

Francesco DE ANGELIS – Jens-Arne DICKMANN – Felix PIRSON – Ralf VON DEN HOFF (Hgg.), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der >arte plebea< bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, Rom Villa Massimo, 8.-9. Juni 2007, Palilia 27. Wiesbaden: Reichert Verlag 2012, 184 S., ungez., 158 s/w.-Abb.*

Der vorliegende Band bzw. das Kolloquium, dessen Beiträge in ihm veröffentlicht sind, wendet sich einem Thema zu, das zuletzt aus der wissenschaftlichen Diskussion fast verschwunden (wenngleich im ‚Jargon‘ zumindest der italienischen Archäologie weiterhin stark präsent) ist: der sog. *arte plebea* als spezifischer Formensprache der subalternen Klassen in der römischen Antike. Mehr als vierzig Jahre nach Beginn der Debatte soll überprüft werden, inwiefern Begriff und Konzept, von Ranuccio Bianchi Bandinelli entworfen, im deutschsprachigen Raum nicht zuletzt durch Studien des Jubilars Paul Zanker vertreten, heute noch Relevanz haben oder als überholt gelten müssen. Es geht den Organisatoren und Herausgebern freilich nicht um „die Wiederbelebung eines alten Begriffs, sondern vielmehr [um] die aktuelle Standortbestimmung zu einem wesentlichen Phänomen der antiken Kunst: dem Verhältnis zwischen Form, Inhalt und gesellschaftlicher Position von Bildwerken“ (8). Angesichts dieser Fragestellung scheint es angebracht, wenigstens kurz noch einmal Bianchi Bandinellis Auffassungen darzustellen, um erst dann die verschiedenen, im hier angezeigten Band veröffentlichten Stellungnahmen zu resümieren und abzuwägen, inwieweit sie zum Problem etwas Neues beizutragen vermögen.

„*Arte plebea*“ war ein Beitrag Bianchi Bandinellis überschrieben, der mit programmatischer Intention im ersten Band der Zeitschrift „*Dialoghi di Archeologia*“ von 1967 erschien.¹ Die Begriffsbildung erfolgte analog zum Terminus *sermo plebeius*, mit dem Cicero den jovial-ungezwungenen, mit Alltagswendungen (*cotidianis verbis*) durchsetzten Ton meinte, den er in Briefen an seine Freunde anschlug (ad fam. 9,21). ‚*Arte plebea*‘ sollte eben *nicht* den sozialen Ursprung oder Ort einer künstlerischen Formensprache bezeichnen, sondern eine spezifische Ausdrucksform („*linguaggio*“), die sich von jener der Hoch- oder Hofkunst („*arte colta*“, „*arte aulica*“) unterschied:² Konkret nannte Bianchi Bandinelli beispielsweise eine nicht oder nur eingeschränkt naturalistische Wiedergabe von Formen und Proportionen menschlicher Figuren, eine symbolhafte Hervorhebung von Rangabzeichen, eine nicht den Gesetzen der Optik folgende, sondern nach inhaltlichen Gesichtspunkten vorgenommene An-

¹ Hier zitiert nach dem Abdruck im postum von L. Franchi dell’Orto herausgegebenen Sammelband „*Dall’ellenismo al medioevo*“ (Roma 1978) 35-48.

² Ebenda 35f. 47f.

ordnung verschiedener Bildelemente (Bedeutungsperspektive).³ Die Beschäftigung mit der ‚arte plebea‘ war für ihn keine Frage des persönlichen Geschmacks; vielmehr erkannte er in ihr eine Abwendung von der ‚naturalistischen‘ Kunst der Griechen und einen entscheidenden Schritt auf dem Weg von klassischer Rationalität zur metaphysischen Weltansicht des Mittelalters.⁴ Dennoch würdigte er die ‚arte plebea‘ als ein „elemento protagonista“ der römischen Kunstgeschichte, als eine sich dynamisch fortentwickelnde Stilrichtung oder Strömung, die, zunächst Gegenpol der Hofkunst, im Zuge sozialer Verschiebungen am Ende der Antike die Oberhand gewann und quasi zur ‚offiziellen Ausdrucksweise‘ wurde.⁵

Die These von der dynamischen Entwicklung der ‚arte plebea‘ findet sich in dieser Deutlichkeit erst in Veröffentlichungen der Jahre ab 1966; durch sie wird ein Unterschied zu ‚Volkskunst‘ und ‚gesunkenem Kulturgut‘ mit ihren zeitlosen bzw. punktuell der Hof- oder Hochkunst entnommenen Elementen und Darstellungsprinzipien markiert. In einem gewissen Gegensatz dazu hatte Bianchi Bandinelli in früheren Beiträgen, in denen der Begriff der ‚arte plebea‘ zuweilen bereits auftaucht, noch die augenscheinlich unveränderten Ausdrucksformen herausgestrichen, die durch Jahrhunderte getrennte Bildwerke verbänden.⁶ Mit der Neuformulierung des Problems bezog er sich (an wenigstens einer Stelle sogar explizit)⁷ auf Antonio Gramsci, namentlich auf dessen Überlegungen zur ‚national-popularen‘ Kultur, die ihrerseits in den weiteren Zusammenhang der Kernfrage von Gramscis Politik- und Machttheorie gehören, dem Problem der (kulturellen) Hegemonie.⁸ In einer Zuspitzung, die sich

³ Ebenda S. 40. 43f.

⁴ Diese These ist besonders prägnant formuliert in der Schrift „Organicità e astrazione“ (Milano 1956), hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: Wirklichkeit und Abstraktion (Dresden 1962) bes. 67-70.

⁵ Bianchi Bandinelli, *Arte plebea* a.O. bes. 41f. 46f.

⁶ Z.B. R. Bianchi Bandinelli, *Formazione e dissolvimento della ‚koinè‘ ellenistico-romana* (zuerst 1963/65), wieder abgedruckt in *Dall’ellenismo al medioevo* a.O. 51-78, bes. 74. In diesem Beitrag weist Bianchi Bandinelli explizit darauf hin, dass eine kohärente Stilentwicklung im Grunde nur für einige Strecken der griechischen Kunstgeschichte angenommen werden könne.

⁷ R. Bianchi Bandinelli (Hg.), *Sculture municipali dell’area sabellica tra l’età di Cesare e quella di Nerone*, *Studi Miscellanei* 10 (Roma 1966), 17; die dort paraphrasierte Stelle findet sich in deutscher Übersetzung in A. Gramsci, *Gefängnishefte* 4 (Hamburg 1992) 754 [Heft 6 (§ 62)]: „[...] ein Kunstwerk ist ‚künstlerisch‘ um so populärer, je näher sein moralischer, kultureller und gefühlsmäßiger Gehalt der nationalen Moralauffassung, Kultur und Gefühlswelt steht, wobei er nicht als etwas Statisches, sondern als eine in stetiger Entwicklung begriffene Aktivität verstanden wird.“

⁸ Zu Bianchi Bandinellis Gramsci-Rezeption vgl. A. La Perna, *Dalla storicità dell’arte al marxismo*, in R. Barzanti/M. Brignali (Hgg.), *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Archeologo curioso del futuro* (Siena 1994) 189-230, bes. 202; D. Steuernagel, *Ranuccio Bianchi Bandinelli: Zwischen Historismus und historischem Materialismus*, *Hephaistos* 19/20, 2001/2002,

bei Bianchi Bandinelli zugegeben so nicht findet, könnte man die Werke der ‚arte plebea‘, mit einem Begriff Gramscis, als Werke von ‚organischen Intellektuellen‘ auffassen, in diesem Falle Malern oder Bildhauern, die Interessen und Empfindungen der subalternen Klassen formulierten, obwohl sie nicht unbedingt aus deren Reihen stammten.⁹ Hingegen halte ich, anders als Tonio Hölscher in dem rezensierten Band (28), eine eventuell unbewusste Anlehnung an Leitgedanken des ‚Sozialistischen Realismus‘ für ausgeschlossen. Zwar unterstützte Bianchi Bandinelli, objektiv betrachtet, durchaus die Bemühungen der kommunistischen Parteiführungen, künstlerische Stilisierung, insbesondere abstrakte Formgebung mit dem Vorwurf des ‚Formalismus‘ zu maßregeln und unmissverständliche Parteinahme und ‚Volksverbundenheit‘ einzufordern; doch entsprach der ‚Realismus‘ der ‚arte plebea‘, wie oben angedeutet, gerade nicht seinen eigenen ästhetischen Maßstäben.¹⁰

Abgesehen von marxistisch gefärbter Kulturtheorie steht hinter Bianchi Bandinellis ‚arte plebea‘-Modell ganz grundlegend eine streng dualistische Vorstellung von der römischen Kunst, wie sie sich, mit anderen Begrifflichkeiten operierend, aber von der Struktur her verwandt, in Schriften Gerhart Rodenwaldts wieder findet.¹¹ Dagegen haben sich im Laufe der Zeit tendenziell pluralistische Gegenmodelle durchgesetzt, die zunächst von Peter Heinrich von Blanckenhagen¹² und Otto Brendel¹³ und in jüngerer Zeit prominent von Tonio Hölscher¹⁴ vertreten worden sind, dessen Beitrag folgerichtig im vorliegenden Band deutlich mehr Raum einnimmt als alle übrigen. Er sei daher hier erst am Ende besprochen.

203-218, bes. 216f.; M. Barbanera, Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia e epistolario di un grande archeologo (Milano 2003) 223f. 358-361.

⁹ Vgl. z.B. A. Gramsci, Gefängnishefte 3 (Hamburg 1992) bes. 517 [Heft 4, § 49]; Gefängnishefte 6 (Hamburg 1994) bes. 1390 [Heft 11, § 12]; Gefängnishefte 7 (Hamburg 1996) bes. 1497 [Heft 12, § 1]. Die Rolle der Intellektuellen steht im Mittelpunkt einer Rede Bianchi Bandinellis vom 28.4.1947 über „Antonio Gramsci nella cultura italiana“, abgedruckt in: *Dal diario di un borghese e altri scritti*² (Milano 1962) 231-245 (nicht aufgenommen in die Neuausgabe von M. Barbanera, Roma 1996).

¹⁰ Vgl. z.B. Bianchi Bandinelli, *Wirklichkeit und Abstraktion* a.O. 82-86; dazu G. Agosti, Ranuccio Bianchi Bandinelli, dall'invenzione del ‚Maestro delle imprese di Traiano‘ alla scoperta dell' ‚arte plebea‘, *AnnPisa* 16,1, 1986, 307-329, bes. 320f.

¹¹ S. z.B. G. Rodenwaldt, *Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike*, *JdI* 55, 1940, 12-43.

¹² P.H. von Blanckenhagen, *Elemente der römischen Kunst am Beispiel des flavischen Stils*, in: H. Berve (Hg.), *Das neue Bild der Antike 2* (Leipzig 1942) 310-342, bes. 317 („Gattungsstile“).

¹³ O.J. Brendel, *Prolegomena to a Book on Roman Art*, *MemAmAc* 21, 1953, 7-73, bes. 72f. („generic styles“).

¹⁴ T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*; 1987, 2 (Heidelberg 1987).

Die meisten Beiträge kreisen, mit unterschiedlicher Gewichtung, um einen kleineren Kreis wiederkehrender Themen und Probleme, die sich aus Bianchi Bandinellis Thesen ergeben. Sie lassen sich etwa wie folgt zusammenfassen: 1) Repräsentationswille und -formen subalternen sozialer Gruppen, in ihrer Bedingtheit durch und Abhängigkeit von der ‚offiziellen‘ Kunst und deren Konventionen; 2) Nebeneinander von unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksweisen in einzelnen Kontexten bzw. sozialen Milieus; 3) Verhältnis von Formensprache und künstlerisch-handwerklicher Qualität von Bildwerken.

Das zweite dieser Themen steht im Mittelpunkt von Ida Baldassarres methodologisch angelegten Beitrag (17-26). In ihm führt sie das Nebeneinander von verschiedenen formalen Traditionen und Ausdrucksweisen am Beispiel eines Grabbaus der Isola Sacra-Nekropole aus dem mittleren 2. Jhs. n. Chr. (Tomba della Mietitura) vor. Dort ist ein großformatiges Mosaik mit Darstellung von Alkestis' Rückkehr aus dem Jenseits mit einer ganzen Reihe von kleineren Mosaikbildern kombiniert, die den Getreideanbau in verschiedenen Stadien von der Aussaat bis zum Einlagern des Kornes zeigen. Letztere lassen ein besonderes Interesse an der Wiedergabe der sukzessiven Arbeitsschritte und der dabei jeweils verwendeten Hilfsmittel erkennen: So sind beispielsweise einige Werkzeuge übergroß wiedergegeben, eine Ackergrenze wird durch ein abstraktes Zeichen (das Kreuz der *decussis*) so deutlich wie möglich markiert. Damit weisen die Arbeitsbilder Grundzüge auf, wie sie Bianchi Bandinelli den Werken der ‚arte plebea‘ attestiert hat. Auch die zuweilen einzigartigen, offenbar improvisierten Kompositionen und die ungewöhnliche Zusammenstellung der Arbeitsbilder stehen im deutlichen Kontrast zu dem nach Form und Inhalt fest in einer langen Tradition verwurzelten Mythenbild. Widerspricht das Nebeneinander nun Bianchi Bandinellis Konzept? Nicht unbedingt, antwortet Baldassarre. Tatsächlich habe Bianchi Bandinelli an einigen Beispielen ein Zusammentreffen italischer Traditionen mit unterschiedlichen Rezeptionsformen und -stufen der hellenistischen Formensprache beschrieben.¹⁵ Vor allem jedoch habe er die ‚arte plebea‘ stets als „linguaggio“ bezeichnet, somit eine parallele Existenz divergierender Ausdrucksweisen und Traditionen eingeräumt. Indem Baldassarre nun die konkrete Wahl von Ausdrucksformen durch „una efficace strategia comunicativa“ (18) bedingt sieht, legt sie selbst sich auf ein ‚mediales‘ Interpretationsmodell der ‚arte plebea‘ fest und verabschiedet sich – mehr implizit als explizit – vom bipolaren Modell der konkurrierenden ‚Strömungen‘.

Mario Torelli (61-76) versteht ‚arte plebea‘ ebenfalls in erster Linie als ein *genus dicendi*, das sich mit jenem der ‚arte aulica‘ immer wieder treffe und wech-

¹⁵ Bianchi Bandinelli, *Arte plebea* a.O. 44f.

selseitig durchdringe (72f.). In seinem Aufsatz, der sich als einer von dreien mit Bildern aus Häusern Pompejis befasst, deutet er zudem die spezifischen Ausdrucksformen von ‚arte plebea‘ als ‚Nachäffen‘ („scimmiottamento“) und ‚Übertragung‘ („trascrizione“) von Topoi der ‚offiziellen‘ oder ‚Staatskunst‘. Indem man Themen (allgemein gesprochen *res gestae*, z.B. Opfer und Prozessionen) und Darstellungsformen (z.B. Vogelperspektive) aus der Triumphalkunst der *nobilitas* auf die Repräsentation einer munizipalen Schicht von Wohlhabenden oft libertiner Herkunft übertragen habe, sei zugleich mit dem Wechsel in ein sozial niederes Milieu ein künstlerischer ‚Wechsel des Registers‘ vollzogen worden (70). Anders als Bianchi Bandinelli scheint Torelli also eine Interpretation von ‚arte plebea‘ als Erscheinungsform von ‚gesunkenem Kulturgut‘ nicht gänzlich abzulehnen. Wir werden auf diesen Punkt noch zurückkommen müssen.

Darstellungen erotischer Themen aus Pompeji sind der Gegenstand des Beitrags von Pier Giovanni Guzzo (77-91). In einem knappen Überblick wird das Repertoire vorgeführt und auf verschiedene Niveaus der Ausführungsqualität aufmerksam gemacht. Zahlreich sind die Bilder minderer Qualität, die Guzzo wohl zu Recht mit dem sozialen Milieu des Prostitutions-Gewerbes verbunden sieht. Die Prostituierten hätten, so Guzzo, in den Bildern quasi ihre *res gestae* festgehalten und sich dabei an ikonographischen Mustern von erotischen Bildern orientiert, die auch in vornehmen, gebildeten Kreisen (z.B. in der stadtrömischen ‚Villa della Farnesina‘) goutiert wurden. Dass dieser Übernahmeprozess „un’ulteriore dimostrazione positiva delle argomentazioni di R. Bianchi Bandinelli“ darstelle (88), will allerdings nicht recht einleuchten. Selbst wenn man die pornographischen Bildchen in Pompeji nicht auf banale Zwecke von Stimulation und Werbung reduziert, sondern als Zeugnisse von Selbstdarstellung deutet, ist doch eben kein spezifischer, von der ‚Hochkunst‘ abweichender Habitus erkennbar, sondern ausschließlich eine unzulängliche Umsetzung von deren ikonographischen Mustern. In ungefähr dieselbe Richtung zielt die Argumentation von Richard Neudecker, der sich mit „Bildern aus Kneipen und Lokalen in Pompeji“ beschäftigt (93-107). Die Bilder, z.T. wiederum erotische Szenen, z.T. Darstellungen von Trinkfreuden und Rauflust, orientieren sich in Neudeckers Sicht weder (nicht einmal persiflierend) an ‚elitärem Verhalten‘ (102) noch taugen sie als „Beweis für alternative, subkulturelle Bildwelten“ (104). Vielmehr verfolgten sie rein pragmatische Zwecke, ohne künstlerisch-repräsentativen Anspruch, auf möglichst ökonomische Weise.¹⁶ So erkläre sich, dass beim Fehlen von Vorlagen die Qualität der Bilder fast

¹⁶ Neudecker folgt weitgehend der Argumentation von Th. Fröhlich in der grundlegenden Publikation über Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten, 32. Beih. RM (Mainz 1991). Auch Fröhlich hält den Stil solcher Malereien weder für ‚volkstümlich‘ noch für

ins Bodenlose sinke. Ein eigenes gestalterisches Anliegen der Ausführenden oder eine Suche nach neuartigen Modi des künstlerischen Ausdrucks sei nirgendwo bemerkbar. Dass mindere Qualität der Ausführung kein Kriterium, weder für das soziale Niveau der Auftraggeber noch für den mehr oder weniger repräsentativen Charakter der Bilder sein könne, will schließlich auch Filippo Coarelli an einem ganz anderen Material und in einer anderen thematischen Sektion des Bandes demonstrieren (121-132): Die bekannten mittelrepublikanischen Gemälde mit Bildern von Kriegstaten aus der Esquilin-Nekropole, die Coarelli einem Q. Fabius bzw. dem Q. Valerius Falto zuweist, sieht er als auf Außenwirkung abzielende Dekorelemente von *sepulcra publica*. Wie bei der Triumphalkunst sei auch hier das Ziel größtmögliche ‚Lesbarkeit‘ und unmittelbare Verständlichkeit in Bezug auf ein großes Publikum gewesen, und diesem Ziel gegebenenfalls die künstlerische Qualität nachgeordnet worden (130). Das Publikum, d.h. die Adressaten sind in Coarellis Sicht jedoch allgemein dem *populus*, nicht speziell der *plebs* zuzurechnen, die Auftraggeber hingegen gehörten entschieden zur *nobilitas*. Von ‚arte plebea‘ ist daher hier keine Rede.

Coarellis Artikel gehört zur Sektion „‚Arte colta‘ versus ‚Arte plebea‘“, in der vier weitere Autoren die Thematik der sozialen Verortung und Funktion von Bildkunst in unterschiedlichen zeitlichen und geographischen Kontexten untersuchen.

Zunächst wird von H. Alan Shapiro eine Gruppe von attischen Votivreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. vorgestellt (111-120). Shapiro attestiert diesen Reliefs, die er überzeugend auf Heroenkulte und nicht, wie das öfter geschehen ist, auf Ares bezieht, einen ‚popularen‘ Charakter bzw. ordnet sie der ‚Volkskunst‘ zu (118). Allerdings sieht er das ‚Populare‘ beschränkt auf Funktion, Konzeption und Rezipientenkreis dieser Art von Reliefs. Weder der finanzielle Aufwand, der mit der Weihung eines solchen Reliefs verbunden war, noch die handwerklich-künstlerische Qualität seien *a priori* als niedrig einzustufen. Damit wird hier, abseits der römischen Kunst und ihrer vermeintlichen Bipolarität, die Existenz künstlerischer Ausdrucksformen postuliert, die (bewusst?) nicht den Normen der ‚Hochkunst‘ gehorchten und damit potentiell andere Anliegen und Aussagen als diese zu transportieren in der Lage waren.

Adolf H. Borbein wendet sich wiederum der römischen Kunst zu, aber nicht den Werken, die man der ‚arte plebea‘ zurechnen könnte, vielmehr solchen, die zur ‚arte aulica‘ zählen, so etwa die Portraits des ersten Princeps (133-155). Anhand der Anknüpfungen des Augustus an die Gestalt des Romulus fragt

italisch‘; er beschreibt ihn als recht kunstlosen ‚Gattungsstil‘ bzw. als „eine Gebrauchskunst, die sich direkt mitteilt“ (199f.).

Borbein speziell nach dem Fortleben bzw. dem bewussten Wiederaufgreifen älterer, etruskisch-italischer Traditionen in der frühen Kaiserzeit. Auf diese Weise setzt er sich sowohl mit den von Bianchi Bandinelli angenommenen Rezeptionsstufen der hellenistischen Kunst in Italien wie mit Zankers Studien zum Prozess der Hellenisierung der römischen Kunst auseinander. Anders als Bianchi Bandinelli und Coarelli führt Borbein die formalen Verwandtschaften zwischen augusteischen Bildwerken und solchen des mittelitalischen Hellenismus nicht auf ein Weiterleben desselben als untergründige oder subalterne Strömung zurück, die gewissermaßen im Schatten der offiziellen, neuattischen Kunst existierte.¹⁷ Vielmehr erkennt er eine bewusste Neuaufnahme der italienischen Traditionen etwa in den polykletischen Zügen der Portraits des Octavian-Augustus, die eben nicht (nur) an das griechische Modell, sondern (auch) an dessen Rezeption in der mittelitalischen Koroplastik des 4. und 3. Jahrhunderts anknüpfen.¹⁸ Ob damit, wie Borbein meint, zugleich eine Positionierung gegen die hellenistisch-republikanische Bildniskunst intendiert war (145), bleibt freilich zu diskutieren. Anregend ist immerhin der Versuch, etablierte Deutungsmuster der römischen Kunstgeschichte in Frage zu stellen.

Henner von Hesberg stellt in seiner Diskussion des ‚arte plebea‘-Konzepts anhand der römischen Grabkunst (157-170) die „Einheitlichkeit und Komplexität“ des Phänomens in Frage, die durch die Verwendung des Begriffs „arte“ suggeriert werde. Für ihn ist die von Bianchi Bandinelli beschriebene Formsprache eher funktional zu deuten, „als Form einer Kommunikation über Bilder“. Freimachen müsse man sich insbesondere „von der Vorstellung von durchgehenden Horizonten in der künstlerischen Produktion“ (157). Im Folgenden zeigt von Hesberg dann an ausgewählten Beispielen überwiegend aus dem provinzialrömischen Bereich, wie sich regionale und gruppenspezifische Repräsentationsformen überlagern. Weitere Brechungen ergeben sich immer wieder dadurch, dass persönliche Schicksale und Lebensleistungen bei ihrer Visualisierung auf einen standardisierten Themen- und Motivschatz, d.h. einen begrenzten Vorrat an formelhaften Entwürfen treffen (weshalb z.B. als Bildschmuck der Mainzer Stele eines, wie die Inschrift schildert, vom eigenen Sklaven ermordeten Viehzüchters, eine ganz konventionelle Hirtenszene gewählt wurde). Das weitgehend verfestigte Repertoire verhinderte also, dass – wie hingegen Bianchi Bandinelli angenommen hatte – von gewissermaßen improvisierten Bildern privater Monumente Impulse für die Entstehung einer ‚arte plebea‘ ausgingen (165). Tatsächlich bedürfte es wohl weiterer, intensiverer,

¹⁷ Vgl. z.B. F. Coarelli, *Classe dirigente romana e arti figurative*, *DialA* 4-5, 1970-1971, 241-265, bes. 264f.

¹⁸ Vgl. M. Papini, *Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a. C.*, *BCom Suppl.* 13 (2004) 207-245.

und keineswegs auf Grabmäler der römischen Antike beschränkter Studien zu dem problematischen Verhältnis zwischen individuellen Anliegen einerseits und stereotypisierten Bildern andererseits. In diesem Sinne könnten beispielsweise die von Shapiro in die Diskussion eingebrachten griechischen Weihreliefs neu untersucht werden.

Im letzten Beitrag, der ebenfalls die Grabkunst in einem provinziellen Umfeld, nämlich in Aphrodisias im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr., thematisiert, stellt R.R.R. Smith fest, dass konkret auf die eigene Laufbahn und ökonomische Basis zu beziehende Bilder an den Sarkophagen eine rare Ausnahme sind (171-184). Nicht auf die Karriere, sondern auf den erreichten Status als Bürger werde hier und vergleichbar auch im Fall der Grabmäler stadtrömischer Freigelassener der augusteischen Zeit hingewiesen, und zwar in erster Linie durch Bildnisse und Inschriften. ‚Arte plebea‘ sei insofern zwar ein nützlicher Begriff für „vernacular narrative“, aber keineswegs könnten alle bildkünstlerischen Zeugnisse aus sozialen Milieus unterhalb der Elite so bezeichnet werden (184). Tendenziell schließt sich damit Smith der sich abzeichnenden *communis opinio* an, die ‚arte plebea‘ als einen zweckgebundenen Gattungsstil, nicht als selbstbewusste Ausdrucksform einer gesellschaftlichen Gruppe zu definieren.

Fasst man das von den verschiedenen Autoren geäußerte Unbehagen im Umgang mit Begriff und Konzept der ‚arte plebea‘ zusammen, so sind es vor allem die Zweifel an einer Korrelierbarkeit von Sozialstatus und künstlerischer Ausdrucksform, die immer wieder deutlich werden. Insbesondere wird die Interpretation von Bildwerken als Äußerungen eines nicht-elitären „Klassenbewusstseins“ (von Hesberg, 157) in Frage gestellt. Zu stark scheinen die Vorprägungen durch die Formensprache der Eliten bzw. der ‚Hochkunst‘. Zu uneinheitlich ist auch der stilistische Duktus selbst bei Monumenten, die sich aus äußeren Gründen dem von Bianchi Bandinelli umrissenen ‚plebejischen‘ Milieu zuordnen lassen. Unschärf bleibt allerdings in der Diskussion oft die Trennung von Ikonographie und Darstellungsmodi einerseits, handwerklich-künstlerischer Qualität andererseits. Vor diesem Hintergrund wenden wir uns nun dem Beitrag von Tonio Hölscher zu, der nicht nur, wie gesagt, der umfangreichste ist, sondern auch derjenige, der argumentativ am weitesten ausgreift (27-58).

Zu Beginn zeichnet Hölscher kurz die Debatte über ‚Volkskunst‘ bzw. ‚arte plebea‘ vor dem Hintergrund der Wissenschaftsgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach, einer Zeit, in der das Interesse an der künstlerischen Form wegen ihrer angenommenen Bedeutung als Ausdruck kollektiver Identität besonders groß war. ‚Volkskunst‘ ist in Hölschers Sicht in diesem Zusammenhang als ein „eigener Stil“ definiert worden (29): d.h. eine spezifische

Formensprache, die unterschiedlichen Werken „gemeinsame Eigenschaften verleihen“ und „Ausdruck der Wesensart von historischen Subjekten“ ist bzw. eines diesen Subjekten eigenen „durchgehenden kulturellen ‚Habitus‘“. Gegen diesen ‚habituellen‘ Stilbegriff stellt Hölscher nun seinen eigenen, ‚medialen‘: Demnach wirkt die Verwendung bestimmter Ausdrucksformen nicht sozial distinktiv, sondern ist „visuellen Strategien“ untergeordnet, als häufig bewusst gewähltes Mittel im Kontext eines „Systems der Kommunikation“ (27-32).

Hölschers negative Bewertung des ‚arte plebea‘-Konzepts ist zunächst einmal überzeugend. Wie auch andere Autoren kommt er, auf eine Vielzahl von Beispielen zurückgreifend, zu dem Schluss, dass die „Bildwerke, die die Forschung unter den Begriffen der ‚Volkskunst‘ oder ‚arte plebea‘ zusammengefasst hat“, „kein einheitliches Phänomen“ darstellen, mithin „sich nicht zu einer durchgehenden und in sich kohärenten Formensprache zusammenschließen“ (44). Auch ein einheitlicher sozialer Standort ist nicht ohne Weiteres auszumachen, schon gar nicht im Sinne einer bewusst ‚anti-klassischen‘ Haltung und Ablehnung von traditionellen Wertvorstellungen (vgl. 33). Letzteres hatte allerdings auch Bianchi Bandinelli nicht behauptet; indem er die Werke der ‚arte plebea‘ mit den Wünschen und Vorstellungen der Figur des Trimalchio verglich, verdeutlichte er Bildungsfleiß und Traditionsgebundenheit der Auftraggeberschaft (vgl. dazu Torelli 70f.).

Die Ausdrucksformen, die bislang häufig als typische Eigenarten von ‚Volkskunst‘ und ‚arte plebea‘ angesehen wurden, ordnet Hölscher daher nun einem von ihm sog. präsentativen Stil zu, den er auf verschiedenen Ebenen exemplifiziert (räumliche Ordnung, Komposition, Proportionsgefüge usw.). Diesen Stil definiert er in erster Linie durch das dahinter stehende Anliegen bzw. „die mediale Kategorie des ‚Präsentierens‘ von politisch-sozialem Rang und gesellschaftlich-beruflicher Leistung, in öffentlichen Auftritten und Ritualen sowie in verdienstvollen Aktivitäten [...]. 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“ (29). Terminologie und Definition scheinen mir allerdings unglücklich; gewissermaßen vorschnell versuchen sie, nach der vorangegangenen Differenzierung neue Eindeutigkeit zu erreichen. Zunächst ist auf der Ebene der Intentionen die Abgrenzung von ‚Präsentation‘ gegenüber ‚Repräsentation‘ äußerst unscharf, wenn man im Fach gängige Definitionen zugrunde legt;¹⁹ Hölscher selbst

¹⁹ S. z.B. M. Bergmann, Repräsentation, in: A. H. Borbein/T. Hölscher/P. Zanker (Hgg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (Berlin 2000) 166-188. Unter Repräsentation ver-

räumt dies ein (48). Ein gravierendes Problem besteht ferner darin, dass Bilder mit wesentlichen Merkmalen des ‚präsentativen Stils‘, wie wiederum Hölscher selbst zeigt, auch an Staatsdenkmälern zu finden sind (z.B. 39f.). So ist es denn nicht möglich, den ‚präsentativen‘ Stil der privaten Sphäre, den ‚repräsentativen‘ der öffentlich-staatlichen zuzuweisen (vgl. aber 43). Wenn man hingegen darauf abheben wollte, dass der ‚präsentative Stil‘ ganz auf „faktische Darstellung“ setze, also eben keine konsequente, in sich schlüssige künstlerische Gestaltung leiste, dann müsste man im Grunde die Bezeichnung als ‚Stil‘ aufgeben.²⁰

Die Widersprüche lassen sich tatsächlich vielleicht am ehesten auflösen, wenn man nicht mehr nach ‚Stil‘ fragt, sondern versucht, die ‚arte plebea‘ als ein Konglomerat visueller Ausdrucksformen zu begreifen, die einem bestimmten, nicht-elitären, sozialgeschichtlich zugegebenermaßen nur unscharf umrissenen Auftraggeber-/Rezipientenkreis adäquat zur Umsetzung seiner Bildinteressen schienen. Das Postulat Bianchi Bandinellis, wonach die ‚arte plebea‘ eine grundsätzlich progressive, dynamisch sich entwickelnde, vielleicht gar emanzipatorisch wirkende Strömung war, wird damit allerdings obsolet. Auch eine Verortung der Produktion solcher Bildwerke ausschließlich im ‚plebejischen‘ Teil der Gesellschaft hat sich als haltlos erwiesen. Für die weitere Debatte könnte sich jedoch ein erneuter Rekurs auf eine wichtige Inspirationsquelle Bianchi Bandinellis, auf die bereits genannten Schriften Antonio Gramscis, als fruchtbar erweisen. So umreißt Gramsci das Problem der Urheberchaft bzw. des Standorts ‚volkstümlicher‘ Kunst am Beispiel von Volksliedern in der Weise, dass diese *per definitionem* die „weder vom Volk noch für das Volk geschriebenen, aber von diesem angenommenen [Werke], weil seiner Denk- und Fühlweise entsprechend“ seien. Diese „Denk- und Fühlweise“ bestimmt er im Folgenden genauer als „eine Weise, die Welt und das Leben aufzufassen, im Gegensatz zur offiziellen Gesellschaft“.²¹ In ihr äußere sich der „Alltagsverstand“, so etwas wie die „Folklore der Philosophie“, die ihrem Wesen nach eben nicht „kritisch und kohärent, sondern zufällig und zusammenhanglos ist“, „ein Gemenge von Bruchstücken aller Welt- und Lebensauffassungen“. Wegen ihres fragmentarischen, inkohärenten Charakters bleibe die Folklore denn auch unselbstständig und „immer an die Kultur der herr-

steht man demnach „Formen und Mittel, durch die – bewußt oder unbewußt – in der griechischen und römischen Gesellschaft soziale Unterschiede, Rang und Anspruch ausgedrückt werden“ (167), worunter im Römischen durchaus auch von der kaiserlichen Macht und ihrer Repräsentation abweichende „Identitäts- und Statuskonzepte“ (173) fallen.

²⁰ Bianchi Bandinelli selbst spricht (in: *Formazione e dissolvimento* a.O. [Anm. 6] 62) von der ‚dokumentarischen‘ Zielsetzung, nicht jedoch von einem ‚dokumentarischen Stil‘.

²¹ A. Gramsci, *Gefängnishefte* 3 (Hamburg 1992) 700f. [Heft 5, § 156].

schenden Klasse gebunden“.²² Rückübertragen auf das Problem der ‚arte plebea‘ lassen sich deren Werke, wie nicht zuletzt der vorliegende Band nochmals deutlich macht, zwar kaum als klassenbewusste Äußerungen einer *plebs* verstehen, aber vielleicht doch als Quellenmaterial für mentalitätsgeschichtliche Studien zu subalternen Klassen im Römischen Reich heranziehen.

Dirk Steuernagel
Universität Regensburg
Institut für Klassische Archäologie
Universitätsstr. 31
D-93053 Regensburg
E-Mail: Dirk.Steuernagel@psk.uni-regensburg.de

²² A. Gramsci, Gefängnishefte 6 (Hamburg 1994) 1376 [Heft 11, § 12]; Gefängnishefte 5 (Hamburg 1993) 1094 [Heft 9, § 15]; Gefängnishefte 9 (Hamburg 1999) 2215 [Heft 27, § 1].