

# Soziologische Überlegungen zum Problem der römischen Volkskunst

Autor(en): **Meyer, Ruth**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern**

Band (Jahr): **3 (1977)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-521186>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Soziologische Überlegungen zum Problem der römischen Volkskunst

Im Wintersemester 1976/77 führte Prof. Dr. H. Jucker ein Seminar über römische Volkskunst durch, das sowohl einer kritischen Analyse vorliegender theoretischer Ansätze, wie auch der prinzipiellen Frage nach der Existenz einer römischen Volkskunst bzw. der Zuordnung von Werken der bildenden Kunst zum Typus der Volkskunst galt. Die nachfolgenden Ausführungen sind einem Referat entnommen, das im Rahmen dieses Seminars gehalten wurde.

Eine der Hauptschwierigkeiten bei der Behandlung eines derartigen Themas dürfte mit dem Begriff "Volkskunst" selbst zusammenhängen. Das deutsche Wort "Volk" enthält bekanntlich sehr verschiedene Konnotationen, und es findet wohl in dieser Vielfalt keine Entsprechung in einer anderen Sprache. Es bezeichnet sowohl

- die Bevölkerung auf einem abgrenzbaren Kulturraum, wie
- eine ethnisch spezifische Einheit von Menschen, wie
- eine politische Kollektivpersönlichkeit, die sich als idelle Einheit versteht, wie
- in sich als demokratisch verstehenden Verfassungen die Gesamtheit aller Staatsbürger, wie
- in Abgrenzung von den gesamten Eliten und Oberschichten die "breite Masse" einer Gesellschaft, wie
- in historisch-epochalem Sinn eine Form vornationaler Gemeinschaftsbildung und schliesslich
- nach marxistischer Interpretation alle jene Klassen und Schichten der Gesellschaft, die daran interessiert und objektiv dazu fähig sind, den gesellschaftlichen Fortschritt zu verwirklichen.

Diese Unbestimmtheit der Begriffsbildung prädestiniert die Bezeichnung "Volk" für demagogische, politisch zwiespältige Aussagen, Programme, Forderungen und Ideologisierungen (vgl. Hartfiel 1972), wie sie seit der Romantik immer wieder auftreten, und lässt sie ohne Präzisierung wissenschaftlich wertlos erscheinen. Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive verstehen wir heute unter Volk eine politisch und kulturell zustande gekommene menschliche Einheit, die durch gemeinsame Kultur verbunden ist und aus dieser tradierten Verbundenheit zu gemeinsamer Orientierung und zu gemeinsamem Handeln gelangt (vgl. Hartfiel, 1972). So gefasst hat der Begriff auch seine Korrelate in anderen Sprachen. Kunst bzw. verschiedenartige Kunstmanifestationen wären in diesem Zusammenhang als ein zentrales Kulturelement und als *ein* Gradmesser für kulturelle Geschlossenheit bzw. Offenheit, für kulturellen Monismus, Dualismus oder Pluralismus und damit auch für den Grad der kulturellen Integration zu sehen. Der Begriff "Volkskunst" wäre in diesem Kontext allein für monistische Kulturen zulässig, allerdings auch hier nicht zu empfehlen wegen des tautologischen Gehaltes, den er damit bekäme.

Aber nicht nur wegen der Konnotationsvielfalt entstehen im Zusammenhang mit dem Begriff "Volkskunst" gravierende Deutungsschwierigkeiten. Sie verbleiben auch, wenn wir von den von daher möglichen und wahrscheinlichen Bedeutungskomponenten absehen und dem "common sense" des Wortes folgen, d.h. die Volkskunst den "einfachen" Mitgliedern einer Gesellschaft zuordnen. Es stellt sich auch hier die Frage, wer diese "einfachen" Mitglieder eigentlich sind, wieweit sie eine Einheit darstellen und ob sie – in differenzierten Gesellschaften – in einem dichotomischen Verhältnis zu den die "Hochkunst" vertretenden Eliten stehen, wie der Pauschalbegriff nahezulegen scheint. Die wissenschaftliche Literatur auch zur römischen Volkskunst bleibt wohl gerade deswegen vielfach unbefriedigend, weil sie die angedeuteten Schwierigkeiten zum Teil übersieht, zum Teil in Verharrung auf dem Volkskunstkonzept nicht

zu lösen vermag. Zusätzliche Probleme ergeben sich häufig daraus, dass Beobachtungen und Forschungsergebnisse aus anderen kulturellen Zusammenhängen allzu unbekümmert übernommen und dabei Kulturspezifika und universelle Phänomene verwischt werden.

Aus allen diesen vielschichtigen Gründen methodischer und inhaltlicher Art wäre es zweifellos ratsam, das Wort "Volkskunst" zumindest aus dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch zu eliminieren. Professor Jucker hat im Verlauf der Seminardiskussion vorgeschlagen, es im Zusammenhang römischer Kunstmanifestationen durch "Basis-" oder "Episodenkunst" zu ersetzen (vgl. unten).

Betrachtet man Kunstphänomene aus sozialwissenschaftlicher Sicht, so gilt als erstes festzuhalten, dass Kunst ein menschliches Konstitutivum darstellt, ähnlich der Sprache – ein Konstitutivum, das den Menschen als *animal symbolicum* ausweist. Kunst und Sprache sind Symbolsysteme, die offenbar den gleichen Gesetzen gehorchen. Auch in der Kunst lassen sich die sprachlichen Grundcharakteristika: Ausdruck, Darstellung, Mitteilung wiederfinden. Auf dieser Grundlage dürfte es besonders fruchtbar sein, Kunstäußerungen systematisch von ihrer Syntax her zu untersuchen. Von solchen Untersuchungen dürften u.a. auch differenziertere Typologien zu erwarten sein als sie bisher vorliegen. Unterschieden von Sprache ist Kunst durch ihre tendenziell grössere Offenheit, d.h. ihre geringere Determiniertheit und damit ihre grössere Variabilität und Wandlungsfähigkeit, ihre grössere Deutungsfähigkeit und damit auch Missverständlichkeit, doch dürfte es sich hierbei um graduelle Unterschiede handeln. Wie aber die Sprache *allein* über ihre Syntax nicht hinreichend erfasst werden kann, so bedarf die Kunst umso mehr noch zusätzlicher Dechiffrierregeln.

Kunstmanifestationen sind expressive Objektivationen der immateriellen Kultur einer Gesellschaft. Sie erhalten – wie jedes gesellschaftliche Handeln – ihre Möglichkeit und ihre Begrenzung durch die im Kultursystem verankerten Werte, Symbole und Normen. Diese werden vom einzelnen Gesellschaftsmitglied in den verschiedenen Lernprozessen, die es durchläuft, erworben und stellen sich ihm je nach Geltungszusammenhang als tendenziell geschlossene oder offene Orientierungsregeln dar. In diesen Lernprozessen erwirbt es sich die Sprache als die wesentliche Grundform des gesellschaftlichen Handelns und erwirbt es sich auch Kunst bzw. deren Grunddechiffrierregeln.

In der Kunst wird die eigene Lebenswelt eingefangen, gestaltet und verstehbar gemacht. Kunst geht immer von Situationen aus und ist auf Verallgemeinerungen, auf die Einbettung in grössere Zusammenhänge hin orientiert. Sie dient damit der Selbstverständigung, der Kommunikation mit Zugehörigen und der Abgrenzung gegenüber Fremden sowie Fremdem und hat somit eine integrierende Funktion. Im Zentrum steht dabei das prozessuale Erlebnis, dem eine sowohl ästhetische wie auch soziale Qualität zukommt. Kunst tendiert immer dazu, ein kohärentes Ganzes zu konstituieren.

Selbstverständlich setzt das zur Verfügung stehende Material der konkreten Objektivierung gewisse Grenzen, doch äussern sich diese nicht darin, *was* dargestellt wird, sondern *wie* etwas dargestellt wird. Das Material hat einen Einfluss auf die konkrete Form, aber nicht auf die Syntax und auch nicht auf die symbolische Aussage. Auch in dieser Hinsicht ist die Sempersche Materialtheorie wesentlich zu modifizieren (vgl. Semper, 1860).

Variabilität und Geschwindigkeit des Wandels von Kunstmanifestationen stehen in einem direkten Zusammenhang mit der jeweiligen gesellschaftlichen Ordnung, dem Grad der Differenzierung einer Gesellschaft sowie auch ihren Aussenkontakten. Wie wir aus der Kulturanthropologie und auch aus der Volkskunde wissen, diffundieren Kunstelemente gemäss ihrer Offenheit und Deutungsfähigkeit im Vergleich zu anderen Kulturelementen sehr schnell, werden dabei allerdings entsprechend dem eigenen Wertkontext umgedeutet.

Mit einer einheitlichen Kunst, die also allen Gesellschaftsmitgliedern gemeinsam ist, können wir in allen sogenannten Primitivgesellschaften rechnen. Sie sind weitgehend nur nach Geschlechts-, Verwandtschafts- und Altersprinzipien geordnet, bestehen aus kleinen, sich weitgehend selbstgenügenden Gruppen, deren Mitglieder in Primärkontakten untereinander und mit

eventuellen fremden Bezugsgruppen verkehren, d.h. in mündlicher Kommunikation. Solche Kulturen sind tendenziell homogen und hochintegriert. Ob hier aber kulturelle Objektivationen nur für den Eigenbedarf oder auch für andere erstellt werden, wie Riegl abzugrenzen versuchte (vgl. Riegl, 1893), dürfte für das Kunstobjekt selbst wie auch für seine Kommunikabilität kaum eine Rolle spielen. Riegl dürfte dieses Theorieelement bezogen haben aus der Verallgemeinerung von gesellschaftlichen Veränderungen, wie er sie in seiner eigenen Zeit beobachten konnte. Er scheint dabei zu übersehen, dass das prinzipiell Neue dabei in der Möglichkeit der massenhaften industriellen Herstellung bzw. Vervielfältigung von Kunstobjekten als der Basis der Trivialkunst lag. Wesentliches Kriterium dagegen wäre das Element des Autochthonen. Die Kunst der sogenannten Primitivgesellschaften zeichnet sich vor allem aus durch ornamentale, aber auch einzelfigürliche Darstellungen und widerspiegelt den magischen Zusammenhang, in dem diese Lebensordnungen stehen. Die Darstellungen zeigen, dass Abstraktion kein nur der Hochkultur oder der modernen Kunst eigenes Element ist, wie in der Kunstgeschichte noch immer gelegentlich angenommen wird. Sinnvoll – auch im Zusammenhang mit Kunstunterscheidungen und -beurteilungen – und damit auch als Abgrenzungskriterium wird Abstraktion wohl erst dann, wenn nicht nach dem Grad der Abstraktion allgemein oder im Einzelfigürlichen gefragt wird, sondern nach dem von Lebens- und Handlungszusammenhängen.

Für die Kunst einer sogenannten primitiven Bevölkerung wäre der Ausdruck "Volkskunst" möglich, weil sie allen Mitgliedern gemeinsam ist. Der amerikanische Kulturanthropologe Robert Redfield nennt aus dem gleichen Grund diesen Gesellschaftstyp "folk-society"; (vgl. Redfield, 1960). Wegen der bereits oben erwähnten Tautologie würde ich selbst den Begriff "Primärkunst" vorziehen, weil es sich um eine Kunst handelt, die charakteristisch ist für eine Gesellschaft, die auf Primärkommunikation beruht.

Von der sogenannten Primitivgesellschaft ist typologisch abzugrenzen zunächst die Feudalgesellschaft oder Hochkultur, wie sie unter bestimmten Bedingungen, aber nicht zwangsläufig, wie die Evolutionisten – und unter ihnen auch Riegl – meinen, aus der Primitivgesellschaft entstand und für fast vier Jahrtausende für verschiedene Räume – in verschiedenen Ausprägungen – charakteristisch war. Zu diesem Typ gehört auch die römische Gesellschaft. Charakteristisch für sie ist eine schmale, im allgemeinen geburtsmäßig definierte Oberschicht, die die zentralen Werte und Symbole verwaltet und die Macht ausübt, eine Macht, die zwar einer Einzelperson oder -gruppe entzogen werden kann, deren Systembasis aber kaum je angezweifelt wird, und die damit als legitimiert bezeichnet werden kann. Kennzeichnend für diese Gesellschaft sind auch eine ebenfalls schmale Schicht von Handwerkern und Kaufleuten und eine sehr breite Schicht von Bauern; es entsteht eine Trennung in Städte und ländliche Gebiete. In allen diesen Gesellschaften differenziert sich entsprechend der ungleichen Teilhabe an zentralen Werten, entsprechend der Ausdifferenzierung der sozialen Milieus, zusammen mit der gesamten Kultur auch die Kunst aus. Es entsteht eine Hochkunst, eine Elitenkunst, die reserviert ist in ihrer Kommunikabilität für die Oberschicht, welche sich regelmässig durch ihre "sophistication" auszeichnet, wie dies die amerikanische Kulturanthropologie zusammenfassend treffend ausdrückt. Diese Kunst bzw. der in ihr evozierte Symbolzusammenhang ist den anderen Schichten nur partiell, d.h. nur über Einzelelemente zugänglich. Daneben entsteht vor allem auch eine bäuerliche Kunst, die in vieler Hinsicht als die Fortsetzung der zuvor beschriebenen Primärkunst gelten kann. In allen differenzierten Gesellschaften haben wir mit einem Nebeneinander von verschiedenen "Kulturstufen" zu rechnen. Auch in dieser bäuerlichen Kunst spielen Primärkontakte die vorrangige Rolle. Auch hier ist der Lebensraum tendenziell geschlossen – jedenfalls deutlich geschlossener als im städtischen Lebenszusammenhang, und auch diese Kunst ist wesentlich autochthon, in Stil und Inhalt wesentlich bewahrend, restriktiv und additiv. Genau das, was wir hier unter den Begriff der Primärkunst subsumieren, fasst die amerikanische Kulturanthropologie unter den Begriff "Folklore" (vgl. Bascom, 1968). Eine weitere Kunstform entsteht bei den städtischen Mittel- bzw. Unterschichten der Handwerker und Kaufleute. Sie ist tendenziell offener als die bäuerliche Primärkunst, weil sie sich weitgehend emanzipiert

hat vom Autochthonen und spiegelt vor allem die berufliche und familiäre Lebenswelt dieser Schichten wider. Allerdings scheint mir dabei wichtig zu sein festzuhalten, dass diese Kunstformen sich zwar in ihrer Syntax und auch in ihrem Symbolausdruck graduell unterscheiden, dass aber andererseits auch ein wechselseitiger Austausch von Elementen feststellbar ist. Ebenso wie eine total integrierte Gesellschaft nur idealtypisch vorstellbar ist, wäre eine de facto total desintegrierte, totaliter in verschiedene Wert- und Symbolzusammenhänge auseinanderfallende Gesellschaft nicht lebensfähig. Die verbindenden Grundelemente im Wert- und Symbolverständnis sind es, die es rechtfertigen, vielleicht besser als von einem Zeitstil von einem Gesellschaftsstil zu sprechen. Verschiedene Stile können in einer Gesellschaft nicht dichotomisch unterschieden sein, sondern lassen sich eher kennzeichnen als verschiedene Punkte auf einer Dimension. Damit ist gleichzeitig auch gesagt, dass nicht nur der Begriff "Volkskunst" abzulehnen ist, sondern jeder Begriff, mit dem in differenzierten Gesellschaften alles, was nicht Hochkunst ist, zusammenfassend bezeichnet werden soll. Dies gilt – neben anderen Bedenken – auch für die vorgeschlagenen Bezeichnungen "Basis-" bzw. "Episodenkunst". Durch derartige Sammelbezeichnungen werden m.E. unter Umständen wichtige Erkenntniselemente verwischt. Vorzuziehen wären dagegen Bezeichnungen, welche die Kunstmanifestationen entweder nach dem sozialen Hintergrund, vor dem sie entstanden sind, unterscheiden oder aber nach ihrer symbolischen Aussage.

Auch in den Kunstmanifestationen der römischen Gesellschaft der nachchristlichen Zeit können wir entsprechend den knappen Ausführungen über die Hochkultur zunächst mindestens drei Stile eindeutig unterscheiden: die bäuerliche Primärkunst, die städtische Hochkunst und die Kunst der städtischen Unterschicht. Für die Zeit der grösseren Expansionen ist daneben auch die Provinzialkunst als etwas graduell Eigenständiges festzuhalten. In ihr kommt eine spezifische Form der kulturellen Diffusion mit fremden Elementen zum Ausdruck, die sie zu etwas qualitativ Neuem macht.

Abschliessend seien knapp die Fragestellungen zusammengefasst, die aus sozialwissenschaftlicher Sicht an Kunstmanifestationen zu stellen sind. Sie können weder eine ästhetische Theorie ersetzen noch auch die kunstwissenschaftliche bzw. archäologische Arbeit am Gegenstand, doch vielleicht die Perspektive etwas erweitern:

- wer ist der Ersteller des Kunstwerks?
- wer ist das Publikum bzw. wer sind die Rezipienten eines Kunstwerks?
- welcher symbolische Aussagegehalt ist dem Kunstwerk eigen?
- in welcher Weise drückt sich die soziale, kulturelle und physische Lebenswelt in einem Kunstwerk aus?
- welche gesellschaftliche Bedeutung wird der Kunst von einer Gesellschaft bzw. einzelnen ihrer Gruppen zugemessen?
- unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen und in welcher Weise wandelt sich Kunst?

## Ausgewählte Literatur

- E. Auerbach*, Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, München 1958.
- W. Bascom*, Folklore, in: Encyclopedia of the Social Sciences, Vol, 5, New York 1968, 496 ff.
- R. Bianchi Bandinelli*, Archeologia e cultura, Rom 1961.
- Ders.*, Arte plebea, Dialoghi di Archeologia 1 (1967), 7ff.
- Ders.*, Storicità dell'arte classica, Rom 1973<sup>3</sup>.
- J. Duvignaud*, Sociologie de l'art, Paris 1967.
- R. Firth*, Symbols, Public and Private, London 1973.
- A. Gehlen*, Anthropologische Forschung, Reinbek/Hamburg 1964<sup>3</sup> (1961).
- G. Hartfiel*, Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1972.
- A. Hauser*, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1968<sup>2</sup> (1963).
- Ders.*, Soziologie der Kunst, München 1974.
- G. Niebling*, Zur soziologischen Struktur römischer Kunst, in Abhandlung des 14. Int. Soziologenkongresses, 1950.
- E. Panofsky*, Meaning in the Visual Arts, New York 1955.
- R. Redfield*, The Little Community, Peasant Society and Culture, Chicago, 1960<sup>2</sup> (1956).
- A. Riegl*, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.
- Ders.*, Die spätromische Kunstindustrie, Wien 1927<sup>2</sup> (1901).
- M. Rostovtzeff*, Gesellschaft und Wirtschaft im römischen Kaiserreich, Berlin 1929, Band 2.
- M. Schapiro*, Style, in: s. Tax, Anthropology Today, Chicago 1962, 278ff.
- H. Sedlmayr*, Ars humilis in der Spätantike, in: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 6 (1962), 7ff.
- G. Semper*, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, München 1860.
- A. Silbermann*, (Hsg.), Empirische Kunstsoziologie, Stuttgart 1973.
- Ders.*, Theoretische Ansätze der Kunstsoziologie, Stuttgart 1976.
- W. Worringer*, Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1908.