die Bedeutung des Opferherrn in einem Maß hervorgehoben, das weit über die reale Wahrnehmung hinausgeht und seinem

¹⁹ Kockel 1983, Taf. 19 c; 20; 27 a; 28 a; 29 a. Eine analoge Überlegung bereits bei Fröhlich 1991, 197, der auf die Diskrepanz zwischen einem Larenbild und den mythologischen Gemälden in der Casa dell'Ara Massima in Pompeji hinweist.

²⁰ Bianchi Bandinelli 1966b, Taf. 1, 1–2. Ähnlich etwa die Komposition auf dem Altar des C. Manlius aus Caere: Felletti Maj 1977, Abb. 177 a.

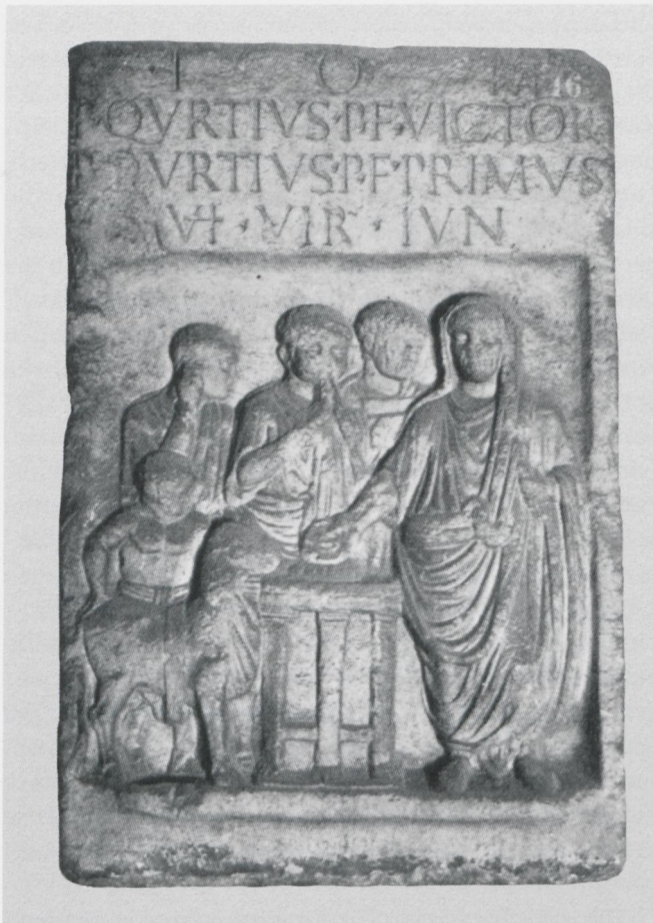


Abb. 1 Grabaltar des Q. Curtius Victor aus Angera. Grabherr beim Opfer. Anfang 2. Jh. n. Chr. Mailand, Museo Archeologico Inv. Ao.9.6774

repräsentativen Rang entspricht. Trotzdem ist eine visuelle Kohärenz geschaffen, allerdings nicht durch naturalistische Handlungsmotive, die aufeinander bezogen sind, sondern durch die bildimmanente visuelle Zusammenfügung der Personen zu einem Block.

Die Antithese wirkt zunächst schlagend, doch bei weiterer Umschau wird deutlich, dass die Phänomene nicht so eindeutig und die Grenzen durchlässig sind: Die formalen Phänomene der ›arte plebea‹ finden sich z. T. auch außerhalb jener Bildwerke, die aufgrund ihrer Bildthemen und ihrer künstlerischen Qualität als Plebejerkunst angesprochen werden. Sie reichen z. T. bis in die hohe Staatskunst von Kaiser und Senats hinein, und sie leiten sich z. T. aus Traditionen der griechischen Kunst her.

Größenunterschiede

Größenunterschiede, die eine Hierarchie der Bedeutung anzeigen, finden sich in den Denkmälern des ›prä-sentativen Stils‹ nur relativ selten (Abb. 3); man kann daher kaum behaupten, dass es sich um ein zentrales Merkmal dieser Formensprache handelt. Andererseits wird der Bedeutungsmaßstab auch an Monumenten der höchsten Staatskunst eingesetzt. Am Trajans-Bogen von Benevent, der von einer stadtrömischen Werkstatt ersten Ranges ausgeführt wurde, ist der Kaiser in mehreren Reliefs deutlich größer dargestellt als die



Abb. 2 Relief von einem kaiserlichen Denkmal. Opfer des Tiberius. Ca. 14–20 n. Chr. Paris, Musée du Louvre Inv. MA 1096



3



4

Abb. 3 Altar vom Vicus Aesclati. Opfer von vier *vicomagistri*. 3 n. Chr. Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini Inv. 855

Abb. 4 Relief vom Trajans-Bogen in Benevent. Trajan mit Männern in Toga. 109–114 n. Chr.

Personen, mit denen er interagiert. Auf einem Relief der Stadtseite wendet er sich drei sehr viel kleineren Männern in der Toga zu (Abb. 4). Deren Größe ist zunächst kompositionell dadurch bestimmt, dass über ihnen im Hintergrund noch drei Götter sichtbar gemacht werden, die offenbar eine Situation im Hafen bezeichnen; die Liktores hinter dem Kaiser entsprechen dessen Größe, nur der *lictor proximus* vor ihm leitet zu den Toga über. Gleichwohl ist der Größenunterschied auch eine inhaltliche Aussage, denn auch in weiteren Reliefs überragt der Kaiser die ihm gegenüber stehenden Veteranen und Rekruten und sogar die Honoratioren, die ihm bei seinem feierlichen *Adventus* in Rom durch das Stadttor entgegen kommen²¹. Andererseits ist auch dies nicht etwa eine durchgehende Auffassung vom Kaiser als übermächtiger Gestalt, denn an demselben Bogen erscheint Trajan in anderen Szenen in derselben Größe wie seine Partner, etwa bei seiner ersten Ankunft in Rom²². In einem weiteren Relief mit einem großen

Staatsopfer am Beneventer Bogen ist der Kaiser ebenfalls in Normalgröße wiedergegeben, dafür reicht der geopfert Stier den Personen nur bis zur Hüfte²³. Bedeutungsgröße ist also ein formales Mittel, das je nach der Absicht der Aussage und dem Kontext der Komposition eingesetzt werden kann oder auch nicht. Und dies gilt nicht nur für die Werke der »arte plebea«, sondern ebenso für die Denkmäler der großen Staatskunst.

Hinzu kommt, dass unterschiedliche Größe zur Hervorhebung von Bedeutung sich bekanntlich nicht ganz selten auch in der griechischen Bildkunst findet. Im wesentlichen wird Bedeutungsmaßstab auf Weihreliefs zur Hervorhebung von Gottheiten gegenüber ihren menschlichen Verehrern eingesetzt²⁴. Das darf aber nicht als »realistische« Vorstellung von der Übergröße der Götter verstanden werden; denn in aller Regel stellt die antike Kunst Gottheiten in derselben Größe wie Menschen dar. Auf den Weihreliefs handelt es sich also um ein künstlerisches Verfahren, mit dem im Kontext

21 Hassel 1966, Taf. 7, 2 oben; vgl. Taf. 6, 1 oben; 7, 1 oben; 15; Andreae 1973, Abb. 418; vgl. Abb. 411. 416. 417.

22 Hassel 1966, Taf. 7, 1 unten.

23 Hassel 1966, Taf. 1, 2; Andreae 1973, Abb. 408.

24 Rauscher 1971; Bianchi Bandinelli 1966b, 12 wendet ein, dass das Phänomen in der griechischen Kunst ausschließlich im religiösen Kontext vorkomme. Dagegen s. oben im Text.

der Verehrung die Macht der Gottheit symbolisch dargestellt werden kann. Insofern lässt sich das Phänomen des Bedeutungsmaßstabes in der römischen Kunst, auch wenn es dort auf machtvolle Menschen angewendet wird, auf griechische Vorläufer zurückführen.

Frontalität

Frontalität ist ein weit verbreitetes Phänomen der ›arte plebea‹, findet sich aber ebenfalls bis in die höchsten Ebenen der Staatskunst²⁵. Ein Relief des Beneventer Bogens zeigt den Kaiser, der die Personifikation der Dacia aufrichtet, sich aber voll zum Betrachter herauswendet, wie Qurtius Victor auf dem Milaneseer Altar: Auch hier ist die bildinterne Kohärenz zugunsten der bildexternen Wirkungsabsicht aufgegeben. In vielfältiger Weise ist dies Mittel an der Trajans-Säule verwendet: Dort tritt der Kaiser zumeist mit einem Gefolge von hohen Offizieren auf, oft als Zentrum eines symmetrischen Schaubildes, das sich bildparallel entwickelt und zum Betrachter wendet, in eklatantem Gegensatz zu den gesamten Szenen, die sich in bildimmanenter Interaktion entfalten²⁶. Noch stärker wird auf der Marcus-Säule die szenische Räumlichkeit z. T. durch die repräsentative Frontalität der Kaisergruppe gesprengt²⁷. Wenn man kohärente Räumlichkeit und Interaktion als Eigenart griechischer Bildkunst ansieht, so tritt hier in der Tat römische Repräsentation in einen Gegensatz zu ›klassischen‹ Bildstrukturen. Es wäre allerdings vordergründig, wenn man dies nur damit begründete, dass an den beiden Säulen Traditionen der ›arte plebea‹ fortgeführt seien; denn diese Feststellung würde noch nicht erklären, warum diese Formen hier in die hohe Staatskunst aufgenommen sind. Hinzu kommt, dass sich am Bogen von Benevent die Frontalität problemlos mit dem großen klassischen Stil der Staatsreliefs verbindet.

In Werken des ›präsentativen Stils‹ tritt die frontale Herauswendung von Hauptfiguren oft in abruptem Gegensatz zu Profilsansichten auf. Rodenwaldts zentrales Beispiel, die Grabplatte eines Vorstehers einer Circus-Partei (*dominus factionis*) im Vatikan (Abb. 5), zeigt den Grabherrn in repräsentativer Frontalität, während die

Wagen der Zirkusrennen in reiner Seitenansicht wiedergegeben sind²⁸. Die Kohärenz von Raum und Handlung ist dadurch in ein Nebeneinander von Repräsentation und Narration aufgebrochen. Ähnlich abrupte Brüche der Ansicht finden sich aber auch in der hohen Staatskunst. So bietet sich auf dem Titus-Bogen (Abb. 6) der triumphierende Kaiser in voller Vorderansicht dar, nur der Kopf und der Arm mit dem Triumphszepter sind in der Bewegungsrichtung des Zuges ins Profil gedreht, während die Pferde des Gespanns in reiner Seitenansicht erscheinen, allerdings für den Betrachter in versetzter Staffelung sichtbar gemacht²⁹. Die Inkohärenz von Raum und Handlung ist hier besonders stark ausgeprägt, weil es sich nicht wie auf der Sarkophagplatte um zwei verschiedene Bildmotive, sondern um eine einzige Gruppe handelt.

Die Tendenz zu solchen Brüchen verstärkt sich im Lauf der Kaiserzeit. Auf dem augusteischen Silberbecher aus Boscoreale mit dem Triumph des Tiberius ist der Kaiser auf dem Wagen mit dem ganzen Körper räumlich kohärent im Profil dargestellt und damit in die Richtung des Gespanns gewendet³⁰. Dagegen ist auf den beiden ›Triumph‹-Reliefs des Severus-Bogens von Leptis Magna der Kaiser mit seinen beiden Söhnen über der Vorderseite des Wagens in reiner Frontalität auf den Betrachter gerichtet, während die Szene nach rechts unmittelbar anschließend mit der Seite des Wagens und den Pferden in die Seitenansicht umbricht³¹. Das Relief des Titus-Bogens steht kompositionell zwischen dem augusteischen und dem severischen Relief. Wichtig ist, dass alle drei Beispiele ganz in der Tradition der großen Staatsdenkmäler bleiben: Es macht keinen Sinn, hier von einem Einfluss der ›arte plebea‹ zu sprechen.

Bezeichnenderweise findet sich am Bogen von Benevent selbst beim Kaiser, neben frontaler Herauswendung, auch die Darstellung im bildimmanenten Profil, wie auf dem Pariser Relief mit dem Doppelopfer: so in den Szenen, in denen er einen Vertrag mit nördlichen Barbaren abschließt, Rekruten aushebt und Veteranen versorgt³². Hier hängen die Unterschiede offensichtlich mit der Bewegungsrichtung zusammen: Bei Bewe-

25 Allgemein s. Bianchi Bandinelli 1960.

26 Coarelli 1999, 53 Taf. 9; 60 Taf. 16; 85 Taf. 41; 96 Taf. 52; 110 Taf. 66; 120 Taf. 76; 169 Taf. 125.

27 Caprino – Coloni – Gatti 1955, Taf. 5 Abb. 11; Taf. 8 Abb. 16; Taf. 15 Abb. 31; Taf. 30 Abb. 61; Taf. 34 Abb. 69; Taf. 36 Abb. 71; Taf. 51 Abb. 101; Taf. 52 Abb. 103; Taf. 53 Abb. 106; Taf. 58 Abb. 115; Taf. 60 Abb. 119–120; Taf. 68 Abb. 135. Dazu Elsner 2000.

28 Rodenwaldt 1949, Taf. I.

29 Pfanner 1983, Taf. 45. – Auch das Relief im Scheitel des Durchgangs mit der Apotheose des Titus (Pfanner 1983,

Taf. 68) gehört mit seinem allegorischen Motiv und der anspruchsvollen stilistischen Ausarbeitung in die große repräsentative Tradition, zeigt aber in der aufgeklappten Wiedergabe des Adlers und der umgeklappten Ansicht des Kaisers abrupte Inkonsistenzen.

30 Kuttner 1995, Taf. 10–11. 16.

31 Scott Ryberg 1955, Taf. 57 Abb. 88 f.; Andreae 1973, Abb. 557.

32 Hassel 1966, Taf. 1, 1; 6, 1; 7, 1; Andreae 1973, Abb. 407. 411. 413.



Abb. 5 Grabrelief. Spielgeber und Circusrennen. Frühes 2. Jh. n. Chr. Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano Inv. 9556



Abb. 6 Relief vom Ehrenbogen des Titus. Titus auf Triumphquadriga mit Personifikationen und Liktores. Rom, 81–96 n. Chr.



Abb. 7 Reliefs vom Grabbau des Lusius Storax in Teate Marrucinum. Grabherr und Gefolge. Ca. 40–50 n. Chr. Chieti, Museo Nazionale

gung nach rechts fordert die Geste der vorgestreckten rechten Hand eine deutliche Profilstellung, während bei Bewegung nach links eine stärkere Öffnung zum Betrachter möglich wird. Besonders deutlich wird das auf einem Altar der Vicomagistri des Jahres 7 v. Chr. im Vatikan, einem typischen Produkt des ›präsentativen Stils‹, wo Profilstellung nach rechts und Frontalstellung nach links miteinander verbunden sind³³. Wieder also wird eine Form der Komposition, die die natürliche Kohärenz der Handlung sprengt, unabhängig von dem stilistischen Niveau eingesetzt. Und wieder findet sie sich auf beiden Niveaus gleichzeitig neben der bildkohärenten Profilstellung.

Auch hierin nehmen die römischen Bildwerke einen Zug auf, der grundsätzlich schon in der griechischen Kunst angelegt ist. Von archaischer bis in hellenistische Zeit können in Szenen, deren Handlungen sich weitgehend bildparallel entfalten, einzelne Figuren mit ihren Körpern auf den Betrachter hin herausgedreht und

dadurch ansichtig gemacht werden³⁴. Die römischen Denkmäler machen z. T. entschiedenen Gebrauch von dieser Möglichkeit; aber ein grundsätzlich ›römisches‹ Distinktiv lässt sich darin nicht erkennen.

Axialsymmetrische Komposition

Bei einigen Werken des ›präsentativen Stils‹ wird die repräsentative Stellung einer Hauptperson in einer axialsymmetrischen Komposition hervorgehoben. An dem Grabbau des Lusius Storax in Chieti (Abb. 7) erscheint der Verstorbene frontal sitzend im Zentrum einer symmetrischen Entourage von Amtsdienern, die seinen sozialen Rang bezeichnen. Offensichtlich handelt es sich dabei um eine Bildform, die nicht (nur) kontingente Realität beschreibt, sondern (auch) eine soziale Hierarchie symbolisiert³⁵. Allerdings ist eine axialsymmetrische Komposition als solche nicht auf den Bereich ›niederer‹ Kunst beschränkt, sondern findet sich in anspruchsvoll stilisierten Werken klassizistischer Provenienz³⁶. Dar-

33 Felletti Maj 1977, Abb. 121 a–b.

34 Simon – Hirmer 1976, Taf. 54. XXXVI. 88. 110. 160. 187. 193 (!); Stewart 1990, Abb. 65. 86–87. 88. 92. 287. 309 (!); 344. 523. 694. 697.

35 Felletti Maj 1977, Abb. 189 a–d. Vgl. Das Grabrelief eines Fischhändlers aus Rom: Felletti Maj 1977, Abb. 154 a–b. Hauptfigur zwischen Laren: Felletti Maj 1977, Abb. 148. 165.

36 Borbein 1968, 104–110; Picard 1973; Borbein 1976.



Abb. 8 Rom, Reliefs vom Fries des Marcus Vergilius Eurysakes, Rom, ca. 30 v. Chr.

um kann auch die axiale Stellung von Hauptpersonen in Werken der hohen Staatskunst eingesetzt werden: Schon an dem spätrepublikanischen Relief eines Censors in Paris bildet der Magistrat, frontal zum Betrachter gewendet, die Mittelachse einer Darstellung des Censur, eines der höchsten römischen Staatsrituale³⁷. Ebenfalls in frontaler Ansicht erscheint Augustus auf einem der Silberbecher von Boscoreale im Zentrum einer Komposition, in der Gottheiten und allegorische Gestalten sich auf ihn zu bewegen³⁸. Auf dem Grand Camée de France, einem Spitzenprodukt der Hofkunst, thront der Kaiser Tiberius, allerdings im Profil dargestellt, im Mittelpunkt einer Komposition von Angehörigen des Kaiserhauses, die in der Vertikalen wie in der Horizontalen auf ihn bezogen sind³⁹. Darüber hinaus finden sich axiale Kompositionen ähnlicher Art bereits in der griechischen Kunst. Das Schaubild der iulisch-claudischen Dynastie auf dem Grand Camée hat einen Vorläufer in dem apulischen Krater des 4. Jhs. v. Chr. mit dem Perserkönig Dareios als Zentrum einer vielfigurigen Szene am persischen Hof⁴⁰. Frontale Hauptfiguren im Zentrum zwischen anderen Figuren im Profil finden sich bereits in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.: Zeus bei der Geburt der Athena, umgeben von weiteren Gottheiten, oder Viergespanne in Vorderansicht, zu denen seitliche Gestalten sich hinwenden⁴¹. Axiale Komposition als solche, ob mit Zentrum in Vorder- oder Profilansicht, ist somit als solche weder ein Distinktiv von ›arte plebea‹ noch von *romanitas*.

Additive Reihung, einfache Vorder- und Seitenansichten

Besonders aufschlussreich sind die Kompositionen schmaler Relieffriese mit einer additiven Reihung von Figuren, die sich nicht überschneiden und sich in klaren Front- und Profilansichten präsentieren; sie erscheinen nebeneinander auf einen neutralen Reliefgrund gesetzt und lassen dadurch keinen ›illusionistischen‹ Eindruck räumlicher Tiefe entstehen. Eine große Grabplatte aus Pompeji schildert in dieser Form in drei Friesen die Verdienste des Verstorbenen durch die Stiftung öffentlicher Spiele: die *pompa circensis*, Kämpfe von Gladiatoren sowie eine *venatio*⁴². In Rom sind am Grab des Eurysakes (Abb. 8) die Szenen der Großbäckerei in dieser Weise aneinander gereiht⁴³. Schon im frühen 1. Jh. v. Chr. aber erscheint auf einem stadtrömischen Fries, wahrscheinlich von einem Grabbau, ein Praetor in einer additiv aufgereihten *pompa circensis*; zu Beginn der Kaiserzeit dient dieser narrative Stil an Grabdenkmälern von Prätores auch zur Darstellung ihrer Rolle in der Rechtsprechung (Abb. 9)⁴⁴. Darüber hinaus findet er sich bekanntlich an zentralen Staatsmonumenten: Der Fries des Apollo-Tempels *in circo* schildert einen Triumphzug in additiver Reihung von Opfertieren und Gefangenen auf einem *ferculum* (Abb. 10); an der Ara Pacis ist der Opferaltar mit einem ›kleinen‹ Fries geschmückt, der in diesen Formen offenbar das jährliche Opferritual dieses Kultes schildert (Abb. 11); in derselben Tradition stehen die umlaufenden Frieze des Titus-Bogens

37 Kähler 1966, Taf. 24 (oben); Andreae 1973, Abb. 220; Felletti Maj 1977, Abb. 60 a–c; Stilp 2001. Ebenso gehören die Grabdenkmäler von Prätores der frühen Kaiserzeit in die Oberschicht: Felletti Maj 1977, Abb. 83–85; Schäfer 1989, Taf. 26, 2; 27, 1–2; 28, 6; 29, 2; 30, 1; 31, 1; 32, 1; 33, 1–2. Kaiser im Zentrum: Felletti Maj 1977, Abb. 173.

38 Kuttner 1995, Taf. 2. 13. In der Rundplastik wäre das Denkmal des Bocchus für Sulla zu vergleichen. Auf den Denaren seines Sohnes Faustus ist Sulla von der Seite wiedergegeben: Kent – Overbeck – Stylow 1973, Taf. 17 Abb. 68. In Wirklichkeit muss er aber frontal in der Mitte thronend zwischen Bocchus und Iugurtha dargestellt gewesen sein.

Zu dem Denkmal s. Hölscher 1980; Schäfer 1989, 74–83; Chr. Reusser 1993, 121–137.

39 Megow 1987, 80 f. Taf. 32, 5–10; 33; Giuliani 2010.

40 Furtwängler – Reichhold 1904–1932, Taf. 88; Trendall 1989, Abb. 3.

41 Geburt der Athena: Cassimatis 1981, 987 Nr. 351. Viergespann: Hafner 1938.

42 Coarelli 1966, Taf. 40–41; Felletti Maj 1977, Abb. 175.

43 Ciancio Rossetto 1973; Felletti Maj 1977, Abb. 111 a–i. Zuletzt Petersen 2006, 84–120.

44 Felletti Maj 1977, Abb. 63 a–b; Schäfer 1989, 381 f. Nr. B 15 Taf. 91, 2–3. Siehe o. Anm. 37.



Abb. 9 Relief mit *sella curulis*, vom Grabbau eines Prätors. Grabherr mit Liktoren, *sella* und Bürgern. Um 30 v. Chr. Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 124.483



Abb. 10 Fries vom Tempel des Apollo Sosianus. Triumphzug. Um 30–20 v. Chr. Rom, Musei Capitolini, Centrale Montemartini Inv. 2776–8



Abb. 11 Fries vom Opferaltar der Ara Pacis, linke Altaraußenseite. Rom, Museo dell'Ara Pacis. 13–9 v. Chr.



Abb. 12 Grabrelief des Hieronymos aus Rhodos. Sitzende Männer und Szene in der Unterwelt. 3.–2. Jh. v. Chr. Berlin, Pergamonmuseum Sk 1888

in Rom und des Trajans-Bogens in Benevent mit der Darstellung von Triumphzügen⁴⁵. An den Kaiserdenkmälern stehen diese Darstellungsformen neben denen der großen Reliefs im ›klassischen‹ Repräsentationsstil: Auch hier kann keine Bildkultur gemeint sein, die in einer grundsätzlichen Antithese zur ›arte aulica‹ steht. Dem entspricht, dass additiv reihende Kompositionen von Einzelfiguren, vor allem in rituellen Szenen, öfters deutlich über das qualitative Niveau der ›arte plebea‹ hinausgehen: Ein Schmuckrelief im Vatikan mit einer ägyptisierenden Prozession erhält dadurch eine hoch stilisierte religiöse Feierlichkeit⁴⁶.

Ein bestimmender Faktor dieser Darstellungsformen war sicher das Format dieser Friese, die sich nicht gut für komplexe Kompositionen mit Überschneidungen und Schrägansichten eigneten. Ganz zwingend ist diese Erklärung allerdings nicht, denn auch in solchem Format sind z. T. dichtere Szenen in mehreren Reliefschichten gestaltet worden, etwa in einem Relief von einer *sella curulis* im Palazzo Colonna in Rom, auf dem ein Prätor bei einer juristischen Aktion von einer großen Zahl von Personen umgeben ist⁴⁷.

Mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass friesartig reihende Kompositionen bereits in der hellenistischen Kunst Mittelitaliens verbreitet sind⁴⁸. Seit dem 4. Jh. v. Chr. finden sich auf etruskischen Sarkophagen, seit dem 2. Jh. v. Chr. auch auf Volterranner Urnen friesartige Prozessionen, die sich im Prinzip nicht von römi-

schen Friesen unterscheiden – auch hier zur Rühmung von Mitgliedern der führenden Familien und höchsten Amtsträgern⁴⁹. Daraus ergibt sich aber noch nicht ein typisch ›italischer‹ Charakter dieser Stilformen, denn auch sie haben wiederum Parallelen in Griechenland: Schon im späten 4. Jh. v. Chr. zeigt die Basis des Atarbos in Athen einen Fries mit prozessionsartig gereihten jungen Männern, die denen des römischen ›präsentativen Stils‹, etwa dem kleinen Fries der Ara Pacis (Abb. 11), sehr nahe kommen⁵⁰. Im 3.–2. Jh. v. Chr. schildert das Grabdenkmal des Hieronymos aus Ialysos (Rhodos) auf einem Fries eine Versammlung von sitzenden Männern und eine Szene in der Unterwelt in narrativen Formen, die zu Recht mit römischen Reliefs verglichen wurden (Abb. 12)⁵¹.

Detailrealismus, Sachkultur

Der Fries vom Grabmal des Großbäckers Eurysakes schildert mit vielen Details die Produktion verschiedener Backwaren, von der Lieferung und dem Mahlen des Korns über das Kneten des Teigs bis zum Formen, Backen und Wiegen der Brote⁵². Alle Vorgänge werden in additiver Reihung vor Augen geführt: ohne Überschneidungen, gewissermaßen vollständig ›aufzählend‹. Die Kompositionen sind denkbar schlicht, mit möglichst deutlicher Hervorhebung der technischen Einrichtungen und der hergestellten Produkte.

Die betonte, detaillierte Schilderung von technischer, sozialer und ritueller Sachkultur ist jedoch ebenfalls

45 Ara Pacis: Simon 1963, Abb. 9. – Titus-Bogen: Pfanner 1983, Taf. 79–87. – Trajans-Bogen, Benevent: Hassel 1966, Taf. 18–21. Ferner Bogen des Septimius Severus, Rom: Brilliant 1967, Taf. 44–48.

46 Sinn 2006, 284–289, Nr. 170.

47 Sella-Relief, Palazzo Colonna: Schäfer 1989, Taf. 31, 2–3.

48 Felletti Maj 1977, passim.

49 Lambrechts 1959.

50 Casson 1921, 240–242 Nr. 1338; Hölscher 1987, 47 f. Taf. 8, 4.

51 Brunn – Bruckmann 1905, Taf. 579; Bieber 1961, 127 fig. 490; Pfuhl – Möbius 1979, 300 f. Nr. 2085 Taf. 300.

52 Ciancio Rossetto 1973.



Abb. 13 Grab der Haterier.
Relief mit Bauszene.
Ca. 110–120 n. Chr. Rom,
Musei Vaticani, Museo
Gregoriano Profano Inv. 9998

nicht an die »arte plebea« gebunden, sondern lässt sich ähnlich auf deutlich höherem formalem Niveau beobachten. So zeigt ein Fries, der wohl von einer *schola* der *fabri tignarii* in Rom stammt, die Arbeiten der Zimmerleute ebenfalls mit starker Hervorhebung der technischen Installationen, auch mit starken Widersprüchen in den Proportionen, aber in deutlich anspruchsvolleren Gestaltungen der Körper und Gewänder⁵³. Hier wird man kaum von »arte plebea« sprechen. Voll in den Bereich der hohen Staatskunst führen die Reliefs der sogenannten Anaglypha Traiani, wo insbesondere eine

Szene der Verbrennung von Schuldtafeln mit hohem Realismus der sachlichen Details geschildert wird, ohne manifesten Einfluss »präsentativer« Stilformen⁵⁴.

Noch mehr gilt das für die Szenen von Bauarbeiten, die häufig in diesem Zusammenhang genannt werden. Das bekannte Relief vom Grabbau der Haterier, auf dem die Errichtung eines Grabbaues mit Hilfe eines großen Krans dargestellt ist, erreicht seine unmittelbare Wirkung aufgrund seiner Abkehr von wirklichkeitstreuer Perspektive, Proportion und Konfiguration, durch die überhaupt erst die wesentlichen Handlun-

53 Colini 1947, 58–61.

54 Rüdiger 1973, 161–174 Abb. 4 Taf. 70–72.



Abb. 14 Relief von einem Grabbau in Amiternum. Leichenzug (*pompa funebris*). Ca. 50–20 v. Chr. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

gen und Elemente sichtbar gemacht werden konnten⁵⁵ (Abb. 13). Dasselbe gilt aber auch für viele Reliefs der Trajans-Säule, insbesondere die Szenen des Bauens von Lagern und Befestigungen, die ebenfalls mit ausgeprägtem Detailrealismus die technischen und logistischen Leistungen des römischen Heeres unter der Leitung des Kaisers schildern⁵⁶. Es ist oft, und mit Recht, hervorgehoben worden, dass solche Darstellungen aus der Tradition der topographischen Malerei zu erklären sind. Das heißt aber weder, dass es sich um einen Stil handelt, der in grundsätzlichem Gegensatz zu ›klassischen‹ Traditionen steht, noch dass dies ein allgemeiner sozialer Stil im Sinn einer ›arte plebea‹ ist. Beide Deutungen des Phänomens werden von der Trajans-Säule selbst widerlegt, wo solche Szenen zusammen mit Darstellungen repräsentativer kaiserlicher Zeremonien in ›klassischer‹ Tradition erscheinen.

Ein extremes Beispiel ›präsentativer‹ Stilformen, in dem viele der genannten Phänomene zu einer einzigartig neuen Komposition vereinigt sind, ist das bekannte Relief mit einer *pompa funebris* von einem Grabbau in Amiternum, wohl vom Ende der Republik oder dem Beginn der Kaiserzeit (Abb. 14)⁵⁷. Hier sind es vor allem Strategien der Ansichtigkeit, die die ›natürliche‹ Kohärenz der Szene aufheben: Die Figuren sind auf verschiedenen Registern übereinander platziert; die Größe der Männer und Frauen ist von dem verfügbaren Bildraum zwischen den Standlinien und von der Staffelung der

Tragbalken der Bahre abhängig; auf der Kline ist die Verstorbene vor dem hochgeklappten Leichentuch liegend in Szene gesetzt. Die einzelnen Figuren sind ohne jede Überschneidung angeordnet; sie sind z. T. in stereotypen Schemata gestaltet und in einem abrupten Wechsel von reiner Front-, Seiten- und Rückansicht wiedergegeben. Dadurch erhalten sie eine prägnante Ablesbarkeit.

Auch hier sind aber die visuellen Strategien weder auf Rom noch auf das Niveau der ›arte plebea‹ beschränkt. Nahezu einzigartig im Rahmen der Reliefs dieser Zeit ist die Staffelung der Figuren auf verschiedenen Standlinien. Sie geht letzten Endes auf die räumlichen Kompositionen des griechischen Malers Polygnot zurück, von dem eine Tradition über apulische Vasen des 4. Jhs. v. Chr. und das Nilmosaik von Palestrina in die römische Kunst führt. Für das hochgeklappte Leichentuch wurde bereits auf die Parallele griechischer Aufbahrungsbilder auf attischen Vasen des 8. Jhs. v. Chr. hingewiesen⁵⁸; hier fehlen allerdings Zwischenglieder, so dass auch eine ›spontane‹ Neuschöpfung möglich scheint. In der gesamten Komposition ist das Grabrelief aus Amiternum extrem verschieden von den bisher betrachteten Werken, und insgesamt steht es ganz isoliert.

›Arte plebea‹ erweist sich damit als ein Sammelbegriff für höchst unterschiedliche Formen, die sich vor allem im Gegensatz zur hohen klassizistischen Staatskunst definieren.

55 Sinn 1996, 51–59 Taf. 10–16. Siehe auch das Paar von Terrakotta-Relief von der Via Cassia: Felletti Maj 1977, Abb. 70; Schäfer 1989, 143 f.

56 Coarelli 1999, 59–61 Taf. 15–17; 105 Taf. 61; 114 Taf.

70 und öfter.

57 Franchi 1966, 23–32 Taf. 5–10; Felletti Maj 1977, Abb. 34.

58 Ahlberg 1976, passim; Simon 1976, Taf. 4–5. 8–9.

Höchst aufschlussreich ist schließlich die Verwendung von ›präsentativen‹ Bildformen in der Münzprägung der späten römischen Republik. Die Münzen wurden in dieser Zeit bekanntlich in exzessiver Weise zur Repräsentation von meist jüngeren, ambitionierten Mitgliedern der Oberschicht benutzt. Dabei wurde ein breites Spektrum von Themen in verschiedensten Formen zur Darstellung gebracht. Für viele traditionelle Themen, wie Gottheiten, Siegesallegorien oder Kampfszenen, konnte auf ›klassische‹ griechische Vorbilder zurückgegriffen werden. Daneben aber finden sich zahlreiche Darstellungsformen von ganz anderer Art: Prozessionen in additiver Reihung, Hauptfiguren in hervorhebendem Bedeutungsmaßstab, architektonische Anlagen in ›aufgeklappter‹ Ansichtigkeit, z. T. mit Figuren, parataktische Kompositionen von Figuren und Symbolen⁵⁹. Diese vielfältige Bilderwelt der Münzen zeigt zum einen, dass Kompositionen ›klassischer‹ Provenienz und ›präsentative‹ Stilformen nebeneinander herlaufen, ohne dass dabei eine Trennung von Münzmeistern oder gar politischen Gruppen möglich wäre. Vielmehr werden die verschiedenen formalen Möglichkeiten so eingesetzt, wie sie für das jeweilige Thema brauchbar sind. Zum anderen bestätigt sich wiederum, dass das gesamte Spektrum der Formen von Angehörigen der Oberschicht verwendet wurde.

Aus diesen Beobachtungen und Überlegungen lassen sich die folgenden Schlüsse ziehen:

1. Die Bildwerke, die die Forschung unter den Begriffen ›Volkskunst‹ oder ›arte plebea‹ zusammengefasst hat, stellen kein einheitliches Phänomen dar. Sie weisen einige relativ feste, dazu andere nur vereinzelt auftretende formale Eigenschaften auf, die sich nicht zu einer durchgehenden und in sich kohärenten Formensprache zusammenschließen.
2. Die formalen Eigenschaften, mit denen die Forschung die ›arte plebea‹ definiert hat, finden sich im Prinzip auch in anderen Bereichen der römischen Bildkunst, z. T. bis in die hohe Staatskunst hinein und bis in die griechische Kunst zurück. Die ›unklassischen‹ Formen stellen nicht gegenüber ›klassischen‹ Traditionen eine grundsätzliche Antithese in der Auffassung, Wahrnehmung und Gestaltung von Realität dar, sondern werden mit ihren spezifischen Qualitäten der Komposition und des Figurenstils für bestimmte Themen in bestimmten Kontexten ein-

gesetzt. Der hohe Repräsentationsstil und der ›präsentative‹ Stil sind nicht zwei Kunststile, die durch eine klare Grenze voneinander unterschieden sind, sondern zwei Pole einer kontinuierlichen Skala mit graduellen Übergängen.

3. Die Interpretation dieser formalen Phänomene als originärer Stil eines Volkes oder einer sozialen Gruppe wurde unter geistesgeschichtlichen Vorgaben des frühen 20. Jahrhunderts konzipiert, die heute ihre Evidenz weitgehend verloren haben.

Wenn diese Prämissen zutreffen, werden alle Deutungen ausgeschlossen, die auf grundsätzlichen sozialen, kulturellen oder gar ›nationalen‹ Antithesen beruhen. Das gilt zum einen für die Antithese von ›griechisch‹ versus ›römisch‹: Die Vorstellung eines ›griechischen‹ Stilhabitus und Weltbildes von organischer Kohärenz mit einem Konzept des natürlichen Handelns in Raum und Zeit auf der einen Seite und einem ›römischen‹ Stilverhalten und Weltbild, das gegen diese Auffassung einen symbolischen Realismus der sozialen Repräsentation gesetzt hätte, ist wohl eine fundamentale Überbewertung der Stilformen. Ebenso irreführend ist die Aufteilung in eine emphatisch ›klassische‹ Kunst der Oberschicht und eine intentional ›unklassische‹ Kunst der unteren Schichten. Das bedeutet allgemein, dass Versuche, die ›arte plebea‹ einzig auf der Grundlage ihrer tragenden Subjekte, ihrer Produzenten oder Rezipienten zu erklären, grundsätzlich problematisch werden. Wenn eine Verbindung zwischen Trägern und Stilformen gesucht wird, so muss noch ein weiterer Faktor bestimmend gewesen sein.

5. Intention oder Unvermögen?

Wenngleich die ›präsentativen‹ Stilformen keine geschlossene Formensprache bilden, finden sie sich doch mit einer gewissen Konzentration in einer Gruppe von Bildwerken sozialer und politischer Repräsentation.

Paul Zanker hat diese Kunstproduktion im wesentlichen auf eine Konstellation von drei Faktoren zurückgeführt⁶⁰: erstens, Auftraggeber aus der Schicht wirtschaftlicher und kultureller Aufsteiger; zweitens, deren Wunsch nach Repräsentation der eigenen Berufs- und Wertewelt, für deren Bildthemen es in dem etablierten ›klassischen‹ Bildrepertoire keine Vorlagen gab; drittens, bescheidene Werkstätten, die diese Aufträge nur

taktische Figuren und Symbole: Kent – Overbeck – Stylow 1973, Abb. 33. 80. 85. 86. 99. 105; Crawford 242/1; 243/1; 292/1; 306/1; 359/1; 438/1. Siehe auch Felletti Maj 1977, Abb. 46–54.

60 P. Zanker, zuletzt in: Zanker 2007, 32–34.

59 Prozession: Kent – Overbeck – Stylow 1973, Taf. 18 Abb. 71; Crawford 1973, 433/1. – Bedeutungsgröße: Kent – Overbeck – Stylow 1973, Abb. 62. Crawford 1973, 296/1; 301/1; 372/1; 415/1. – Architektonische Anlagen: Kent – Overbeck – Stylow 1973, Abb. 64–65. Crawford 1973, 292/1; 424/1. – Para-

in einfachen Formen umsetzen konnten. Diese Voraussetzungen seien seit der Zeit um 100 v. Chr. entstanden: Seit damals hätten relativ plötzlich viele ambitionierte Auftraggeber in Bildwerken ganz verschiedenartige Aussagen über sich selbst, ihre öffentlichen Leistungen und ihren sozialen Rang machen wollen, und diesen Aufgaben hätten die Bildhauer nur in begrenztem Maß gerecht werden können. Damit ist insofern ein wichtiger Schritt getan, als das Problem dieser Stilformen von der generalisierenden Ebene der Identitätsstiftung durch Stil gelöst und in den Bereich konkreter künstlerischer Aufgaben versetzt wird.

Es bleibt dabei die Frage, wie weit die ›unklassischen‹ Formen der Bildwerke auf Intention oder auf mangelndem Können der Bildhauer beruhen. Während frühere Ansätze hier ein dezidiertes ›Kunstwollen‹ am Werk gesehen haben, gehen neuere Stimmen z. T. davon aus, dass bescheidene Werkstätten nicht imstande gewesen seien, für die neuen Themen anspruchsvollere neue Bildentwürfe zu entwickeln. Eine derartige Erklärung aus einer reinen Notlage, d. h. aus Mangel an ›klassischen‹ Bildentwürfen und Fehlen von fähigen Werkstätten, lässt aber doch noch Fragen offen: Denn es ist auf den ersten Blick wenig plausibel, dass eine so starke und finanzkräftige Gruppe von Auftraggebern sich bei der Repräsentation ihrer entscheidenden Verdienste und Erfolge mit einer defizitären Darstellung abgefunden hätte, wenn sie als defizitär empfunden worden wäre. Wie also konnte es zu diesen Formen kommen?

Zweifellos ist so viel richtig, dass Reliefs mit Auftritten lokaler Magistrate, Schilderungen von Gladiatorenspielen oder Darstellungen aus dem Berufsleben vielfach mit sehr anspruchslosen bildhauerischen Mitteln ausgeführt sind: Die Bäckereiszenen am Grabmal des Eurysakes in Rom und die rituellen Szenen des ›provinziellen‹ Augustus-Bogens von Susa müssen von ganz ungeübten Steinmetzen gearbeitet sein; aber auch die stadtrömischen Altäre der augusteischen Compita sind z. T. mit Opferszenen geschmückt, die die Handlung auf einfachste Bildformeln reduzieren⁶¹. Doch andererseits sind ›unklassische‹ Formen durchaus auch von hochrangigen Werkstätten verwendet worden: Die ›kleinen Friese‹ der Ara Pacis und der Triumphbögen von Titus bis Septimius Severus mit ihren additiv gereihten Prozessionen unterscheiden sich von den großen ›klassischen‹ Repräsentationsreliefs deutlich in den kompositionellen Formen, nicht dagegen in der künstlerischen Qualität. Es kann also nicht nur Unvermögen

der Bildhauer gewesen sein, das in den ›unklassischen‹ Formen zum Ausdruck kommt.

Um über die schwer lösbare Alternative von Wollen und Können hinauszukommen, kann von der Tatsache ausgegangen werden, dass jedenfalls bei allen betrachteten Werken keine Bemühungen unternommen wurden, um Kompositionen und Figurentypen in ›klassischer‹ Tradition zu entwickeln. Offenbar schien das nicht nötig zu sein, und es stellt sich die Frage nach den Gründen dafür. Diese Frage ist nur im gesamten Horizont der Entstehung der römischen Repräsentationskunst zu beantworten.

Die bildliche Repräsentation von öffentlicher Leistung und politischem Rang stellte seit der Zeit der späteren römischen Republik verschiedene neue Aufgaben an die Werkstätten der Bildhauer, nicht nur bei der Repräsentation von beruflicher Leistung und sozialem Aufstieg. Die Bildhauer haben diese Aufgaben mit hohem Anspruch und großer Kreativität bewältigt. Für die Verherrlichung von Kriegsrühm konnte man z. T. auf die Siegesdenkmäler hellenistischer Herrscher zurückgreifen: Schlachtenbilder scheinen die dynamisch-pathetische Tradition griechischer Provenienz fortgesetzt zu haben. Doch schon bei der Konzeption allegorischer und symbolischer Siegesmotive ging man offenbar deutlich über griechische Vorbilder hinaus: An einem Siegesdenkmal, das anscheinend für Sulla auf dem Kapitol errichtet worden ist, sind Rüstungsstücke in Relief mit einem komplexen ideologischen Konzept von Gottheiten und anderen Motiven geschmückt, für das in Griechenland kein Vergleich bekannt ist⁶². Darüber hinaus erforderte die steigende Bedeutung der Staatsreligion die Darstellung von Ritualen, für die es in der hellenistischen Kunst kaum überzeugende Bildvorlagen gab. Für Prozessionen konnte man in Griechenland allenfalls auf Vorbilder der klassischen Vergangenheit wie den Fries des Parthenon zurückgreifen; danach war die Tradition dieser Themen mehr in der etruskischen Kunst fortgesetzt worden⁶³. Noch schwieriger waren in Griechenland Vorlagen für die Darstellung des römischen Opferrituals zu finden. Hier gelang eine eindrucksvolle Neuschöpfung, ein häufig verwendeter und immer wieder variiertes Typus des Stieropfers von geradezu ›klassischem‹ Charakter (*immolatio boum*)⁶⁴.

Zweifellos wäre es möglich gewesen, auch für andere Themen der öffentlichen Repräsentation anspruchsvolle ›klassische‹ Kompositionen zu entwerfen: Für kämpfende Gladiatoren hätten griechische Kampfbilder dienen

61 Susa: Ferrero 1901; Moede 2004. – Compital-Altäre: Zanker 1970/71.

62 Lit. oben Anm. 38.

63 Lambrechts 1959; Felletti Maj 1977, 70–114; Holliday

1990; Holliday 2002. Dazu Hölscher 2005a.

64 Brendel 1930. Gegen Rückführung auf ein griechisches Original-Gemälde s. Fless 1995, 87–89.

können, für Kämpfe gegen Bestien hätten Darstellungen des Herakles als Vorbilder zur Verfügung gestanden. In der Tat sind auch vereinzelt Themen der magistratischen Veranstaltungen und Leistungen in den Formen anspruchsvoller ›griechischer‹ Kompositionen dargestellt worden: Auf einem Relief der Sammlung Torlonia sowie einem weiteren in Rieti werden Kämpfe von Gladiatoren gegen wilde Bestien in dicht gedrängten Gruppen mit dynamischem Pathos von hellenistischer Provenienz geschildert⁶⁵. Und auf den Anaglypha Traiani wird der kaiserliche Verwaltungsakt der Zerstörung von Schuldtafeln in den anspruchsvollen Formen des ›klassischen‹ Staatsreliefs dargestellt⁶⁶. Einige Werkstätten verfügten offensichtlich über ein großes Potential, um für die neuen römischen Themen neue Formen zu entwickeln, aus denen dann Traditionen entstehen konnten. Aber solche anspruchsvollen Entwürfe und Traditionen entstanden nur für einen kleinen Teil der repräsentativen Themen, für andere dagegen selten oder gar nicht, und setzten sich jedenfalls nicht durch. Warum?

Bildformen im ›hohen‹ griechischen Stil wurden in der kaiserlichen Staatskunst vor allem für solche Themen ausgebildet, die auf eine feierlich-repräsentative visuelle Wirkung zielten. Dies waren insbesondere die großen Rituale und Zeremonien, in denen der Herrscher mit seiner Umgebung wie ein lebendes Bild inszeniert wurde. Prozessionen und Staatsopfer, Ansprachen an Volk und Heer, Entgegennahme der Unterwerfung von Feinden, Verteilung von Spenden waren öffentliche Auftritte, in denen der Herrscher in visueller Würde, *dignitas*, seine Tugenden der *pietas*, *providentia*, *concordia*, *clementia*, *liberalitas* bezeugte; selbst in Schlachten wurde er als glorioser Träger von feldherrlicher *virtus* in Erscheinung gesetzt⁶⁷. Andere Szenen dagegen, die in der politischen Wirklichkeit durchaus sehr bedeutungsvolle Funktionen des Kaisers bildeten, spielen in der Repräsentationskunst überraschenderweise kaum eine Rolle: Weder die vom Kaiser veranstalteten Gladiatoren- und Zirkusspiele noch auch seine Rolle in der Rechtsprechung und Verwaltung sind Themen der öffentlichen Denkmäler. Die Verbrennung der Schuldtafeln auf den Anaglypha Traiani sind eine seltene Ausnahme aktionsintensiver Tätigkeit. Der Grund für diese Selektion in der Staatskunst dürfte darin liegen, dass diese Themen ihre Bedeutung weniger in der bildhaften Darstellung von Würde und Autorität als in der faktischen Durchführung hatten und darum für die

bildliche Repräsentation des Herrschers nicht so ergiebig waren. Programmatische Aktivität und visuelle Repräsentation kamen nicht immer zur Deckung.

Wie wichtig der Gesichtspunkt der visuellen Repräsentativität war, wird in den Opferszenen der Staatskunst schlagend deutlich. Der Kaiser wird durchweg beim Voropfer mit Weihrauch und Wein dargestellt, das als ruhig-würdiger Auftritt in Szene gesetzt werden konnte; dagegen wird das dramatische Stieropfer durchweg an die Seite gesetzt⁶⁸. Man konnte es nicht weglassen, weil es sich de facto um den Höhepunkt des Rituals handelte, in dem der Kaiser seine würdige *pietas* manifestierte; darum wurde für den Akt des Schlachtens sogar ein Szenentypus von ›klassischer‹ Prägung ausgebildet. Um so deutlicher ist der höhere Rang der visuellen Würde beim Voropfer gegenüber dem Realismus der rituellen Aktivität.

Vorgänge von ›realistischer‹ Aktivität, administrativ-juristische Maßnahmen, Veranstaltung von Spielen und Vorgänge des Berufslebens, sind aber die Themen, die in der Selbstdarstellung der sozialen Aufsteiger im Vordergrund standen⁶⁹. Es sind Tätigkeiten, die ihre programmatische Bedeutung nicht in der visuellen Wirkung, sondern im aktiven Vollzug entfalten. Während diese Themen in der hohen Staatskunst *wegen* ihrer geringen Repräsentativität *nicht* gewählt wurden, wurden sie in den Denkmälern der Aufsteiger dargestellt, *obwohl* sie keine Anforderungen an visuelle *dignitas* erfüllten. Bei diesen Themen war die Ausbildung von ›klassischen‹ Bildwirkungen nicht nötig, ja offenbar gar nicht sinnvoll: Im Sinn des sozialen Status, der hier zur Darstellung kommen sollte, ging es zunächst um die ›vollständige‹ sachliche Richtigkeit und Nachvollziehbarkeit, durch die die Vorgänge überhaupt erst ihre Bedeutung bekamen: Bei der Ausübung von magistratischen Pflichten standen Abzeichen des Ranges, Amtsdienere und die soziale Umgebung im Vordergrund; bei Gladiatorenspielen mussten vor allem die verschiedenen Kämpfertypen mit ihrer spezifischen Ausrüstung und die Vielfalt der wilden Tiere vor Augen geführt werden; bei der Darstellung von Berufen sollten die Aktivitäten und Produkte eindrucksvoll präsentiert werden. Im Vordergrund standen nicht die visuelle Wirkung, sondern die sachliche Überzeugungskraft der Vorgänge und Gegenstände.

Hierfür waren Darstellungsformen angemessen, die die Szenen und Figuren in ihrer faktischen Gegenständ-

65 Cianfarani 1942, 165 f.; Andreae 1973, Abb. 215.

66 Siehe oben Anm. 54.

67 Hamberg 1945; Scott Ryberg 1967. Übertragung im großes Friesformat im sog. Großen Trajanischen Fries: Leander Touati 1987; Andreae 1973, Abb. 421–424, 523–533.

68 Hassel 1966, Taf. 1, 2; Andreae 1973, Abb. 408. Dazu Hölscher 2005b.

69 Spiele: Felletti Maj 1977, 114–121, 229–239, 314–316. Demnächst: Flecker 2009; Berufe: Zimmer 1982. Administration: Ronke 1987; Schäfer 1989.

lichkeit »richtig« und leicht überschaubar vor Augen stellen. Klar erkennbare Vorder- und Seitenansichten waren wichtiger als Schrägstellungen und Drehhaltungen, additive Reihungen wichtiger als perspektivische Überschneidungen und Verkürzungen, Präsentation von bedeutsamen Attributen wichtiger als organische Zusammenhänge des Körpers. Die sinnlichen und ästhetischen Qualitäten der Vorgänge und Gegenstände – im Sinn der visuellen Wirkung wie in der repräsentativen Staatskunst – spielten für ihre Bedeutung keine wesentliche Rolle. Eine Sonderstellung nimmt oft die Hauptperson ein, deren Bedeutung und Verdienste hervorgehoben werden sollen: Hier konnten Frontalstellung und Übergröße die Wirkung steigern; die szenischen Darstellungen ihrer Rolle und Leistung konnten ihr attributiv untergeordnet werden.

Künstlerische Qualität war in diesem Rahmen höchstens für den Rang des Denkmals, nicht aber für den Sinn der bildlichen Botschaft erforderlich. In diesem Sinn der sachlichen Bezeichnung von Rang und Leistung konnten diese Stilformen an vielen Denkmälern von sozialen Aufsteigern auch in minderer Ausführung eine eindrucksvolle Wirkung entfalten.

Zugleich aber wird deutlich, warum solche Darstellungsformen auch an großen Denkmälern der Oberschicht und des Kaisers eingesetzt werden konnten. Auch die Repräsentation der hohen Vertreter und des höchsten Machthabers des Staates beruhte nicht nur auf dem visuellen Eindruck feierlicher Würde, sondern in hohem Maß auch auf einer Sachkultur von symbolischen Gegenständen und Handlungen: auf Tracht und Insignien zur Bezeichnung von Rang und Macht, und auf Ritualen zur Stabilisierung der religiösen und sozialen Ordnung. Selbst im Kontext der kaiserlichen Repräsentation konnte bei den großen Manifestationen der Herrschaft neben dem Eindruck der autoritativen visuellen Würde auch der Aspekt der sachlichen rituellen »Richtigkeit« von Bedeutung sein. Die Bildkunst hatte hier eine genuine Aufgabe darin, diese symbolische und rituelle Ordnung in der realistischen Genauigkeit und Vollständigkeit zu präsentieren, die ihr ihre Evidenz verlieh.

In diesem Sinn werden an manchen Denkmälern dieselben oder eng verwandte Rituale in verschiedenen Aspekten, und damit auch in unterschiedlichen Formen geschildert. An der Ara Pacis wird der einmalige Aufzug des Augustus, seiner Familie und der hohen Würdenträger bei der Gründung im Jahr 13 v. Chr. in der feierlichsten *dignitas* und *auctoritas* vor Augen ge-

führt: Dafür wird die »klassische« Tradition des großen Friesbildes mit Figuren in vielfältiger bedeutungsvoller Zuordnung und Staffellung neu belebt. Dagegen wird das *anniversarium sacrificium* im rituellen Turnus des Jahres in anonymer ritueller Vollständigkeit mit allen teilnehmenden Priesterschaften, Kultdienern und Opfertieren »aufgezählt«: Hierfür wird der kleine umlaufende Fries mit einer Komposition der additiven, leicht ablesbaren Reihung geschmückt⁷⁰. Ähnlich stellen am Titus-Bogen die großen Reliefs im Durchgang die beiden Höhepunkte des Triumphzuges, die Quadriga des Triumphators und die spektakulären Beutestücke, die Menorah und den heiligen Tisch, in eindrucksvoller *dignitas* und *gloria* dar, während der kleine umlaufende Fries die gesamte Triumphprozession mit Soldaten, Beutestücken und begleitenden Senatoren schildert.

Es ist kaum ein Zufall, dass an den Monumenten für den Kaiser die Darstellungen sachlicher Ritualität sich gewöhnlich zusammen mit – das heißt: in Ergänzung zu – großen repräsentativen Bildern finden: Sie stellen den rituell-institutionellen Rahmen für die »klassische« *maiestas* des Herrschers dar. Schon der Tempel des Apollo *in circo*, aus frühaugusteischer Zeit, war mit zwei aufeinander bezogenen Bildthemen in extrem verschiedenen Stilformen geschmückt: Der Giebel der Frontseite zeigte eine Komposition von originalen griechischen Figuren der klassischen Zeit, die den Kampf gegen die Amazonen als mythisches Paradigma für Octavians Krieg gegen Antonius und Kleopatra darstellten. Dabei bildet der Einsatz von griechischen Originalen in Zweitverwendung einen Sonderfall, der eine Intensivierung der semantischen Bedeutung bewirkt: Die Praxis der Ausstellung griechischer Bildwerke in den öffentlichen Räumen von Rom hatte in erster Linie nicht musealen Charakter, sondern diente durchweg aktuellen thematischen Aussagen im Sinn der Politik und der Staatsreligion; die Autorität griechischer Kunst steigerte die paradigmatische Bedeutung der Bildthemen im römischen Kontext⁷¹. Dagegen lief im Inneren der Cella ein Fries um, auf dem der dreifache Triumph des Princeps von 29 v. Chr. in ritueller Ausführlichkeit mit Opfertieren und Kriegsgefangenen auf Tragbahnen geschildert war. Hinzu kommen auf dem Fries Schlachtszenen, in denen einzelne Kampfgruppen hellenistischer Provenienz aneinandergereiht und dadurch der additiven Komposition des Triumphzuges angepasst sind. Das mythische Exempel und das realistische Siegesritual proklamieren den Ruhm des Kaisers und des Staates auf zwei konzeptuellen Ebenen, die auch verschiedene Stilformen implizieren.

70 Ausführlicher: Hölscher 1987, 45–49.

71 Pape 1975; Hölscher 1989, 327–333; Celani 1998, mit rein ästhetischem Ansatz, m. E. verfehlt; demnächst A. Bravi,

Monographie über griechische Kunstwerke in Rom und Konstantinopel.

Wenn ein Begriff für diese stilistischen Tendenzen gesucht wird, so sollte er frei sein von der fixierenden Bindung an kollektive Subjekte, sei es das ›Volk‹ mit seinem angeblich naturwüchsigen ›römischen‹ oder ›italischen‹ Charakter, sei es eine soziale Schicht mit einem spezifischen kulturellen ›plebejischen‹ Habitus. Sinnvoller ist eine Definition, die sich an der medialen Leistung der Stilformen orientiert. In diesem Sinn kann von einem ›präsentativen Stil‹ (›stile presentativo‹) gesprochen werden: einem Stil, der ›vorstellt‹, mit dem insbesondere der soziale Würdenträger und der politische Machthaber ›sich vorstellt‹. Die Aufgabe des ›Vorstellens‹ wird dabei in Formen geleistet, die von der kunstgeschichtlichen Stilforschung schon seit jeher als ›vorstellig‹ definiert wurden: nicht den Gesetzen der perspektivischen Ansichtigkeit verpflichtet, sondern Gestalten und Dinge in ihren wesentlichen Aspekten vor Augen stellend⁷².

Damit können die unterschiedlichen ›hohen‹ und ›niedrigen‹ Stilformen der römischen Kunst in einem medialen Sinn als ›repräsentativ‹ und ›präsentativ‹ begriffen werden. Die Begriffe der ›Repräsentation‹ und der ›Präsentation‹ haben den weiteren Vorzug, dass sie die beiden Stilformen nicht als exklusiv antithetische Konzepte erscheinen lassen, sondern als Pole einer kontinuierlichen Skala. Jede Repräsentation ist auch Präsentation, und umgekehrt. Jedes römische Bildwerk, vom öffentlichen Kaiserdenkmal bis zum privaten Grabbau, enthält beide Tendenzen, nur in verschiedener Gewichtung.

6. Das ›System‹ der Reliefstile

Im gesamten Rahmen der römischen Reliefstile nimmt der ›präsentative Stil‹ nur einen begrenzten Raum ein. Daraus ergibt sich noch einmal, dass dieser Stil in ers-

72 Fröhlich 1991, 189–210, der die Begriffe der ›Volkskunst‹ wie der ›arte plebea‹ einer wirkungsvollen Kritik unterzieht, schlägt für die pompeianische Wandmalerei den Begriff der »volkstümlichen Kunst« vor. Dabei folgt er der Definition von Hauser 1958, 307 f.: »Kunst eines halbgebildeten Stadtpublikums, dessen passives Konsumbedürfnis von professionellen Künstlern oder Handwerkern befriedigt wird«. Dies ist zunächst eine erstaunlich elitäre Definition, bei der man sich fragt, ob dafür der Begriff der ›Volkstümlichkeit‹ angemessen ist. Jedenfalls aber stellen die Kategorien »Halbbildung« und »passives Konsumbedürfnis« ein subjektives Urteil von außen (bzw. von oben) dar und sind m. E. kaum geeignet, einen sozialen Habitus zu bezeichnen, der in der betreffenden Gruppe selbst zur Option für bestimmte Stilformen geführt hätte. Die Inkonsistenz der Kategorien wird bereits darin deutlich, dass »Halbbildung« – wenn man

ter Linie nicht als sozio-kultureller Habitus, sondern als Element im medialen System der visuellen Kommunikation verstanden werden muss. Dies System umfasst grundsätzlich alle Gattungen der Bildkunst; hier werden die Reliefs als Untergruppe ausgewählt, an der die Grundzüge dieser ›Bildsprache‹ erläutert werden können⁷³.

Insgesamt kann man das formale Repertoire der römischen Reliefs als ein ›generatives‹ System von Elementen beschreiben, die verschiedenen semantischen Einheiten zugeordnet werden können:

- Szenen,
- Figuren,
- Körper und Gewänder,
- kompositionelle Konzepte.

Durch Auswahl aus diesem Spektrum und flexiblen Einsatz seiner Formen werden Bildwerke generiert, in denen die formalen Elemente als adäquate Mittel zum Ausdruck bestimmter Themenkomplexe eingesetzt werden. Die folgende Darstellung ist bewusst skizzenhaft und soll nur die wesentlichen Strukturen aufzeigen. Ergänzungen und Differenzierungen sind nötig.

Szenen

Am stärksten fallen auf den ersten Blick verschiedene Typen von Szenen ins Auge:

- *Mythologische Reliefs*⁷⁴: Die fast durchweg griechischen Mythen werden auf Reliefs in der Regel in anspruchsvollen ›griechischen‹ Kompositionsformen dargestellt. Sie finden sich seit der späten Republik als Schmuckreliefs in die Wände vornehmer Wohnsitze eingelassen; seit dem 2. Jh. n. Chr. beherrschen sie die Produktion der Sarkophage. Die griechische Formensprache der Figuren verbindet Stilformen von der Klassik bis in den Hellenismus; als hellenistische

sich überhaupt auf diese Kategorie bildungsbürgerlicher Superiorität einlassen will – oft gerade mit einem aktiven, emphatisch proklamierten Kunstbedürfnis verbunden ist. Vor allem aber zeichnet »Halbbildung« sich meist gerade durch Vorliebe für die anerkannten Spitzen-Werke aus: Mona Lisa, Beethovens Neunte, möglichst von den Berliner Philharmonikern. Letzten Endes belegt Fröhlich sein überzeugendes Ergebnis, dass es sich um einen thematisch bedingten, also medialen Stil handelt, mit dem Begriff eines habituellen Stils.

73 Die folgenden Überlegungen stellen eine Weiterführung und Differenzierung meines früheren Versuchs zur Römischen Bildsprache als semantisches System dar: Hölscher 1987. Eine Ausweitung dieses ›Systems‹ um einen ägyptisierenden Stil nimmt J. Elsner vor: Elsner 2006.

74 Froning 1981; Lehmann 1996.

Elemente kommen insbesondere landschaftliche und architektonische Angaben des Ambiente hinzu. Die anspruchsvollen ›griechischen‹ Formen verleihen den Mythen einen exemplarischen Charakter. Sie schaffen eine Art ›Überwelt‹ hoch über der Realität des öffentlichen wie des beruflichen Lebens.

- *Neuattische Reliefs*⁷⁵: Der Begriff ›neuattisch‹ hat sich als irreführend herausgestellt, aber er bezeichnet ein definierbares Phänomen. Es handelt sich um einen Reliefstil, der vor allem für Gegenstände der schmückenden Ausstattung von vornehmen privaten Wohnsitzen verwendet wird: für Schmuckreliefs, die in die Wände eingelassen wurden, und für dekorative Altäre und Postamente, Kandelaber, Kratere und Putteale, die mit applikenartigen Figuren ›neuattischen‹ Stils geschmückt sind. Diese Gegenstände dienten der Herstellung eines utopischen ›griechischen‹ Lebensraumes, wie es ihn in Griechenland tatsächlich nie gegeben hatte. Die Bildthemen, vor allem Götterzüge, tanzende Chariten und Horen, Mänaden und Satyrn evozieren eine ideale, religiös-mythische Atmosphäre. Mit den Stilformen der spätarchaischen und spätklassischen Kunst Griechenlands wird diese Wohnkultur zu einer Art von hyper-griechischem Lebensstil gesteigert.
- *Landschaftsreliefs*⁷⁶: Die Darstellung von Landschaft dient vielfach der Schaffung einer sakral-idyllischen, bukolischen oder dionysischen Atmosphäre. Auch diese Welt wird vor allem in Schmuckreliefs für den Bereich des privaten Wohnens evoziert. Hier sind es aber Formen hellenistischer Provenienz, die die Gattung beherrschen.
- *Heraldisch-dekorative Reliefs*⁷⁷: Seit späthellenistisch-spätrepublikanischer Zeit wurde zum Schmuck von Architekturen eine neue Gattung ›dekorativer‹ Friese entwickelt, die aus Reihen von Girlanden, Kultgeräten und Waffen, Greifen, Eroten und anderen Phantasiewesen bestehen. Ausgangspunkt waren Friese, die nicht mehr wie in der früheren griechischen Architektur mit komplexen figürlichen Kompositionen gefüllt, sondern zu Schmuckbändern mit dekorativen Motiven umgebildet wurden. In der mittleren Kaiserzeit, etwa am Trajans-Forum, wurde diese Gattung zu einer wirkungsvollen atmosphärischen Orchestrierung, einer Art von ›visuellem sound‹ von öffentlichen Architekturen ausgebildet.
- *Reliefs der staatlichen und persönlichen Repräsentation*: Ebenfalls seit spätrepublikanischer Zeit, und

zunehmend seit Augustus, wurden neue Formen des Reliefs ausgebildet, die der politischen und persönlichen Repräsentation dienten. Sie waren zum einen dazu bestimmt, öffentliche Bauten und Denkmäler zum Ruhm des Staates und seiner führenden Staatsmänner zu schmücken; zum anderen hatten sie die Aufgabe, aufwendige Grabmäler auszustatten, die für ambitionierte Personen, vor allem für soziale Aufsteiger, ein leicht erreichbarer Ort der öffentlichen Repräsentation waren.

Die Vielfalt repräsentativer Aufgaben führte zu einem weiteren Spektrum von Formaten: Die wirkungsvollsten Formate dieser Repräsentation waren die großen Reliefbilder, voll ausgeprägt zum ersten Mal an der Umfassungswand der Ara Pacis. Die Entwicklung zu solchen Reliefbildern beruht auf einer neuen Auffassung der architektonischen Wand als potentieller Bildträger. Diese Tafelbilder bieten sich deutlicher als alle bisherigen traditionellen Bildträger, als Friese, Metopen und Giebel, dem Blick des Betrachters dar. Sie sind daher grundsätzlich besser zur politischen und sozialen Repräsentation geeignet. Die Stilformen der großen Staatsreliefs sind grundsätzlich an der griechischen Klassik orientiert, die in Rom als Ausdruck staatlicher Qualitäten wie *dignitas* und *maiestas* gewertet wurde; sie wurden, je nach Thema, durch dynamische Formen der hellenistischen Herrscherkunst bereichert. Aus der großen Staatskunst konnte das Format des Reliefbildes in die private Grabkunst der Hauptstadt wie der italischen Kleinstädte übernommen werden: Die Grabexedra eines Feldherrn von der Via Druso in Rom mit einer anspruchsvollen allegorischen Siegesszene und das schlichte Grabrelief eines munizipalen Beamten aus Amiternum mit einer *pompa funebris* zeigen das weite Spektrum der Möglichkeiten (Abb. 14)⁷⁸.

Daneben wurden weniger anspruchsvolle Funktionen von repräsentativen Reliefs teils fortgeführt, teils neu entwickelt. An Grabbauten wie an Staatsmonumenten wurde das traditionelle Format des figürlichen Frieses für Themen verwendet, die sich in langen Sequenzen entfalten ließen: für rituelle Inszenierungen wie Prozessionen und für narrative Szenenfolgen wie Gladiatorenkämpfe oder berufliche Tätigkeiten⁷⁹. Dafür wurden Darstellungsweisen gewählt, die den schmalen Bildbändern auch aus der Ferne eine gewisse ›Lesbarkeit‹ vermittelten: Die Figuren sind parataktisch gereiht, ohne Überschneidungen und

75 Fuchs 1959; Cain 1991; Grassinger 1991; Cain – Dräger 1994.

76 Hundsatz 1987.

77 Dazu demnächst Grüßinger 2001.

78 Grabexedra Via Druso: von Sydow 1974. – Grabrelief Amiternum: oben Anm. 57.

79 Felletti Maj 1977, Abb. 63. 111. 123–124.

in leicht erfassbaren Ansichten. Bisweilen wurden an Grabbauten auch Reliefplatten von großem Format nach dem Muster der Bildreliefs von Staatsmonumenten angebracht; doch bezeichnenderweise wurden die Reliefflächen mit übereinander gesetzten Frieskompositionen gefüllt⁸⁰. Weiterhin wurden kleinere Altäre, Statuenbasen und dergleichen mit Reliefbildern geschmückt. Hier führte das begrenzte Format oft zur Anbringung von Bildthemen, die den Bildträger in anschaulicher Weise erläuterten, etwa Opferszenen und Kultinstrumente an Altären; dafür wurden leicht überschaubare Kompositionen mit wenigen Figuren zusammengestellt, die additiv und ohne Überschneidungen in klaren Front- und Seitenansichten einander zugeordnet sind⁸¹. Insgesamt sind es diese weniger anspruchsvollen Formate, in denen sich die Phänomene der ›arte plebea‹ entfalteten.

Diese allgemeinen Szenentypen bestimmen den Gesamteindruck der verschiedenen Reliefs. Sie geben für die Themen und Kompositionen allgemeine Vorgaben, legen jedoch keine bestimmten Inhalte und Formen fest. Innerhalb dieses Rahmens hatten die Bildhauer die Aufgabe, Bilder zu schaffen, die dem Auftrag entsprachen oder dem Ambiente angemessen waren. Doch auch wenn sie diese Kompositionen selbst entwarfen, verfügten sie über ein Repertoire von kleineren formalen Einheiten und Formkonzepten, mit denen sie die Reliefbilder bestreiten konnten.

Figuren

Die römische Kunst hat aus der griechischen eine große Zahl von mehr oder minder klar definierten Typen für Einzelfiguren und Gruppen übernommen und weiterentwickelt:

- *Haltungstypen*: etwa der stehende Bürger mit umgelegtem Manteltuch, Himation bzw. Toga, oder im Hüftmantel, im militärischen Panzer, in rühmender Nacktheit, mit hoch aufgestützter Lanze oder vorge streckter Hand im Rednergustus; daneben die reizvoll auftretende Bürgersfrau mit kunstvoll drapierten Gewändern; stehende oder thronende männliche und weibliche Gottheiten in festgelegten Ikonographien und charakteristischen Stellungen;
- *Bewegungstypen*: etwa der Reiterkrieger mit von oben ausholender Lanze; der Kultdiener, der ein Opfertier führt;

- *Gruppenschemata und Handlungstypen*: etwa der Krieger, der eine gegnerische Figur am Haar reißt; das Viergespann mit Lenker.
- Hinzu kommen ad hoc entwickelte Figuren für spezifische Handlungen, die oft keine starke typologische Festlegung erhalten haben, etwa berufliche Aktivitäten.

Mit solchen teils vorgegebenen teils neu entworfenen Figuren konnten Kompositionen in den verschiedenen Szenen-Typen gestaltet werden. Dabei herrschte eine starke Flexibilität: Es war durchaus möglich, ›klassische‹ Figurentypen in unklassische Szenentypen einzuführen und umgekehrt ›klassische‹ Szenen mit unklassischen Figuren anzureichern (siehe unten).

Körper und Gewänder

Die Figurentypen in ihren Stellungen, Haltungen und Handlungen konnten je nach intendierter Aussage in ihrer sinnlichen Erscheinung variiert werden:

- *Körper*: im klassischen Ebenmaß und proportionierten Aufbau oder in hellenistischer Muskelkraft und Dynamik;
- *Gewänder*: in klassischer Schlichtheit oder in hellenistischem Raffinement.

Auch hier konnten die Formen flexibel eingesetzt werden. So wird innerhalb des klassischen Staatsreliefs der Ara Pacis die Figur der Livia mit einer reizvollen hellenistischen Gewanddrapierung ausgestattet, um sie als weibliche Verkörperung des Blühens von Kaiserhaus und römischem Volk zu charakterisieren⁸². In einer berühmten Komposition mit Paris und Helena wurde die Helena mit Aphrodite in einer klassisch-verhaltenen Gruppenkomposition vereinigt, während Paris, von Eros aufgemuntert, in einer selbstbewussten hellenistischen Pose mit hoch aufgestellter Lanze auftritt; sein Körper dagegen ist in den Proportionen klassischer Schönheit stilisiert⁸³.

Kompositionelle Konzepte

Hierunter kann man die kompositionellen Mittel zusammenfassen, mit denen verschiedene Figuren miteinander in Beziehung gesetzt werden:

- *Räumliche Ordnung*. Überschneidung und Staffelung der Figuren *versus* additive Reihung (s. oben) *versus* Anordnung in verschiedenen Höhen des Bildes;

80 Felletti Maj 1977, Abb. 175; Kockel 1983, Taf. 19 c; 20.

81 Schraudolph 1993.

82 Simon 1963, Abb. 13.

83 Froning 1981, Taf. 12–13.

- *Ansichtigkeit.* Vielfalt der Bewegungen und Ansichten der Figuren *versus* Reduktion auf Frontal- und Profilstellungen (s. oben);
- *Figur und Ambiente.* Reine Figurenkompositionen *versus* Disposition in Geländeformationen;
- *Proportionen.* Natürliche Größenverhältnisse der Figuren *versus* Bedeutungsgröße (s. oben);
- *Kompositionelle Kohärenz.* Sachbestimmte Interaktion der Figuren *versus* formale Konstellation, z. B. symmetrische Axialität (s. oben).

Im Rahmen der verschiedenen Szenentypen waren zunächst grundsätzlich bestimmte Kompositionskonzepte angelegt. So gehörten zum großen staatlichen Repräsentationsbild gewöhnlich natürliche Größenverhältnisse, sachbestimmte Interaktion und Staffelnung der Figuren in flachen Schichten. Das sakral-idyllische Landschaftsrelief enthielt ein nahsichtiges Ambiente aus Felsen und Flora mit bukolischen Figuren oder verfallener Sakralarchitektur. Mythologische Reliefs wurden in »klassischen«, mehr oder minder bewegten Handlungsgruppen gestaltet.

Insgesamt jedoch waren die Relieftypen nicht feste, in sich abgeschlossene Systeme. Das Aeneas-Relief der Ara Pacis gehört insgesamt zum Szenentypus des »klassischen« mythologischen Reliefs, mit einer klar komponierten Interaktion weniger mythischer Gestalten. Deren Figuren sind jedoch heterogenen Ursprungs: Aeneas ist in einem Manteltypus und mit bärtigem Haupt von klassischer Provenienz dargestellt, die Opferdiener folgen einer Ikonographie, die von klassischer Zeit durch den Hellenismus läuft, sind aber in den Köpfen durch derbere hellenistische Bildung gekennzeichnet. Mit diesen Formen wird einerseits die fromme Würde des Staatsgründers, andererseits das emphatische Dienen des Kultpersonals hervorgehoben. Für die gesamte Szenerie aber ist eine Geländeformation in der Art der Sakralidylle hinzugefügt worden, um die Atmosphäre urtümlichen Glücks in der Frühzeit zu evozieren⁸⁴.

Insbesondere Kompositionskonzepte können in verschiedene Gattungen übertragen werden: Übernatürliche Bedeutungsgröße wurde auch in das große »klassische« Staatsrelief eingeführt, ebenso eine mehr oder minder ausgeprägte Axialsymmetrie, Frontalität und reihende Parataxe. Mythologische Reliefs waren resistenter, blieben aber auch nicht frei von solchen Tendenzen. Darin zeigt sich: Die Stilformen sind nicht ein fixiertes System, sondern ein generatives Repertoire, mit

dem in flexibler Weise den Figuren und Szenen Bedeutungen gegeben werden.

Dem entspricht, dass die Stilformen in verschiedenen Reliefs an demselben Denkmal frei miteinander kombiniert werden können. Bereits hingewiesen wurde auf das Grabmal des Lusius Storax, an dem der Grabherr in einer repräsentativen Szene erscheint, die als typisches Beispiel der »arte plebea« gewertet wird, während der wohl zugehörige Porträtkopf durchaus gehobenem Standard entspricht (Abb. 7). Ähnlich ist das Grab des C. Cartilius Poplicola in Ostia – eines führenden Mannes der lokalen Oberschicht! – mit einem Fries geschmückt, der in den Formen der »arte presentativa« dessen militärische Erfolge rühmt, während die für ihn geweihte Ehrenstatue im Heiligtum des Herkules hellenistischen Mustern folgt⁸⁵. Ein Altar aus Arezzo zeigt auf der Vorderseite die römische Wölfin mit den Zwillingen und zwei Hirten in einem Landschaftsbild von bukolischem Charakter, auf den Seiten zwei »neuattische« Viktorien⁸⁶. Am Grab der Haterier in Rom ist die Bauszene mit dem Kran in Formen geschildert, die man zur »arte plebea« zählt (Abb. 13), dagegen sind die Büsten der Gottheiten Mercur, Proserpina, Pluto und Ceres auf einem Türsturz in klassischen Typen wiedergegeben; ein fragmentarisch erhaltenes Relief mit dem Raub der Proserpina folgt dem Szenentypus der klassisch-hellenistischen mythologischen Reliefs, wogegen die Ornament-Pilaster im besten Stil der römischen Dekorationskunst gearbeitet sind⁸⁷. Das von Ida Baldassarre analysierte Mosaik in der Isola Sacra bei Ostia, mit der Verbindung einer Mythenszene in klassischen Formen und Erntebildern in der Tradition des hellenistischen Landschaftsbildes, bestätigt die freie Kombinierbarkeit der Stile⁸⁸.

7. Habitueler und medialer Stil

Alle betrachteten Phänomene führen zu dem Schluss, dass es offenbar keine Stilformen gab, die als durchgehender sozio-kultureller Habitus bestimmter sozialer Gruppen oder Schichten verstanden werden können. Man scheute sich nicht, je nach Thema und Funktion verschiedene künstlerische Stile einzusetzen und dabei auch unterschiedliche Standards zu adaptieren.

Entsprechend haben auch hochrangige Auftraggeber verschiedenste Stilformen aufgegriffen, wo das angemessen schien. An der Ara Pacis sind für die ein-

84 Simon 1963, Abb. 24–25; Andreae, 1973, Abb. 294. Dazu Hölscher 1987, 48; Fless 1995, 90–91.

85 Grabmal: Floriani Squarciapino 1958, 191–207; Felletti Maj 1977, 224–226. Statue: Calza 1958, 221–228.

86 Hölscher 1987, 37 f. Taf. 7, 1–3.

87 Sinn 1996 Taf. 17 f. 25–27. 34–35.

88 In diesem Band S. 17–26.

malige Staatszeremonie in den großen Friestafeln mit dem Kaiser und der Domus Augusta die klassischen Formen politischer *dignitas* und *maiestas* eingesetzt, für das traditionelle Ritual des anonymen jährlichen Opfers am Altarfries ist eine ›unklassische‹ parataktische Kompositionsweise gewählt, dazu kommen die hellenistischen Landschaftsidyllen des Aeneas- und des Lupa-Reliefs sowie die allegorischen Schaubilder der Tellus Italia und der Roma. Ähnlich ist am Trajansbogen von Benevent ein ganzes Spektrum von großen repräsentativen Reliefbildern, schmalen dekorativen Reliefs mit Kultdienern und opfernden Viktorien sowie dem parataktischen Triumphfries virtuos nebeneinander eingesetzt.

Zusammenfassend ergeben sich einige allgemeine Folgerungen, die die römische Kunst insgesamt wie auch die ›arte plebea‹ im besonderen betreffen:

1. Auf den verschiedenen Ebenen der römischen Kunstproduktion, das heißt in den Szenentypen, Figurentypen, Körper- und Gewandbildungen und den Kompositionskonzepten gibt es keine grundsätzlichen Gegensätze zwischen ›hoher‹ und ›niedriger‹ Kunst. Alle diese Elemente der Bildsprache können in Denkmälern aller sozialer Stufen, bis zu denen des Kaisers und des Senats, eingesetzt werden. Sie bilden insgesamt ein Formensystem von großer Flexibilität für den Einsatz in verschiedenen Funktionen und zur Darstellung vielfältiger Bildinhalte. Dabei hängen Funktionen und Bildthemen vielfach zusammen.
2. Abstufungen gibt es nur in der künstlerischen Qualität. Diese können, in unterschiedlichem Ausmaß, die Szenen- und Figurentypen, die Bildung von Gewändern und Körpern wie auch die Kompositionskonzepte betreffen. Unterschiede der Qualität können ein allgemeiner sozialer Indikator sein, doch ist sicher vielfach damit zu rechnen, dass auch hochrangige Auftraggeber z. T. zweitrangige Bildwerke besaßen und umgekehrt niederrangige Aufsteiger ihre Ambitionen in erstrangigen Werken zum Ausdruck brachten. Für das Verständnis der strukturellen Phänomene der römischen Bildsprache sind die Unterschiede der Qualität zunächst sekundär.
3. Für das Verständnis des römischen ›Systems‹ von Stilformen ist eine grundsätzliche Unterscheidung

zwischen einem ›habituellen‹ und einem ›medialen‹ Stilbegriff zu machen. Stil als ›Habitus‹ im Sinn von Pierre Bourdieu ist ein Konzept, das die gesamte kulturelle Einstellung einer Person, einer sozialen Gruppe oder einer Gemeinschaft bezeichnet. Stil im ›habituellen‹ Sinn ist mehr oder minder kohärent und stiftet soziale oder kulturelle Identität. Ein extremer Fall ist der Stil der attischen Hochklassik: Er umfasst ein ganzes Menschenbild und lässt daneben keinen anderen Stil zu, weil dies Menschenbild kohärent und umfassend ist. Dagegen ist Stil als ›mediale‹ Form ein Teilelement der kommunikativen Kultur: Ein bestimmter Stil dient dazu, in bestimmten Kontexten bestimmte Inhalte in angemessener Form darzustellen. Daneben kann es andere Stile für andere Inhalte in anderen Kontexten geben. Die hier vorgetragenen Beobachtungen und Überlegungen sollten zeigen, dass die römischen Reliefstile, auch die Spielarten der öffentlichen Repräsentation, in einem medialen Sinn als adäquate Form bestimmter Themen im Kontext bestimmter Denkmäler zu verstehen sind.

8. Bildkunst als soziales Phänomen

Wenn die Formen des ›präsentativen Stils‹ nicht eine genuin römische Bildkultur darstellen, wenn sie auch nicht ein spezifischer bildkünstlerischer Ausdruck nicht-elitärer sozialer Schichten sind, und wenn sie überhaupt nicht einem durchgehenden kulturellen Habitus bestimmter Träger entsprechen: Wo bleiben dann die sozialen Dimensionen der Bildwerke, die in der Frage nach der ›arte plebea‹ impliziert waren? Dazu nur einige wenige Bemerkungen.

Den Ausgangspunkt kann der Passus bei Petronius über das Grabmal des Trimalchio darstellen⁸⁹. Die neuere Forschung hat zwar deutlich gemacht, dass es verfehlt ist, diese Schrift als eine Wiedergabe tatsächlicher sozialer Verhältnisse und Mentalität zu verstehen; sie ist eine vielfach gebrochene Spiegelung elitärer Diskurse am Hof über den sozialen Habitus von Aufsteigern⁹⁰. Immerhin kann man sie aber als Zeugnis dafür nehmen, welche Vorstellungen überhaupt in solchen Diskursen zur Sprache gebracht werden konnten. Dabei ist

89 Petron. 29. 71.

90 Zusammenfassend s. Petersen 2006, 1–13. Der fiktive Charakter der Darstellung wird etwa daran deutlich, dass Trimalchio (Petron. 32–33) mit einer Sklaven-Frisur erscheint: Warum sollte er dies Aussehen nach der Freilassung beibehalten? Er kann kaum vergessen haben, seine Haartracht gemäß seinem sozialen Aufstieg zu ändern. Ebenso dürfte seine *mappa laticlavia* (mit dem breiten Purpurstreifen der

Senatoren) mit drei *clavi senatorii* fiktiv sein: Durch diesen Anspruch würde er sich nur blamieren. Dass er überdies den *clavi* an einem Halstuch getragen hätte, ist ganz undenkbar: Jedermann, und zumal ein prestigeesüchtiger Freigelassener, muss genau gewusst haben, dass die Streifen an der Toga anzubringen waren. Dies alles sind rein literarische Mittel, um für den Leser komische Kontraste im pompösen Auftreten Trimalchios zu erzeugen.

es bezeichnend, dass formale und stilistische Aspekte tatsächlich keine Rolle spielen. Es geht einzig und allein um Bildthemen und – *motive*, die der soziale Aufsteiger wählt. Trimalchios Bildnisstatue soll umgeben sein von seinem Hund, Ehrenkränzen, Parfumflaschen und den Schilderungen aller Kämpfe des Gladiators Petraites; dazu Darstellungen von Trimalchios Schiffen in voller Fahrt, sodann von ihm selbst, in der *toga praetexta*, mit fünf Goldringen am Finger, auf dem Tribunal sitzend und Geld verteilend, dabei ein Triklinium, das Volk sich auf seine Kosten vergnügend, und so fort. Dies alles mag man sich in der additiven Erzählweise der ›arte plebea‹ vorstellen. Daneben aber werden an den Wänden seines Hauses Malereien beschrieben, die eine extreme Mischung von Stilen vermuten lassen: einerseits Szenen aus Trimalchios Biographie, sicher in detailliertem Realismus: seine Einführung in das Rechnungswesen, sein Aufstieg zum *dispensator*; andererseits Allegorien in griechischem Stil, Trimalchio von Mercurius, Fortuna und den Parcen umgeben; schließlich ›die Ilias‹ und ›die Odyssee‹, sicher im hohen griechischen Stil – und unmittelbar darauf ein zeitgenössisches Gladiatorenbild.

Für die Bildkunst der sozialen Gruppen sind die Bildthemen konstitutiv. Wer in Zukunft die Bildkultur der Plebejer untersuchen will, muss darum grundsätzlich vier Schritte tun:

1. Die Bildwerke zusammenstellen, die nach Thema bzw. Ikonographie auf Plebejer weisen: Darstellungen des Status und der Profession dieses Standes;
2. Die Bildwerke zusammenstellen, die nach dem Kontext, Inschriften und dergleichen, für Plebejer entstanden sind: Neben Darstellungen von Status und Profession auch alle anderen Bildwerke dieser sozialen Gruppe, Malereien, Mosaiken, Schmuckreliefs und so fort;
3. Die verschiedenen Formensprachen, in den verschiedenen Medien der Malerei, des Reliefs, der Mosaiken, untersuchen, deren Plebejer sich bedienen und mit denen sie sich umgaben;
4. Die räumlichen Kontexte und sozialen Situationen rekonstruieren, in denen Bildwerke platziert und wahrgenommen wurden, die Auftraggeber mit ihren finanziellen Aufwendungen und die Betrachter in ihren gesellschaftlichen Praktiken einbeziehen.

Nur auf diesem Weg wird man eine konkrete Vorstellung von der Bilderwelt dieser sozialen Schicht gewinnen. Dann wird man das Grabdenkmal des Großbäckers Eurysakes mit seiner selbstbewussten Darstellung seines ›industriellen‹ Betriebs mit den Augen von Angehörigen der Oberschicht sehen, die in dieser Gegend ihre geschmackvollen Monumente errichtet hatten; aber auch mit den Augen anderer Aufsteiger, die seinen Erfolg bewunderten, und auch derer, die von seinen Produkten profitierten – oder die sie sich nicht leisten konnten. Ähnlich wird man das Grabmonument des Lusius Storax aus den verschiedenen Perspektiven seiner Familie und Angehörigen, seiner Klienten, auch seiner Konkurrenten in der munizipalen Oberschicht – und vielleicht der Opfer seines Erfolgs betrachten. Im einzelnen wird dabei vieles Spekulation bleiben, in konkrete Forschung werden sich diese Fragen schwer umsetzen lassen. Deutlich ist dabei aber, dass die Bildwerke hier vielfach nicht so sehr die Funktion hatten, Ansehen und Verdienste des Grabherrn durch ›hohen Stil‹ zu visueller Wirkung zu bringen, sondern durch Schilderung konkreter Aktivitäten und Rangzeichen im Gedächtnis zu halten. Bei Lusius Storax sollten die Betrachter sich an seine öffentlichen Auftritte als Spielgeber erinnern, bei Eurysakes eine Vorstellung von den vielfältigen Arbeiten und Installationen des Großbetriebes bekommen. Da diese Wirkung nicht in der visuellen Erscheinung, sondern in der Erinnerung und Vorstellung erzeugt werden sollte, war eine umfassende ›präsentative‹ Darstellung wichtiger als eine komplexe ›klassische‹ Komposition.

Selbstverständlich wird jede weitere Untersuchung bestätigen, dass soziale Aufsteiger vielfach einen ›präsentativen Stil‹ in Reliefs zur Darstellung ihrer Verdienste und ihres Ranges verwendet haben. Aber sie haben diese Stilformen nicht gewählt, weil sie ein Ausdruck des kulturellen Habitus ihrer sozialen Klasse waren, sondern weil sie eine geeignete mediale Form zur Präsentation der betreffenden Bildthemen waren. Darum haben auch andere soziale Gruppen diese Stilformen benutzt, wenn sie ihren Aussagen dienen konnten. Und die Aufsteiger haben auch andere Stilformen benutzt, wenn sie entsprechende andere Bildthemen zur Darstellung bringen wollten.

Abkürzungen

- Ahlberg 1976 G. Ahlberg, Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art (Göteborg 1971).
- Andreae 1973 B. Andreae, Römische Kunst (Freiburg 1973).
- Bianchi Bandinelli 1960 EAA III (1960) 742–744 s. v. Frontalità (R. Bianchi Bandinelli).
- Bianchi Bandinelli 1961 R. Bianchi Bandinelli, Archeologia e cultura (Rom 1961).
- Bianchi Bandinelli 1965 R. Bianchi Bandinelli, Naissance e dissociation de la koiné hellénistico-romaine, in: Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques. 8. Congrès International d'Archéologie Classique, Paris 1963 (Paris 1965) 441–463.
- Bianchi Bandinelli 1966a R. Bianchi Bandinelli, Introduzione all'argomento, in: Bianchi Bandinelli 1966b, 9–20.
- Bianchi Bandinelli 1966b R. Bianchi Bandinelli (Hrsg.), Sculture municipali dell'area sabellica tra l'età di Cesare e quella di Nerone, Studi Miscellanei 10 (Rom 1966).
- Bianchi Bandinelli – Torelli – Coarelli – Giuliano 1966 R. Bianchi Bandinelli – M. Torelli – F. Coarelli – A. Giuliano, Il monumento teatino di C. Lusius Storax al Museo di Chieti, in: Bianchi Bandinelli 1966b, 57–102.
- Bianchi Bandinelli 1967 R. Bianchi Bandinelli, Arte plebea, DialA 1, 1967, 7–19.
- Bianchi Bandinelli 1969 R. Bianchi Bandinelli, Roma. L'arte romana nel centro del potere (Rom 1969).
- Bieber 1961 M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age (New York 1961).
- Borbein 1968 A. H. Borbein, Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen, RM 14. Ergh. (Heidelberg 1968).
- Borbein 1976 A. H. Borbein, Zur Bedeutung symmetrischer Kompositionen in der hellenistisch-italischen und spätrepublikanisch-römischen Reliefplastik, in: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974, AbhGöttingen 3. Folge Nr. 97/II (Göttingen 1976) 502–538.
- Brandenburg 1981 H. Brandenburg, Ars humilis. Zur Frage eines christlichen Stils in der Kunst des 4. Jhs. n. Chr., JbAC 24, 1981, 71–84.
- Brendel 1930 O. Brendel, Immolatio boum, RM 45, 1930, 196–226.
- Brendel 1953 O. Brendel, Prolegomena to a Book on Roman Art, MemAmAc 21 (New Haven 1953) 7–73.
- Brendel 1979 O. Brendel, Prolegomena to the Study of Roman Art. Expanded from »Prolegomena to a book on Roman art« (New Haven 1979).
- Brendel 1990a O. Brendel, Introduzione all'arte romana (Turin 1982).
- Brendel 1990b O. Brendel, Was ist römische Kunst? (Köln 1990).
- Brilliant 1967 R. Brilliant, The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum. MemAmAc 29 (Rom 1967).
- Brunn – Bruckmann 1905 H. Brunn – F. Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur in historischer Anordnung. Unveränderliche Phototypien nach Original-Aufnahmen. Tafeln 576–600 (München 1905).
- Cain 1991 H.-U. Cain, Römische Marmorkandelaber (Mainz 1985).
- Cain – Dräger 1994 H.-U. Cain – O. Dräger, Die sogenannten neuattischen Werkstätten, in: G. Hellenkemper Salies – H.-H. Pritzwitz und Gaffron – G. Bauchhensß (Hrsg.), Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia (Köln 1994) 809–829.
- Calza 1958 R. Calza, Scavi di Ostia III (Rom 1958).

- Caprino – Coloni – Gatti 1955 C. Caprino – A. M. Coloni – G. Gatti, La colonna di Marco Aurelio (Rom 1955).
- Cassimatis 1981 LIMC I (1981) 987 Nr. 351 s. v. Athena (H. Cassimatis).
- Casson 1921 S. Casson, Catalogue of the Acropolis Museum II (Cambridge 1921).
- Celani 1998 A. Celani, Opere d'arte greche nella Roma di Augusto (Neapel 1998).
- Ciancio Rossetto 1973 P. Ciancio Rossetto, Il sepolcro del fornaio Marco Virgilio Eurisace a Porta Maggiore (Rom 1973).
- Cianfarani 1942 V. Cianfarani, Rilievi imperiali della Villa Torlonia, BCom 70, 1942, 165–166.
- Clarke 2003 J. R. Clarke, Art in the Life of Ordinary Romans (Berkeley 2003).
- Coarelli 1966 F. Coarelli, Il rilievo con scene gladiatorie, in: Bianchi Bandinelli 1966b, 85–99.
- Coarelli 1999 F. Coarelli, La colonna Traiana (Rom 1999).
- Colini 1947 A. M. Colini, Officina di Fabri tignarii nei frammenti di un'ara monumentale rinvenuti fra il Campidoglio e il Tevere, Capitulum 22, 1947, 21–28.
- Crawford 1973 M. H. Crawford, Roman Republican Coinage (London 1973).
- Elsner 2000 J. Elsner, Frontality in the Column of Marcus Aurelius, in: J. Scheid – V. Huet (Hrsg.), Autour de la colonne Aurélienne (Turnhout 2000) 251–264.
- Elsner 2006 J. Elsner, Classicism in Roman Art, in: J. I. Porter (Hrsg.), The Classical Traditions of Greece and Rome (Princeton 2006) 270–297.
- Felletti Maj 1977 B. M. Felletti Maj, La tradizione italica nell'arte romana (Rom 1977).
- Ferrero 1901 E. Ferrero, L'arc d'Auguste à Suse (Turin 1901).
- Flecker 2009 M. Flecker, Römische Gladiatorenbilder. Studien zu den Gladiatorenreliefs der späten Republik und der Kaiserzeit aus Italien (unpubl. Diss. Augsburg 2009).
- Fless 1995 F. Fless, Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Untersuchungen zur Ikonographie, Funktion und Benennung (Mainz 1995).
- Floriani Squarciapino 1958 M. Floriani Squarciapino, Le necropoli 1. Le tombe di età repubblicana e Augustea, Scavi di Ostia III (Rom 1958).
- Franchi 1966 L. L. Franchi, Rilievo con pompa funebre e rilievo con gladiatori al Museo d'Aquila, in: Bianchi Bandinelli 1966b, 23–32.
- Froning 1981 H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jahrhundert v. Chr. (Mainz 1981).
- Fröhlich 1991 Th. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten, RM 32. Ergh. (Mainz 1991).
- Fuchs 1959 W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, JdI 20. Ergh. (Berlin 1959).
- Furtwängler – Reichhold 1904–1932 A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei I–III (München 1904–1932).
- Giuliani 2010 L. Giuliani, Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des Großen Kameo (München 2010).
- Goette 1990 H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (Mainz 1990).
- Grassinger 1991 D. Grassinger, Römische Marmorkratere (Mainz 1991).
- Grüßinger 2001 R. Grüßinger, Dekorative Architekturfriese in Rom und Latium (unpubl. Diss. Heidelberg 2001).

- Gumbrecht 1986 H. U. Gumbrecht, Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs, in: H. U. Gumbrecht (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (Frankfurt a. M. 1986) 726–788.
- Hafner 1938 G. Hafner, *Viergespanne in Vorderansicht* (Berlin 1938).
- Hamberg 1945 P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* (Uppsala 1945).
- Hassel 1966 F. J. Hassel, *Der Trajansbogen von Benevent. Ein Bauwerk des römischen Senats* (Mainz 1966).
- Hauser 1958 A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte* (München 1958).
- Holliday 1990 P. J. Holliday, *Processional Imagery in Late Etruscan Funerary Art*, *AJA* 94, 1990, 73–93.
- Holliday 2002 P. J. Holliday, *The Origins of Roman Historical Communication in the Visual Arts* (Cambridge 2002).
- Hölscher 1980 T. Hölscher, *Römische Siegesdenkmäler der späten Republik*, in: H. A. Cahn – E. Simon (Hrsg.), *Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978* (Mainz 1980) 357–371.
- Hölscher 1981 T. Hölscher, [Rez. zu] *La tradizione italiana nell'arte romana*, *Gnomon* 53, 1981, 62–74.
- Hölscher 1987 T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Heidelberg 1987).
- Hölscher 1989 T. Hölscher, *Griechische Bilder für den römischen Senat*, in: H.-U. Cain – H. Gabelmann – D. Salzmann (Hrsg.), *Festschrift für Nikolaus Himmelmann. Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik* (Mainz 1989) 327–333.
- Hölscher 2005a T. Hölscher, [Rez. zu] *The Origins of Historical Commemoration in the Visual Arts*, *JRA* 18, 2005, 472–478.
- Hölscher 2005b *ThesCRA V* (2005) 156 f. s. v. *Kultinstrumente* (T. Hölscher).
- Hundsatz 1987 B. Hundsatz, *Das dionysische Schmuckrelief* (München 1987).
- Jung 1984 H. Jung, *Zur Vorgeschichte des spätantoinischen Stilwandels*, in: B. Andreae (Hrsg.), *Symposium über die Antiken Sarkophage*, Pisa 5.–12. September 1982, *MarbWPr* 1984 (Marburg 1984) 59–103.
- Kähler 1966 H. Kähler, *Seethiasos und Censur. Die Reliefs aus dem Palazzo Santacroce in Rom* (Berlin 1966).
- Kaschnitz von Weinberg 1961 G. Kaschnitz von Weinberg, *Römische Kunst I. Das Schöpferische in der römischen Kunst* (Hamburg 1961).
- Kent – Overbeck – Stylow 1973 J. P. C. Kent – B. Overbeck – A. U. Stylow – M. und A. Hirmer, *Die römische Münze* (München 1973).
- Kockel 1983 V. Kockel, *Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji* (Mainz 1983).
- Kockel 1993 V. Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten* (Mainz 1993).
- Kuttner 1995 A. Kuttner, *Dynasty and Empire in the Age of Augustus* (Berkeley 1995).
- Lambrechts 1959 R. Lambrechts, *Essai sur les magistratures des cités étrusques* (Brüssel 1959).
- Leander Touati 1987 A.-M. Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze* (Stockholm 1987).
- Lehmann 1996 St. Lehmann, *Mythologische Prachtreliefs* (Bamberg 1996).
- Megow 1987 W.-R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus* (Berlin 1987).
- Moede 2004 K. Moede, *Der Augustusbogen von Susa. Römische Rituale außerhalb Roms*, in: F. und T. Hölscher (Hrsg.), *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück. Kolloquium der Gerda-Henkel-Stiftung am Deutschen Archäologischen Institut Rom*, 15.–17. März 2004 (Heidelberg 2004) 133–144.

- Pape 1975 M. Pape, Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom (Hamburg 1975).
- Petersen 2006 L. H. Petersen, *The Freedman in Roman Art and History* (Cambridge 2006).
- Pfuhl – Möbius 1979 E. Pfuhl – H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs II (Mainz 1979).
- Picard 1973 G.-Ch. Picard, Recherches sur la composition héraldique dans l'art du Ier siècle av. J.-C., *MEFRA* 85, 1973, 163–195.
- Pfanner 1983 M. Pfanner, *Der Titusbogen* (Mainz 1983).
- Rauscher 1971 H. Rauscher, Anisokephalie. Ursache und Bedeutung der Größenvariierung von Figuren in der griechischen Bildkomposition I–II (Wien 1971).
- Reusser 1993 C. Reusser, Der Fidestempel auf dem Kapitol in Rom und seine Ausstattung (Rom 1993).
- Rodenwaldt 1949 G. Rodenwaldt, Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike, *JdI* 55, 1949, 12–43.
- Ronke 1987 J. Ronke, Magistratische Repräsentation im römischen Relief (Oxford 1987).
- Rüdiger 1973 U. Rüdiger, Die Anaglypha Hadriani, in: *AntPl* 12 (Berlin 1973) 161–173.
- Schäfer 1989 Th. Schäfer, Imperii Insignia. Sella curulis und Fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate, *RM* 29. Ergh. (Mainz 1989).
- Schraudolph 1993 E. Schraudolph, Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien. Altäre, Basen und Reliefs (Heidelberg 1993).
- Schröder 1989 St. Schröder, Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios (Rom 1989).
- Schürmann 1985 W. Schürmann, Untersuchungen zu Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder, *RdA Suppl.* 2 (Rom 1985).
- Scott Ryberg 1955 I. Scott Ryberg, Rites of the State Religion in Roman Art, *MemAmAc* 22 (Rom 1955).
- Scott Ryberg 1967 I. Scott Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius* (New York 1967).
- Simon 1963 E. Simon, *Ara Pacis Augustae* (Tübingen 1963).
- Simon 1976 E. Simon, *Die griechischen Vasen* (München 1976).
- Simon – Hirmer 1976 E. Simon – M. Hirmer, *Die griechischen Vasen* (München 1976).
- Sinn 1996 F. Sinn in: F. Sinn – K. S. Freyberger, *Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Die Grabdenkmäler 2. Die Ausstattung des Hateriergrabes*, *MAR* 24 (Mainz 1996) 51–59.
- Sinn 2006 F. Sinn, *Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen III. Reliefgeschmückte Gattungen römischer Lebenskultur. Griechische Originalskulptur. Monumente orientalischer Kulte*, *MAR* 33 (Mainz 2006).
- Stewart 1990 A. Stewart, *Greek Sculpture* (New Haven 1990).
- Stilp 2001 F. Stilp, *Mariage et suovetaurilia* (Rom 2001).
- von Sydow 1974 W. von Sydow, Die Grabexedra eines römischen Feldherren, *JdI* 89, 1974, 187–216.
- Trendall 1989 A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien* (Mainz 1989).
- Zanker 1970/71 P. Zanker, Über die Werkstätten augusteischer Larenaltäre und damit zusammenhängende Probleme der Interpretation, *BCom* 82, 1970/71, 147–155.
- Zanker 1975 P. Zanker, Grabreliefs römischer Freigelassene, *JdI* 90, 1975, 267–315.

- Zanker 1976 P. Zanker, Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten, in: P. Zanker (Hrsg.), Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen vom 5. bis 9. Juni 1974, AbhGöttingen 3. Folge Nr. 97/II (Göttingen 1976) 581–609.
- Zanker 2007 P. Zanker, Römische Kunst. Beck Wissen (München 2007).
- Zevi 1991 F. Zevi, L'arte »popolare«, in: A. De Franciscis (Hrsg.), La pittura di Pompei. Testimonianze dell'arte romana nelle zone sepolte dal Vesuvio nel 79 d. C. (Mailand 1991) 267–273.
- Zimmer 1982 G. Zimmer, Römische Berufsdarstellungen (Berlin 1982).

Abbildungsnachweis

Abb. 1 nach Bianchi Bandinelli 1966b, Taf. I, 2. – Abb. 2 Photo Giraudon 1927. – Abb. 3 Photo D-DAI-ROM-60.1470. – Abb. 4 nach E. Simon, Die Götter am Trajansbogen zu Benevent. Trierer Winckelmannsprogramm 1/2, 1979/80 (Mainz 1981) Taf. 5, 2. – Abb. 5 nach F. Sinn, Museo Gregoriano Profano. Grabdenkmäler 1. Reliefs, Altäre, Urnen, MAR 17 (Mainz 1991) Taf. 155. – Abb. 6 Photo D-DAI-ROM-79.2491. – Abb. 7 Photo D-DAI-ROM-62.1068A. – Abb. 8 Photo D-DAI-ROM-72.3826. – Abb. 9 Photo Thomas Schäfer. – Abb. 10 Photo D-DAI-ROM-71.44. – Abb. 11 Photo Alinari 50381. – Abb. 12 nach Pfuhl – Möbius 1979, Taf. 300 Nr. 2085. – Abb. 13 nach Sinn 1996, Taf. 11. – Abb. 14 nach Bianchi Bandinelli 1966b, Taf. V, 13.

Korrespondenzanschrift

Prof. Dr. Tonio Hölscher
Institut für Klassische Archäologie
Ruprecht-Karls-Universität
Marstallhof 4
69124 Heidelberg
Deutschland
Tonio.Hoelscher@urz.uni-heidelberg.de