

Tonio Hölscher

Griechische Formensprache und römisches Wertesystem: kultureller Transfer in der Dimension der Zeit

1. Grundtypen des Transfers von Kultur

Kultureller Transfer kann einerseits über Räume, andererseits über Zeiten hinweg stattfinden. Ob Bewegungen von Kultur unter den Bedingungen von Raum oder Zeit stehen, macht einen großen Unterschied.¹

Für die Erörterung dieser Fragen erweisen sich die traditionellen Begriffe wie ‚Einfluß‘ oder ‚Renaissance‘ als ungeeignet, weil sie die kulturellen Phänomene als Subjekte begreifen, denen eine aktive Kraft der Einflußnahme oder der Wiedererstehung eigen sei. Sie verschleiern damit den Blick auf die realen gesellschaftlichen Kräfte, die den Transport von Kultur bewirken. In diesem Sinn ist eine Klassifizierung mit klaren Begriffen nützlich.

Kulturaustausch in geographischen *Räumen* geschieht im wesentlichen synchronisch. Die Partner des Austausches stehen in einem Verhältnis der Wechselseitigkeit zueinander: Sie reagieren, ob mehr aktiv oder passiv oder beides zugleich, aufeinander. Kulturtransfer durch historische *Zeiten*, also diachronischer Brückenschlag, ist dagegen notwendigerweise einseitig, von der Gegenwart ausgehend und auf die Gegenwart orientiert. Die Vergangenheit tritt uns nicht als eigenständiger Partner gegenüber, sondern steht uns hilflos zur Verfügung. Wir können sie nur mehr oder minder vorsichtig plündern, sie kann aber nicht darauf reagieren.

Kultureller Transfer im Raum findet in zwei Grundtypen statt. Entweder tragen Mitglieder einer aktiven, ‚starken‘ Kultur ihre eigenen Kultur- und Lebensformen in andere kulturelle Räume hinein, suchen sie dort zu etablieren und zu verbreiten. Dies ist der Fall etwa bei der Ausbreitung der griechischen Kultur im Vorderen Orient seit Alexander dem Großen. Es ist der Typus kultureller *Expansion*. Oder Angehörige einer ‚schwächeren‘ Kultur nehmen die Güter einer attraktiven fremden Kultur zu sich herein und versuchen sie zu assimilieren. Dies ist der Fall etwa bei der Hellenisierung Etruriens und Roms. Es ist der Typus kultureller *Rezeption*.

Die beiden Typen sind zwar vielfach miteinander verflochten, dennoch behalten sie als polare Kategorien ihren Nutzen für die Ordnung und Bewertung der historischen Vorgänge. Im Fall der Expansion wird Kultur exportiert, notfalls in der neuen Umgebung durchgesetzt; im Fall der Rezeption wird sie importiert und in der neuen Umgebung zu integrieren

Kultureller Transfer

	Bewahrung von IDENTITÄT	Suche nach ALTERITÄT
im RAUM :	EXPANSION:	REZEPTION:
Austausch synchron	Export. Mitnahme von Kultur	Import. Erwerbung von Kultur
Verhältnis der Partner reziprok	Herkunft und Träger der Kultur identisch	Herkunft und Träger der Kultur verschieden: Distanz
	Durchsetzung der eigenen Kultur, potentiell Konflikt mit der fremden Kultur	Integration der fremden Kultur, potentiell Konflikt mit der bisherigen eigenen Kultur
	Bewahrung der bisherigen Lebenskultur	Veränderung der bisherigen Lebenskultur
	Grundhaltung traditionell	Grundhaltung auf Gegenwart (und Zukunft) orientiert
in der ZEIT :	TRADITION:	REAKTIVIERUNG:
Austausch diachron	Bewahrung von Kontinuität	Rückgriff auf ferne Vergangenheit: Distanz
Verhältnis der Partner einseitig	Identität der Gegenwart mit der eigenen Vergangenheit	Bruch mit der eigenen Vergangenheit
	Leugnung oder Bekämpfung diachroner Veränderungen	Streben nach Veränderung. Auf Gegenwart (und Zukunft) orientiert

versucht. Bei der Expansion sind Herkunft und Träger der transferierten Kultur identisch, bei der Rezeption sind sie verschieden; Rezeption geschieht aus einer Position der Distanz. Motiv des Transfers ist im Fall der Expansion die Stabilisierung eigener Traditionen, Bewahrung der Identität in einer neuen Umgebung, im Fall der Rezeption dagegen Innovation und Veränderung der eigenen Lebenseinstellung. Expansion negiert die Andersartigkeit der neuen Umgebung und ist zum Konflikt bereit, Rezeption begrüßt die Andersartigkeit der erwünschten Kultur als Chance. Paradoxerweise wirkt also kulturelle Expansion eher konservativ, Rezeption eher zukunftsorientiert. Allgemein zeigt die Unterscheidung von kultureller Expansion und Rezeption, daß räumlich-synchronischer Kulturtransfer seinen spezifischen Charakter erst dann erhält, wenn er als konkrete Interaktion kultureller Mächte und als Indikator ihres Kräfteverhältnisses gesehen wird.

In ähnlichen Grundtypen spielt sich *Kulturtransfer in der Zeit* ab. Entweder führen Mitglieder einer Kulturgemeinschaft ihre ererbten Lebensformen in neuen Epochen weiter und suchen sie dort zu bewahren. Dies ist der Typus der *Tradition*. Oder Angehörige einer späteren Epoche greifen jenseits der unmittelbaren Vergangenheit zurück auf frühere Kulturen, deren Lebensformen abgebrochen sind. Wenn man dafür einen Begriff sucht, so wird man den der Renaissance vermeiden, denn es handelt sich wieder um Rezeption, die Aktivität liegt einzig beim Rezipienten; um die zeitliche Dimension zu bezeichnen, kann man von *Reaktivierung* sprechen.

Auch diese Typen treten in der historischen Realität nicht rein auf, sind aber als polare Begriffe brauchbar. Tradition stiftet Kontinuität und Identität zwischen Vergangenheit und Gegenwart, sie ignoriert oder bekämpft zeitliche Veränderung; Vergangenheit und Zukunft fallen in ihr allgegenwärtig in eins. Reaktivierung der Vergangenheit bedeutet Bruch mit der allgegenwärtigen, unmittelbaren Tradition, Rückblick aus bewußter zeitlicher Distanz; sie impliziert zumindest eine Perspektive in die Zukunft.

Räumliche Expansion und zeitliche Tradition gehören als Strategien der Bewahrung von Identität zusammen. Ebenso räumliche Rezeption und zeitliche Reaktivierung als bewußte Mobilisierung eines fremden Potentials aus der Distanz. Heute sind wir wohl zumeist bereit, solchen distanten Rezeptionen die stärkere Produktivität zuzubilligen.

2. Römische und griechische Kunst: eine Perspektive der Distanz

Das Verhältnis der Römer zur Kunst der Griechen – Kunst als Ausschnitt aus der gesamten Kultur betrachtet – wurde von den Römern selbst wie auch von der neuzeitlichen Wissenschaft vielfach unter dem Gesichtspunkt der Tradition gesehen.² Das ist wohl nicht falsch, bringt aber nur einen partiellen, und vielleicht nicht den aufschlußreichsten, Aspekt des Phänomens ans Licht. Eine Gegenposition, seit Wickhoff und Riegl, hat das ›Römische‹ an der römischen Kunst hervorgehoben und sich dabei vor allem auf Phänomene konzentriert, die sich besonders weit von griechischen Vorbildern entfernen: das Porträt, das historische Relief, die neuen Formen der Wölbarchitektur. Damit wurde das ›Römische‹ in einen polaren, zwischen den Weltkriegen z. T. national gefärbten Gegensatz zum ›Griechischen‹ gebracht, bei dem jedoch ignoriert wird, daß die römische Kunst überall auf grie-

chischen Grundlagen basiert. Mit dem Begriff ‚Klassizismus‘ ist dabei zunächst wenig geholfen, er ist eine Leerformel. Entscheidend scheint eine Perspektive der Rezeption und Reaktivierung zu sein, bei der die Aspekte der zeitlichen und räumlichen Distanz, die Elemente der kulturellen Fremdheit zwischen griechischen Vorbildern und römischen Wiederbelebungen pointiert hervorgehoben und fruchtbar gemacht werden.

Die historischen Voraussetzungen für eine solche Perspektive sind deutlich. Die Distanz ist einerseits räumlicher Natur: Rom greift auf eine Kultur zurück, die ihr Zentrum in Griechenland gehabt hatte, bei einem Volk, das als fremd betrachtet wurde. Sie ist auch zeitlicher Natur: Die Vorbilder gehören nicht einer blühenden zeitgenössischen Kultur an, sondern liegen viele Jahrhunderte zurück. Entsprechend ist die Distanz zugleich politischer und gesellschaftlicher Natur: Die griechische Kunst war auf dem Boden rivalisierender Stadtstaaten mit aristokratischer oder demokratischer Verfassung entstanden, die Rezeption stand unter den Bedingungen eines expansiven Weltreiches, das seine endgültige Form als charismatische Monarchie erhielt.

3. Ein semantisches System

Welche Funktion konnten griechische Kunstformen unter diesen Voraussetzungen in Rom erhalten? Diese Frage betrifft das grundsätzliche kunstgeschichtliche Modell.³

Die ältere Forschung war von einem Begriff kunstgeschichtlicher Entwicklung ausgegangen, die sich in ausgeprägten Stilphasen vollzog. So wie die griechische Kunst sich im Rhythmus von Archaik, Klassik und Hellenismus ‚entwickelt‘ habe, so hätten die Epochen der römischen Kunst ihren Stil durch die Rezeption spezifischer griechischer Stilphasen ausgebildet⁴: In der augusteischen Kunst habe man auf Formen der Hochklassik zurückgegriffen; zentrales Beispiel ist der Haupttypus des Augustus-Portraits, der am Doryphoros des Polyklet orientiert ist (*Abb. 1*).⁵ Unter den flavischen Kaisern seien dagegen hellenistische Stilformen bevorzugt worden; so schließt das Bildnis des Kaisers Vespasian an die bewegte, ‚barocke‘ Formensprache des Hellenismus an (*Abb. 2*).⁶ Unter Hadrian konstatiert man wieder Rückgriff auf klassische Vorbilder, unter den Antoninen die Wendung zu ‚barocken‘ Licht-Schatten-Wirkungen. Die verschiedenen Epochen erscheinen hier als Wesenheiten, die ihre Identität in einheitlichen Stilformen ausdrücken, nur daß diese Stilformen nicht mehr originär ausgebildet, sondern rezipiert werden.

Dies Modell versagt, sobald man es nicht nur auf wenige ausgewählte Beispiele, sondern auf ein breiteres Spektrum römischer Bildkunst anwendet. Körperformen des Polyklet sind sowohl bei der augusteischen Figur des sog. *Idolino* (*Abb. 3*)⁷ wie bei der flavischen Statue eines Jünglings im Vatikan (*Abb. 4*)⁸ rezipiert worden. Die unterschiedliche Datierung ergibt sich aus der knappen und präzisen Modellierung beim *Idolino* einerseits und der schwellenden Bildung der vatikanischen Figur andererseits. Der zugrunde gelegte Körpertypus ist aber in beiden Fällen eindeutig polykletisch, also hochklassisch. Ein anderer hochklassischer Körpertypus ist in einer Statue im Vatikan für ein Bildnis des Augustus, in einer kolossalen Figur im Palazzo Spada für den flavischen Kaiser Domitian übernommen worden.⁹ Das Phänomen reicht also bis auf das höchste Niveau der Staatskunst. Andererseits folgt das Relief eines Altars aus Arezzo mit der römischen Wölfin und den Zwi-

lingen (Abb. 5)¹⁰, der nach der präzisen und trockenen Meißelarbeit aus der augusteischen Zeit stammt, einem Typus des mythologischen Landschaftsreliefs, der in hellenistischer Zeit ausgebildet wurde. Demselben Szenentypus gehört aber auch ein Relief in der Villa Albani mit Polyphem an (Abb. 6)¹¹, das die locker skizzierende Oberflächengestaltung der flavischen Zeit zeigt.

Dieser Befund macht zunächst deutlich, daß zwischen verschiedenen Schichten der künstlerischen Formen zu unterscheiden ist. Einerseits gibt es Formulierungsweisen, die im weiten Sinn epochenspezifisch sind, in den genannten Fällen die Art der Bearbeitung der plastischen Oberfläche. Ich nenne dies *Stil*, im Sinne von Zeitstil. Auf der anderen Seite stehen Figuren- und Szenentypen, die durch verschiedene Epochen hindurch in Geltung stehen, nur jeweils in anderen zeitstilistischen Macharten realisiert werden.

Die Forschung hat sich, in ihrer Obsession durch das Epochenmodell, weitgehend auf die zeitspezifischen Stilphänomene konzentriert. Es kann aber kaum ein Zweifel bestehen, daß die Erscheinung der Bildwerke weit mehr von der typologischen Prägung der Figuren und Szenen bestimmt ist. Auf diese typologischen Phänomene wird man vor allem sehen, wenn man nach dem Verhältnis zu griechischen Vorbildern fragt.

Die angeführten Beispiele legen ein anderes Modell der Rezeption griechischer Kunstformen nahe: nicht nach Epochen, sondern nach Themen und Aussagen. Für die idealen Jünglinge wurden hochklassische, für idyllische Vorzeitmythen hellenistische Muster eingesetzt. Auf die gesamte römische Kunst übertragen, ergibt sich daraus ein vielteiliges semantisches System. Dies System ist in zweierlei Weise ausdifferenziert:

1. Für jedes Bildthema bzw. jede inhaltliche Aussage standen den römischen Bildhauern spezifische Vorbilder aus den verschiedenen Epochen der griechischen Kunst zur Verfügung, die ihnen eine angemessene Formulierung ermöglichten.

2. Die Verbindung von vorbildlichen Formen und Bildthemen beruht nicht auf willkürlicher oder zufälliger Fixierung, sondern auf einem Wertesystem: Die verschiedenen Formen der griechischen Kunstgeschichte brachten für die Römer bestimmte ethische Wertvorstellungen zum Ausdruck, die in der Szene der Kunstkenner eine große Rolle spielten. Diese Werte bestimmten die Wahl der Bildformen für die verschiedenen Bildthemen der römischen Kunst.

Wie weit dies Modell trägt, mag durch wenige Beispiele erläutert werden. An der *Ara Pacis* des Augustus wird die feierliche Staatsprozession in Formen geschildert, die deutlich auf Vorbilder der griechischen Hochklassik, wie den Fries des Parthenon, zurückgreifen (Abb. 7).¹² Die Kunst des Phidias, unter dessen Einfluß der Parthenon entstand, galt in römischer Zeit als Ausdruck feierlicher Würde und Schönheit (*dignitas, maiestas, pulchritudo*). Diese Qualitäten sollten auf das römische Staatszeremoniell übertragen werden. An demselben Altar ist das Opfer des Aeneas im Typus des mythologischen Landschaftsreliefs dargestellt (Abb. 8),¹³ das seit hellenistischer Zeit für Themen aus der mythischen Vorzeit, etwa die Geburt des Telephos am Zeus-Altar von Pergamon, entwickelt worden war. Dabei soll die, durchaus ideologisch gefärbte, Vorstellung der idyllischen Glückszeit mit dem römischen Staatshelden verbunden werden. Ein ebenfalls frühkaiserzeitlicher Fries in Mantua, von einem stadtrömischen Staatsbau stammend, zeigt eine Schlacht zwischen Römern und Galliern in dichter Zusammenballung, wie sie erst in hellenistischen Schlachtszenen ent-

wickelt worden war, etwa in einem Fries aus Ephesos.¹⁴ Damit soll die Dynamik, die Energie der Sieger und das Leiden der Gegner zur Wirkung gebracht werden. Dieselben Szenentypen wie in der frühen Kaiserzeit sind aber noch fast 200 Jahre später und 2000 Kilometer entfernt an dem großen Monument des Kaisers Lucius Verus in Ephesos in Geltung: Die Szene der kaiserlichen Familie steht immer noch in der klassischen Tradition des feierlichen Hofzeremoniells, die Schlacht in der Nachfolge des hellenistischen, pathetischen Maskenkampfes.¹⁵ Die Kunstformen der verschiedenen griechischen Epochen sind also nicht nur gleichzeitig, sondern an denselben Monumenten nebeneinander verwendet worden, und zwar über Jahrhunderte hinweg.

Ebenso breit ist die Pluralität der griechischen Kunststile in der Skulpturenausstattung der sogenannten Villa dei Papiri bei Herculaneum.¹⁶ Sie repräsentiert ein ideologisches Programm: die antithetische Verbindung von politischer Aktivität und geistig-genießender Zurückgezogenheit. Dafür stehen zum einen Bildnisse griechischer Staatsmänner und geistiger Autoritäten, etwa hellenistischer Herrscher und Philosophen, zum anderen verschiedene Idealfiguren. Diese sind in Stilformen dargestellt, die nach römischem Verständnis besonders gut die entsprechenden Wertvorstellungen zum Ausdruck brachten: Athena als göttliche Repräsentantin der politischen und geistigen Tradition Griechenlands ist im hochklassischen Stil des Phidias gehalten, der die erhabene Schönheit und religiöse *maiestas* griechischer Bildung anschaulich machte (Abb. 9). Herakles, das große Vorbild physisch-ethischer Lebensführung, erscheint dagegen in den Formen des Polyklet, der für die Römer nicht göttliche Größe, sondern menschliche Vollendung in höchster Idealität dargestellt hatte. In altertümlich-archaischen Stilformen ist ein Apoll wiedergegeben, offensichtlich als Verkörperung des artifiziellen Glanzes frühgriechischer Dichtung (Abb. 10). Dagegen nimmt eine Figur des Hermes, der nach dem Aufstellungskontext als Gott athletischer Ideale erscheint, die spätklassischen Stilformen des Lysipp auf, an denen *proceritas* und *veritas*, Schlankheit und Naturnähe, berühmt waren und die vor allem für die Agilität bewegter Athleten und ihres Gottes eingesetzt wurden (Abb. 12). Noch spätere, hellenistische Vorbilder wurden schließlich zur Darstellung dionysischer Wesen, vorzugsweise der Satyrn, gewählt, die einen Teil des Gartens der Villa in eine Sakralidylle verwandelten.

Die verschiedenen griechischen Stilformen wurden also nicht aus rein formalästhetischen, sondern aus inhaltlichen Gründen, entsprechend dem jeweiligen Thema gewählt. Dabei wurde allerdings nicht mechanisch den einzelnen Themen eine bestimmte Stilform zugeordnet, sondern die Formen konnten sich je nach der Auffassung der Themen ändern: neben der phidiasischen Athena, die die klassische Bildungstradition verkörpert (Abb. 9), steht dieselbe Göttin in kämpferisch-politischen Aspekten, diesmal in Stilformen der ausgehenden Archaik (Abb. 11), also der Epoche der historischen Selbstbehauptung Griechenlands gegen die Perser, die noch unter Augustus als politisches Exempel aktualisiert wurde. Es gab also bei demselben Thema Optionen für verschiedene Stilformen – aber auch diese Optionen waren inhaltlich bestimmt, weil sie über ein Wertesystem vermittelt waren.

Man kann von einem semantischen System sprechen, sofern man damit nicht eine starre Chiffrierung meint. Es ist ein System, das in mancher Hinsicht offen und flexibel ist. Denn zum einen wurden die griechischen Stilformen nicht auf eine einzige Bedeutung festgelegt, sondern mit einem gewissen Spektrum von Wertvorstellungen konnotiert: Phidias

stand etwa für staatliche Würde, ideale Schönheit und göttliche *maiestas*. Zum anderen waren auch die konkreten Bildthemen nicht auf eine einzige Bedeutung eingeeengt, sondern konnten in verschiedener Auffassung präsentiert werden: etwa Athena als Repräsentantin von geistiger Bildung oder politischer Größe. Es konnte also zu verschiedenartigen Zuordnungen von Kunstformen und Themen kommen – aber dabei haben sich doch gewisse Normalformen ergeben. In diesem Sinne kann man von einem System sprechen.

Offen war dies System aber noch in einer zweiten Hinsicht: Es war nie bewußt geschaffen und fixiert worden, sondern hatte sich langsam eingespielt. Dabei hatte sicher die reflektierte Kunstkennerschaft eine gewisse Bedeutung gehabt, die mit den historischen Stilen Griechenlands bestimmte Wertvorstellungen verband, die auch für die Bildthemen der eigenen Zeit anwendbar waren. Andererseits werden sich bei der breiten Bevölkerung entsprechende Assoziationen auch ohne tiefere Reflexion eingestellt haben. Denn diese ganze Kunstpraxis zeichnet sich bekanntlich dadurch aus, daß sie nur zu einem geringen Teil differenzierten künstlerischen Ansprüchen gebildeter Kenner gerecht wird, im überwiegenden Maße dagegen eine massenhafte Produktion mittlerer Qualität zur Ausstattung öffentlicher und privater Anlagen für ein insgesamt breites Publikum darstellt. Nur die wenigen Gebildeten werden den kunsthistorischen Ursprung der Werke erkannt und entsprechende Wertvorstellungen bewußt assoziiert haben; die breite Menge wird die Wirkung der Bildwerke in weit einfacherer Weise wahrgenommen haben. Aber letzten Endes waren es dieselben Aussagen, die für ein verschiedenes Publikum in verschiedener Komplexität vermittelt wurden.

Betrachtet man dies System im Vergleich mit den griechischen Ursprüngen, so kann man von einer neuen Semantisierung der griechischen Stilformen sprechen. Formen, die ursprünglich einmal zum Ausdruck kollektiver Epochenerfahrungen gedient hatten und als solche diachron, in historischer Folge in Geltung gewesen waren, wurden jetzt unter semantischen Vorgaben synchron, nebeneinander verfügbar. Das diachrone, vertikale System der Historie wird in ein horizontales, synchrones System von Wertvorstellungen überführt – und da dies Wertesystem auf dauerhafte Geltung eingerichtet wird, wird auch das System der Bildformen auf Dauerhaftigkeit gestellt. Also eine Simultanisierung der (Kunst-)Geschichte, letzten Endes eine Überführung von einer Welt dynamischer, innovativer Veränderungen in eine Welt weitgehender Statik.

Die Bildkunst steht mit diesen Phänomenen nicht isoliert.¹⁷ Ähnlich werden in der Literatur der Kaiserzeit die verschiedenen Stile und Gattungen der griechischen Tradition nicht nur als Rückverweise auf historische Vorbilder, sondern als angemessene Formen für spezifische Themen und Aussagen eingesetzt. Und die theoretischen Schriften über die verschiedenen Formen der Rhetorik und der Geschichtsschreibung bezeugen ebenso eine (weitgehend unbewußte und unbewältigte) Ambivalenz zwischen historischer, relativierender Würdigung und anwendungs-, d. h. gegenwartsbezogener, normierender Systematisierung.

4. Historischer Ort und kulturelle Leistung des Formensystems

Man hat diese Kunst lange genug an der Forderung der Originalität gemessen und ihr dabei schlechte Noten erteilt. Heute könnte man sie zu einer antiken Postmoderne stilisieren,

würde daraus wohl auch manche Einsichten gewinnen, letztlich aber doch eher schiefe Vergleiche zutage fördern. Immerhin wird es aus einer Perspektive heutiger Erfahrungen vielleicht eher gelingen, sich frei zu machen von dem Credo des einheitlichen Epochenstils und der damit zusammenhängenden Vorstellung einer alle Bereiche der Kunst ergreifenden Gesamtentwicklung; man wird dann die Verwendung und Kombination heterogener Stilformen weniger leicht mit den bekannten negativen Floskeln wie Klitterung, Pasticcio, im besten Fall akademische oder spielerische Gelehrsamkeit belegen und wird dann offener sein für die Frage nach dem historischen Ort, der gesellschaftlichen Funktion und der spezifischen Leistung einer solchen Bildsprache.

Die ersten Ansätze zu diesem System sind nicht in der Distanz der neuen Kultur Roms zu den Idealen griechischer Bildung, sondern in Griechenland selbst entstanden.¹⁸ Bis in das 2. Jahrhundert v. Chr. hinein war die griechische Bildkunst relativ stark von übergreifenden Stilphasen geprägt gewesen, die in einer beträchtlichen Veränderungsdynamik aufeinander folgten.¹⁹ Differenzierungen nach Themen und Funktionen hatte es durchaus gegeben; aber sie blieben in starke gemeinsame Epochenformen integriert. Im Umkreis Polyklets sahen sich der strahlende Held Achill und der Hirtengott Pan zum Verwecheln ähnlich,²⁰ ebenso in hellenistischen Bildwerken Helios, Alexander und jugendliche Giganten.²¹ Dies Vorherrschen des Phänomens Zeitstil, wenn man es als Ausdruck des geistigen und psychischen Habitus versteht, ist Symptom von überschaubaren und geschlossenen Gesellschaften, in denen sich kollektive Wertvorstellungen und Verhaltensmuster ausbilden. Dies war in Griechenland der Fall, solange die Poliskultur die prägende gesellschaftliche Kraft war; sie war es selbst noch in den hellenistischen Reichen, solange die griechische Bevölkerung das kulturelle Maß setzte. Seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. aber setzte vor allem im ägyptischen Reich der Ptolemäer und im asiatischen Reich der Seleukiden eine gegenläufige Bewegung ein: Die einheimische Bevölkerung mit ihren alten kulturellen Traditionen gewann immer mehr an Einfluß. Hinzu kam die neue Weltmacht Rom, die das kulturelle Spektrum noch einmal erweiterte.

In dieser Situation, angesichts der vordringenden fremden Kulturen und Mächte, scheint man sich in den eigentlich griechischen Zentren auf die eigene Identität besonnen zu haben, und die schloß die Vergangenheit ein. Dies muß der entscheidende Grund für die Entstehung des griechischen Klassizismus im 2. Jahrhundert v. Chr. gewesen sein. In der Bildkunst erschloß man das Erbe der großen klassischen Jahrhunderte. Aber die kulturelle und gesellschaftliche Situation hatte sich seither völlig geändert. In der geschlossenen griechischen Polisgesellschaft definierte man sich, gewissermaßen vertikal, als neue Generation gegenüber den Vätern; die historische Veränderungsdynamik der griechischen Geschichte beruht auf dieser Situation. In der pluralistisch gewordenen Welt des späteren Hellenismus bildete die vorausgehende Generation keinen allgemein verbindlichen Bezugspunkt mehr, von dem man sich absetzte; statt dessen definierte man sich horizontal als Griechen, d. h. durch ein Wertesystem der griechischen Kultur, gegenüber anderen Kulturen, die zumindest potentiell überall präsent waren und vor allem im Bereich der Religion immer mehr an Boden gewannen.

An diese Situation konnte das römische Kaiserreich anschließen. Auch die römische Reichskultur definierte sich horizontal durch Abgrenzung gegen die barbarische Umwelt, während vertikale Absetzung gegenüber der Vergangenheit eine vergleichsweise geringe

Rolle spielte. In dem statischen Wertesystem der Kaiserzeit fand die kulturelle Stabilisierung und Petrifizierung ihren Abschluß.

Wenn aber die vertikale, diachrone Dimension der Kultur keine dominante Rolle mehr spielte und statt dessen die Gesamtheit des kulturellen Erbes der Bildung von Identität gegenüber neu erfahrenen, anderen Kulturformen diene, so führte das dazu, daß die verschiedenen Elemente des Repertoires ihres historischen Charakters verlustig gingen und synchron in einer idealen Gegenwärtigkeit nebeneinander zur Verfügung waren. Sie standen nicht mehr für Epochenerfahrungen, die sich gegenseitig ausschlossen, sondern bezeichneten einzelne kompatible Wertvorstellungen, die simultan in Geltung waren. Veränderungen blieben relativ geringfügig, sie betrafen kaum mehr die Grundtypen der Bildsprache, sondern mehr die Oberflächenwirkung. Die Grundtendenz führte auf ein statisches System.

Der Abstand von den Phänomenen der postmodernen Gegenwart ist deutlich. Für die Antike ist davon auszugehen, daß die Rezeption der griechischen Vorbilder im Bewußtsein epigonaler Nachfolge geschah. Kreativität, witzige oder gebildete Zitate und überraschende ästhetische Wirkungen spielten nur eine geringe Rolle. Entscheidend war, daß aus normativen Vorbildern durch redundanten Gebrauch eine Bildsprache von Normalformeln entstand, die ohne allzu differenzierte Voraussetzungen die kulturellen Werte des römischen Imperiums deutlich zu machen vermochte. Es war ein statisches, visuelles Kommunikationssystem, das auf die Bedürfnisse der breiten Reichsbevölkerung zugeschnitten war.

Damit hatte man sich weit von der Semantik und der Funktion der griechischen Vorbilder entfernt. Aber in diesem Sinne hat diese Bildsprache zweifellos als integrierendes Medium für das große Reich mit seinen heterogenen kulturellen Traditionen eine sehr effiziente Rolle gespielt.

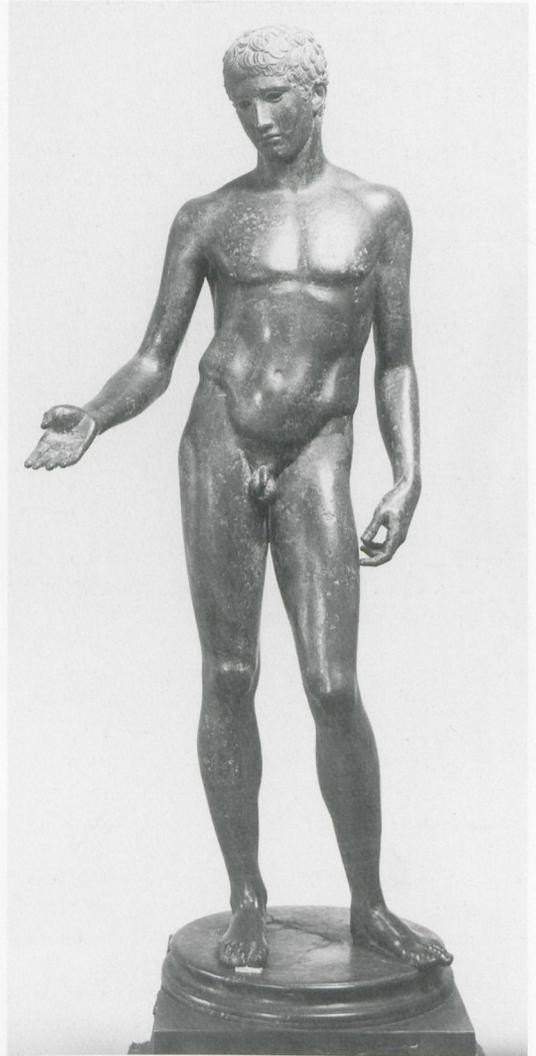
Anmerkungen

- 1 Zum kulturellen Transfer im Raum s. T. Hölscher, *Römische Nobiles und hellenistische Herrscher*, in: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988*, Mainz 1990, S. 73-74.
- 2 S. dazu vor allem Hans Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt am Main 1950.
Allgemein zur Forschungsgeschichte, Grundlage der folgenden Bemerkungen: O. Brendel, *Prolegomena to a Book on Roman Art*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, Bd. 21, 1953, S. 8-73; id., *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven/London 1979; S. Settis, *Ineguaglianze e continuità: un'immagine dell'arte romana*, in: O. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, Torino 1982, S. 161-200.
- 3 Das ganze folgende Kapitel beruht auf meiner Schrift *Römische Bildsprache als semantisches System*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 1987 Nr. 2. Dazu die ausführliche Auseinandersetzung von B. Fehr, in: *Gnomon*, Bd. 62, 1990, S. 722-729. Wichtig und weiterführend seither S. Settis, *Un'arte al plurale. L'impero romano, i Greci e i posteri*, in: *Storia di Roma IV: Caratteri e morfologie*, Torino 1989, S. 827-878.
- 4 G. Rodenwaldt, *Das Problem der Renaissancen*, in: *Archäologischer Anzeiger*, 1931, S. 318-338.
- 5 Paul Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus*. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, phil.-hist. Klasse III Nr. 85, Göttingen 1973, S. 44-46; id., *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, S. 103-106.
- 6 Max Wegner, *Die Flavier. Das römische Herrscherbild II 1*, Berlin 1966, S. 9-17.

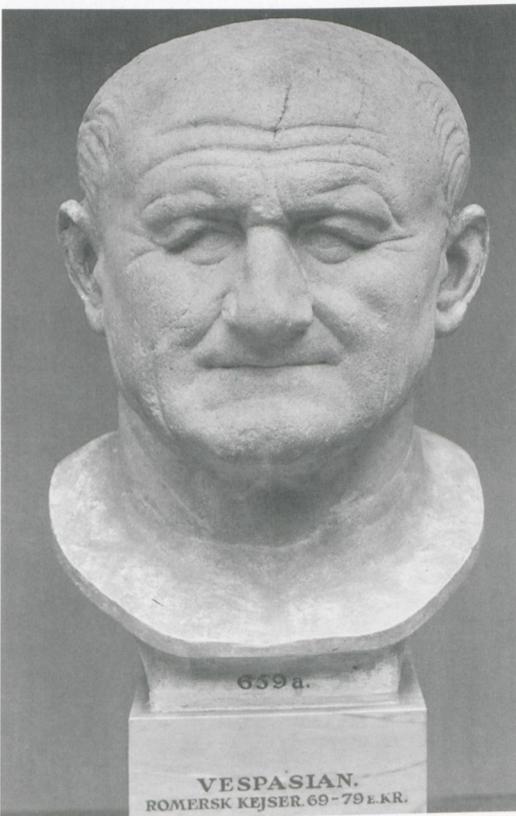
- 7 Paul Zanker, *Klassizistische Statuen*, Mainz 1974, S. 30-32, Nr. 28.
- 8 *Ibid.*, S. 39.
- 9 Caterina Maderna, *Iuppiter, Diomedes und Mercur als Vorbilder römischer Bildnisstatuen*, Heidelberg 1988, S. 59-60 (Augustus), S. 217-218 (Domitian).
- 10 A. del Vita, *Ara marmorea trovata presso Porta Crucifera*, in: *Notizie degli Scavi* 1934, S. 429-433.
- 11 Theodor Schreiber, *Die hellenistischen Reliefbilder*, Leipzig 1894, Taf. 65.
- 12 Erika Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen 1963, Taf. 10-19.
- 13 *Ibid.*, Taf. 24. Relief mit Geburt des Telephos: *Altertümer von Pergamon III 2*, Berlin 1910, Taf. 31,8.
- 14 G. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit*, in: *Bonner Jahrbücher*, Bd. 183, 1983, S. 129-133, Nr. 33. Kampfreief Ephesos: W. Oberleitner, *Ein hellenistischer Galaterschlachtfries aus Ephesos*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, Bd. 77, 1981, S. 57-104.
- 15 Wolfgang Oberleitner und Mitarbeiter, *Kunsthistorisches Museum Wien, Funde aus Ephesos und Samothrake*, Wien 1978, S. 70-71, 81-83.
- 16 Maria Rita Wojcik, *La villa dei papiri ad Ercolano*, Roma 1986. Dort die im folgenden besprochenen Skulpturen: Tav. 40 (Athena, phidiasisch), tav. 49 (Herakles), tav. 47 (Apollo), tav. 64 (Hermes), tav. 69-70 (Satyrn), tav. 73 (Athena, archaisch).
- 17 T. Hölscher, op. cit. [Anm. 3], S. 33, 70-74.
- 18 Die folgenden Überlegungen müssen an anderer Stelle eingehender begründet werden.
- 19 Die Kritik von A. Leibundgut, *Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles*, in: *10. Trierer Winkelmannprogramm 1989*, Mainz 1991, S. 5-27 trifft nicht ganz den Punkt. Niemand wird bestreiten, daß es auch schon in der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. verschiedene Stilformen nebeneinander gab und daß diese Stilformen auch für spezifische inhaltliche Aussagen eingesetzt werden konnten. Entscheidend ist aber, für jede Epoche möglichst genau zu bestimmen, inwieweit die Bildwerke einerseits gemeinsamen Formvorstellungen verpflichtet sind und dadurch einer übergreifenden Veränderungsdynamik folgen, auf der anderen Seite ein Spektrum verschiedenartiger Gestaltungsmöglichkeiten für spezifische Themen und Aussagen offenlassen. Dies Verhältnis von kollektivem Stil und divergenten, themenspezifischen Formen ist offensichtlich nicht in allen Kulturen und Epochen gleich, sondern muß jeweils im Einzelfall bestimmt werden.
- 20 Achill (Doryphoros) des Polyklet: Detlev Kreikenbom, *Bildwerke nach Polyklet*, Berlin 1990, S. 59-94. Pan aus Nachfolge des P.: *Polyklet. Der Bildbauer der griechischen Klassik* (Ausstellung Frankfurt a.M. 1990), Mainz 1990, S. 601-602 (A. Linfert).
- 21 Helios: Reinhard Lullies/Max Hirmer, *Griechische Plastik*, 4. Aufl., München 1979, Taf. 201; Alexander: Taf. 272-273. Jugendliche Giganten: Evamaria Schmidt, *Der große Fries von Pergamon*, Leipzig 1961, Taf. 52-54.



1. Augustus-Statue von Prima Porta (Rom, Musei Vaticani, Braccio Nuovo)



3. Sog. Idolino (Florenz, Museo Archeologico)



2. Bildnis des Vespasian (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek)



3. Statue eines Jünglings (Rom, Musei Vaticani, Braccio Nuovo)



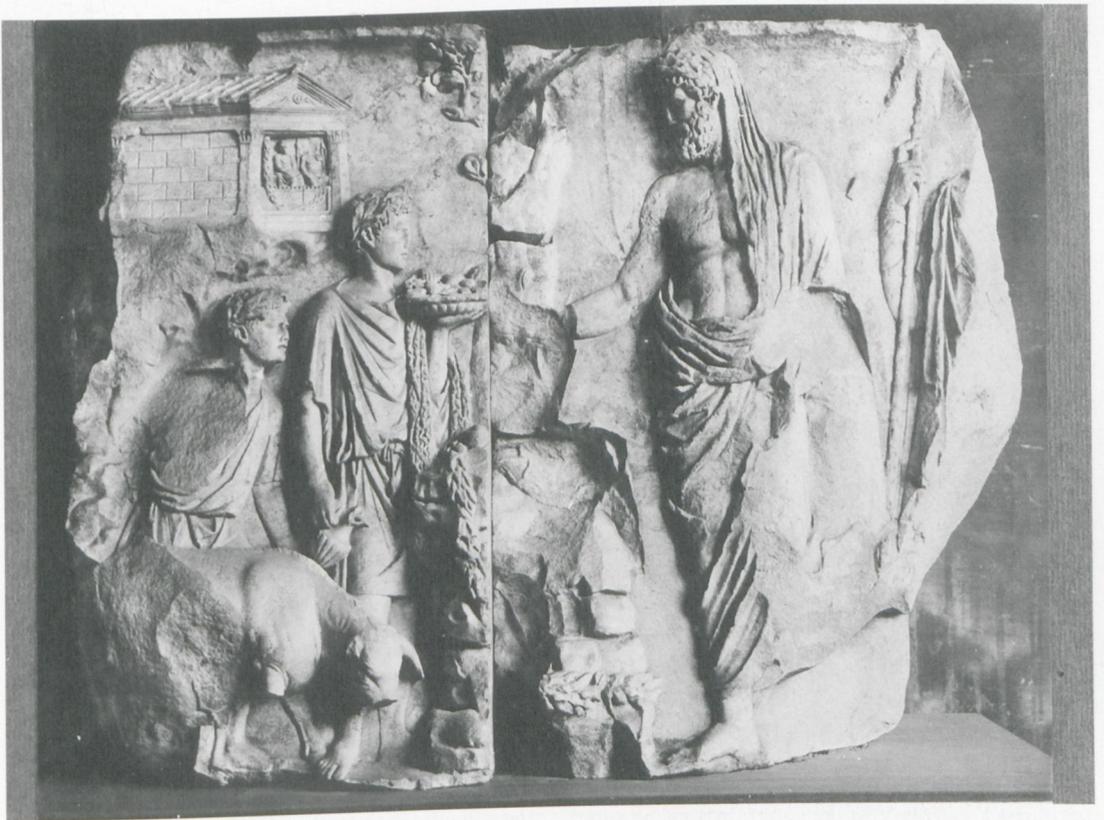
5. Altar aus Arezzo (Museo Civico)



6. Relief mit Polyphem (Rom, Villa Albani)



7. Rom, Ara Pacis Augustae, Prozessionsfries Nordseite, Ausschnitt



8. Rom, Ara Pacis Augustae, Opfer des Aeneas (Rom, Museo Nazionale delle Terme)



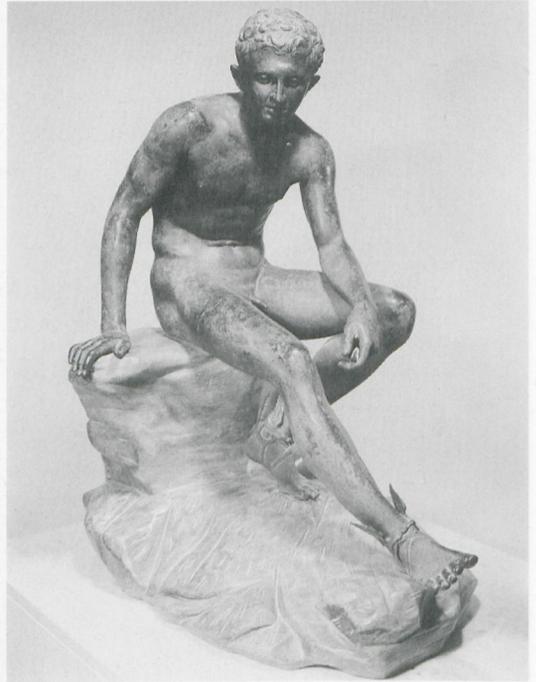
9. Marmorherme der Athena im Stil des Phidias aus der Villa dei Papiri (Neapel, Museo Archeologico Nazionale)



10. Bronzebüste des Apollon im archaischen Stil aus der Villa dei Papiri (Neapel, Museo Archeologico Nazionale)



11. Marmorstatue der Athena im Stil der ausgehenden Archaik aus der Villa dei Papiri (Neapel, Museo Archeologico Nazionale)



12. Bronzestatue des Hermes im Stil des Lysipp aus der Villa dei Papiri (Neapel, Museo Archeologico Nazionale)