

Tonio Hölscher

Hellenistische Kunst und römische Aristokratie

1. Rom und Griechenland: politische Expansion, kulturelle Rezeption

Die Ladung des Schiffes von Mahdia muß für Abnehmer in Rom und Umgebung bestimmt gewesen sein¹. Die gesamte Kultur der Ausstattung vornehmer Wohnsitze mit Bildwerken „griechischen“ Stils, marmornen Krateren und Kandelabern, Brunneneinfassungen und Schmuckreliefs, war nach den bekannten Fundorten während der späten Republik von der reichen Oberschicht der Hauptstadt ausgegangen². Ihre Streuung reicht so weit wie deren luxuriöse Wohnsitze: Rom, Latium, Campanien. Weder die lokalen Eliten der Städte Italiens noch die alten oder neuen Führungskräfte in den Provinzen haben diese Wohnkultur rezipiert. Es war ein exklusiver Habitus, der den Anschluß der römischen Oberschicht an die griechische Kultur demonstrierte. Ein anderes Ziel als Rom ist für das Schiff nicht denkbar.

Dies Wrack ist wie ein Blitzlicht auf den zentralen Moment in einem weitreichenden historischen Prozeß: der materiellen Hellenisierung Roms in der Zeit der späten Republik. Die früheren und späteren Stufen dieses Vorgangs, die kulturelle Aussaugung der griechischen Kulturländer und die Anreicherung Roms, können nur aus einzelnen Nachrichten und Befunden rekonstruiert werden. Horaz hat diesen Vorgang in einer polarisierenden, klassizistischen Beschönigung pointiert beschrieben³: „Das besiegte Griechenland hat den wilden Sieger Rom (kulturell) erobert und die Künste nach Latium geführt“. Diese Vorstellung entspricht dem traditionellen geistesgeschichtlichen

Begriff des kulturellen „Einflusses“: als ob überlegene Kulturen, unberührt von politischen oder gesellschaftlichen Verhältnissen, nach einer Art naturgesetzlicher Gravitation schwächere Kulturen überströmten und befruchteten. Aus einem solchen Konzept mag man in schweren Zeiten die tröstliche Illusion gewinnen, daß kultureller Reichtum letztlich doch die Oberhand behält über die harten Bedingungen der Politik. In Wirklichkeit aber war der Vorgang umgekehrt: Die Römer eigneten sich die griechische Kultur mit allen Mitteln an, materiell und ideell, in einem Akt gewalttätiger Usurpation⁴. Auch das Schiff von Mahdia fuhr in römischem Auftrag.

2. Rom: eine griechische Stadt

Rom hatte seit vielen Jahrhunderten am Rand der griechischen Kultur gelegen und an deren Entwicklungen partizipiert. Seit jeher war es die Oberschicht gewesen, die die Rezeption getragen hatte. Eine erste Aneignung griechischer Kultur wurde im 7. und 6. Jh. v.Chr. durch Vermittlung über Etrurien vollzogen. Damals wandelte sich das früheisenzeitliche Dorf am Tiber in eine Siedlung von städtischem Charakter: mit Forum und Curia, Tempeln im etruskischen Typus mit reichen Verkleidungen in bunter Terrakotta, mehrstöckigen Wohnhäusern, groß angelegter Kanalisation, schließlich einem weiten Mauerring⁵. Importe griechischer Keramik und anderer Güter zeigen, daß die Veränderung bis in die Kultur des täglichen Lebens reichte. Die Entwicklung wurde im 6.

Jh. vor allem von etruskischen Königen und ihrer Gefolgschaft getragen, die damals in Rom an die Macht gekommen waren.

Eine zweite Phase der Hellenisierung setzte im 4. und 3. Jh. ein, als Rom militärisch über seinen unmittelbaren Umkreis hinausgriff und zur Großmacht wurde⁶. Dabei ergaben sich unmittelbare Kontakte zu den griechischen Städten in Unteritalien und Sizilien und neue mittelbare Verbindungen zu Griechenland selbst, insbesondere zu den Monarchien in Makedonien und Epirus. In Rom waren es vor allem die Vertreter der „Nobilität“, der neuen Führungsschicht aus patrizischen und plebejischen Familien nach den Ständekämpfen, die sich der frisch rezipierten griechischen Kulturformen bedienten. Ein ähnlicher gesellschaftlicher Wandel mit vergleichbaren kulturellen Folgen fand in den Städten Etruriens statt. Hier wie dort brachte die Elite ihren politischen Vorrang in Monumenten neuer Form zum Ausdruck, in individuellen Porträts, bildlichen Darstellungen politischer Würden und Leistungen, repräsentativen Familiengräbern usw. Im Rahmen dieser mittelitalischen Kultur gewann Rom bald nicht nur politisch, sondern auch kulturell die Oberhand. Spektakuläre Beutedenkmäler wie die Schiffsschnäbel der besiegten Flotte von Antium an der Rednerbühne⁷ oder die kolossale Statue des Iuppiter auf dem Kapitol⁸, die noch von den Albaner Bergen zu erkennen gewesen sein soll, kündeten von dem Anspruch römischer Feldherren, ihre Stadt auch in ihren Monumenten zu einer Metropole griechischen Zuschnitts zu machen. Schon Herakleides Ponticus nannte Rom im späten 4. Jh. v. Chr. eine „griechische Stadt“⁹.

3. Kunstwerke in der Öffentlichkeit: Symbole der politischen Herrschaft

Als Rom aber seit den Jahrzehnten um 200 v. Chr., nach dem Sieg über Karthago, mit militärischer Macht in Griechenland und Kleinasien eingriff, als es binnen zweier Generationen die Monarchien von Makedonien und Pergamon zu Boden zwang und die alten Städte Griechenlands in Besitz nahm, erreichte die Aneignung griechischer Kultur noch

einmal eine ganz neue Dimension¹⁰. Bisher war der kulturelle Austausch auf beiden Seiten im Rahmen der gewachsenen Möglichkeiten geblieben: Die griechischen Zentren hatten für sich selbst im öffentlichen wie im privaten Raum kulturelle Formen entwickelt, an denen die neue Macht im Westen sich orientieren konnte; und Rom hatte diese Formen so weit rezipiert, wie es sie gesellschaftlich zu integrieren vermochte. Jetzt aber nahm der Transfer ein Ausmaß an, das für beide Seiten kritisch wurde: Der hellenistische Osten wurde wirtschaftlich und kulturell so stark ausgebeutet, daß die verschiedenen Zweige der materiellen Kultur dort mehr und mehr an Boden verloren; und in Rom wurden modernste Formen der Kultur so unvermittelt und extensiv eingeführt, daß sie das Gefüge gesellschaftlicher Verhaltensmuster sprengten. Die einzelnen Phänomene dieses Vorgangs sind zumeist nicht neu; Rom adaptierte damals Formen der Expansion und Okkupation, die auch sonst praktiziert wurden. Neu war aber die Größenordnung, die die bisherige kulturelle Balance im fremden wie im eigenen Bereich zerstörte.

Die Werke der Kunst waren nicht nur ein kultureller Ausdruck, sondern ein konkreter Faktor dieses Prozesses. Die Aneignung der griechischen Kunst durch die römische Oberschicht geschah durch ein breites Spektrum von Maßnahmen, das von massenweisem Abtransport älterer Kunstwerke bis zur eigenen Produktion entsprechender Kunst in Rom reichte.

Eine entscheidende Rahmenbedingung der Rezeption griechischer Kultur in dieser Zeit war die scharfe Trennung der Lebensformen der römischen Oberschicht in die Bereiche von *negotium*, d. h. Politik und Geschäften, und *otium*, privater Muße¹¹. Im öffentlichen Raum wurde politische, im privaten Raum persönliche Identität in den neuen Formen der griechischen Kultur pointiert formuliert – aber auf verschiedene Weise, und die Widersprüche zwischen den beiden Bereichen waren einer der entscheidenden Gründe für die politische und gesellschaftliche Krise der späten römischen Republik.

Die römische Geschichtsschreibung läßt die Beschlagnehmung von griechischen Kunstwerken in

großem Umfang mit der Eroberung von Syrakus durch M. Claudius Marcellus 211 v. Chr. und von Tarent durch Q. Fabius Maximus 209 v. Chr. beginnen¹². Grundsätzlich war das keine ganz neue Verhaltensweise, es war nach damaliger Auffassung nicht einmal ein Unrecht: Der Sieger hatte das Recht auf Beute; erst nach Friedensschluß galten Raub und Erpressung von Kunstbesitz aus den unterworfenen Ländern als Vergehen¹³. Als Beute hatten nicht nur die Perser 480 v. Chr. die Statuen der Tyrannentöter von der Agora von Athen abtransportiert¹⁴; auch Alexander der Große hatte ein berühmtes Bild des Aristeides aus dem eroberten Theben nach Pella gebracht¹⁵. In Pergamon wurden Postamente von Statuen gefunden, die durch Inschriften als Beutestücke von Feldzügen nach Griechenland ausgewiesen sind¹⁶.

Römische Feldherren hatten sich lange Zeit kaum für Kunstwerke bei ihren besiegten Gegnern interessiert¹⁷. Allerdings liegt der Beginn der Jagd auf Kunstbeute deutlich vor der Eroberung von Syrakus: Schon M. Fulvius Flaccus ließ 264 v. Chr. nach der Eroberung von Volsinii aus dem Bundesheiligtum der Etrusker 2000 Bildwerke aus Bronze fortschleppen und in Rom z. T. an zentralem Platz aufstellen¹⁸. Der Fall hat allgemeine Empörung in der griechischen Welt ausgelöst, jedoch nicht wegen des Abtransports von Kunst an sich, sondern wegen des radikalen Ausmaßes dieses Vorgehens. Es war ein Symptom der Verschärfung der Kriegführung in hellenistischer Zeit. Noch Livius spricht kritisch von der Zügellosigkeit früherer römischer Plünderungen¹⁹. Gewiß wäre es zu einfach, wenn man hier nur den Griff nach Siegestrophäen oder die Aneignung materiellen Gewinns vermutete: Viele Römer wußten damals die kulturellen und künstlerischen Traditionen der Etrusker zu schätzen. Auch die Beute, die man kurz zuvor, 275 v. Chr., beim Sieg gegen Pyrrhos gemacht hatte, wird durchaus als Zeugnis hoher Kultur Eindruck gemacht haben²⁰.

Dennoch scheint das Jahr 211 v. Chr. als Einschnitt empfunden worden zu sein²¹. Erstmals kamen hier in großer Zahl Werke aus einem griechischen Zentrum nach Rom. Aus Griechenland selbst kam Beute seit dem Sieg des T. Quinctius

Flamininus 197 v. Chr. gegen Philipp V. von Makedonien²², aus Kleinasien seit den Feldzügen des M'. Acilius Glabrio 191 v. Chr. und des L. Cornelius Scipio Asiagenus 190 v. Chr. hinzu²³. Die Ausmaße dieser Plünderungen sind kaum vorstellbar: Allein M. Fulvius Nobilior soll 179 v. Chr. aus Akarnanien 785 Bildwerke aus Bronze und 230 aus Marmor abtransportiert haben²⁴; und 58 v. Chr. soll M. Aemilius Scaurus sein temporäres Theater für seine Siegesspiele mit 3000 erbeuteten Statuen geschmückt haben²⁵. Doch ging es nicht allein um Werke der großen Bildkunst: Daneben ist von Metallarbeiten in Gold und Silber, Möbeln, Teppichen, Musikinstrumenten, dazu von spektakulären Stücken wie zwei Himmelsgloben des Archimedes die Rede; und natürlich von gemünztem Geld²⁶.

Die Überführung griechischer Kunst nach Rom entsprang also nicht rein ideellen, geistigen oder ästhetischen Interessen der Römer, sondern war Teil einer umfassenden, durchaus konkreten Aneignung griechischer Kultur. Drei Aspekte spielten dabei eine Rolle: materielle Beute, Trophäen des Sieges, Werke der Kunst. Es ist bezeichnend, daß diese drei Gesichtspunkte kaum klar getrennt werden können, sondern durchweg vermischt auftreten, wenngleich mit unterschiedlicher Gewichtung. Der materielle Charakter der Beute wird besonders deutlich aus der ständigen Betonung der Mengen und Massen von Reichtümern, die die römischen Heere mitbrachten²⁷. Die Feldherren übertrumpften einander weitgehend quantitativ durch die Unzahl von Beutestücken, die beim Triumphzug vorgeführt und danach in Tempeln und an öffentlichen Plätzen ausgestellt wurden. Durch die öffentliche Präsentation erhielten die Objekte zugleich eine Bedeutung als Trophäen; in einzelnen Fällen wird dieser Aspekt zusätzlich durch das Bildthema deutlich, etwa bei der Statue des Stadtheros Autolykos, das L. Licinius Lucullus aus der besiegten Stadt Sinope abtransportierte²⁸. Bei anderen Feldherren wiederum spielten künstlerische Gesichtspunkte eine deutlichere Rolle. So hat M. Fulvius Nobilior 189 v. Chr. bei der Eroberung von Ambrakia auf die allgemeine Beschlagnahme von Beute verzichtet und nur die Auslieferung von Statuen und Gemälden erzwungen²⁹.

Das Recht über die Beute lag beim Feldherrn, aber er war nach der allgemeinen Erwartung moralisch verpflichtet, eroberte Güter für die Gemeinschaft einzusetzen³⁰. Die berühmtesten Bildwerke wurden, nachdem sie im Triumphzug vorgeführt worden waren, zur Ausschmückung der Stadt im Rahmen öffentlicher Gebäude und Plätze ausgestellt. Je mehr man das Reich nicht nur als Besitz Roms, sondern als größere Gemeinschaft begriff, verteilte man Beutedenkmäler auch an andere Städte; besonders L. Mummius bezeugte nach der Unterwerfung Griechenlands 146 v. Chr. durch weite Streuung von Beutedenkmälern in Italien und bis nach Spanien in dieser Hinsicht politische Weitsicht³¹. Auf diese Weise dienten die ausgestellten Kunstwerke zugleich zum Schmuck Roms und anderer Städte wie zum Ruhm des Feldherrn. Die Regelungen waren so angelegt, daß die führenden Männer sich profilieren und dabei dennoch den Ruhm der Gemeinnützigkeit beanspruchen konnten.

Andererseits entstand hier ein starker öffentlicher Erwartungsdruck auch gegenüber Feldherren, die bei ihren besiegten Gegnern keine großen Kunstwerke vorgefunden hatten. Iun. Brutus Calpurnius ließ 133 v. Chr. nach seinem Feldzug in Spanien, bei dem sicher keine griechischen Kunstwerke zu erbeuten waren, von dem griechischen Architekten Hermodoros von Salamis einen Tempel für Mars in griechischem Marmor und in rein griechischen Formen errichten und mit griechischen Statuen ausschmücken³². Der Zwang war schon 142 v. Chr. so weit gegangen, daß L. Licinius Lucullus sich nach seinem spanischen Krieg von L. Mummius Statuen zur Einweihung des von ihm errichteten Tempels der Felicitas auslieh – dann aber nicht mehr zurückgab, weil sie nun Eigentum der Gottheit seien³³! Das Renommee des Feldherrn stand und fiel mit seiner Kunstbeute.

Persönliche Bereicherung stieß dagegen vielfach auf Widerstand. Als M. Acilius Glabrio nicht seine ganze Beute im Triumphzug zeigte, wurde er vom strengen Cato angeklagt³⁴; dieser soll auch mehrere Reden über die Pflicht, Beute der Gemeinschaft zur Verfügung zu stellen, gehalten haben³⁵. Im Lauf der Zeit entwickelte sich ein allge-

meiner Anspruch auf öffentliche Aufstellung bedeutender Kunstwerke. Noch Agrippa hat eine bekannte Rede „über die Pflicht, alle Gemälde und Standbilder öffentlich zu zeigen“, gehalten, nach Plinius „großartig und des ersten der Bürger würdig“³⁶. Und als Tiberius die berühmte Athletenfigur des Lysipp in seinen Privatgemächern aufstellen wollte, sah er sich durch die allgemeine Empörung der Bevölkerung gezwungen, sie in den Thermen des Agrippa zugänglich zu machen. Von solchen Verhältnissen kann man heute nur träumen!

Die großen Heiligtümer und die öffentlichen Plätze füllten sich auf diese Weise mit gefeierten Meisterwerken der griechischen Kunst. In Ansätzen gilt das schon für das hellenistische Pergamon: Dort standen im Bezirk der Athena nicht nur Standbilder, die ausdrücklich als Kriegsbeute bezeichnet waren, sondern weitere, bei denen vor allem die Namen großer Künstler hervorgehoben waren: Figuren von Myron, Praxiteles und Xenokrates aus Athen waren auf einer Reihensbasis vereinigt, offenbar als Ensemble gefeierter Meisterwerke³⁷. Onatas, Kresilas, Silanion und andere kommen hinzu. Gemälde alter Meister wurden gesammelt, andere wenigstens für Pergamon kopiert³⁸. Wie weit diese Werke erbeutet, geraubt, durch Kauf oder Schenkung erworben waren, bleibt unklar. Jedenfalls präsentierte Pergamon sich damit als Stadt von hoher Kultur. Dazu entwickelte sich eine offenbar bedeutende Kunstschriftstellerei, für die der Name des Bildhauers Antigonos stehen kann, der ein Werk „über seine eigene Kunst“ verfaßt haben soll³⁹.

Man hat solche Ansammlungen älterer Kunst in Griechenland und Rom oft als eine Art Museen gewertet, doch das ist irreführend. Bereits in Griechenland waren alle bedeutenderen Kunstwerke für Heiligtümer und öffentliche Anlagen bestimmt gewesen – allerdings nicht im Sinne rein ästhetischen Genusses, sondern in thematischer Funktion. Kultstätten, Marktplätze, Gymnasien, Theater usw. erhielten bildliche Ausstattungen, die dem Ort angemessen waren: Die Bildwerke definierten gewissermaßen den Ort und brachten seine ideelle Bedeutung zur Anschauung. Diese Praxis wurde offenbar weitgehend auch in Rom für die erbeute-

ten griechischen Kunstwerke übernommen: Wo immer Nachrichten über die Aufstellung griechischer Bildwerke in Rom vorliegen, ist das Bildthema dem Ort angemessen⁴⁰.

So stellte Q. Caecilius Metellus die berühmte Statuengruppe Alexanders des Großen und seiner 25 Gefährten, die er aus dem Heiligtum des Zeus in Dion entführt hatte, in Rom wieder beim Tempel des Siegesgottes Iuppiter Stator in der Porticus Metelli auf⁴¹. Dort bezeichnete das Denkmal die ganze Anlage als Siegesmonument und dokumentierte, daß Metellus sich in die Nachfolge Alexanders stellte und sogar dessen makedonische Erben unterworfen hatte. Umgekehrt wurde es ausdrücklich als Fehler angeprangert, als einmal eine Statue des Poseidon dem Iuppiter geweiht wurde⁴².

Besonders aufschlußreich ist eine bekannte Nachricht über L. Mummius, der bei der Eroberung von Korinth hörte, daß Attalos II. von Pergamon für ein Gemälde des klassischen Malers Aristeides mit einer berühmten Darstellung des Dionysos 100 Talente geboten hatte, und daraufhin selbst zugriff⁴³. Die antiken Quellen legen einseitig und polemisch den Akzent auf die Kunstkenntnis des pergamenischen Königs und das Banausentum des römischen Feldherrn, der erst durch das hohe Angebot gemerkt habe, daß das Bild einen Wert darstellte. In Wirklichkeit müssen für beide Konkurrenten inhaltliche Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben: Dionysos war als Kathegemon, d.h. „Anführer“, der göttliche Archeget der Dynastie von Pergamon⁴⁴, darum mußte das berühmte Bild für Attalos ein höchst erstrebenswerter Besitz sein. Mummius aber weihte das Bild in den Tempel der Ceres, in dem zugleich Liber, das römische Äquivalent des Dionysos, verehrt wurde. In beiden Fällen war das ästhetische Kunstverständnis offenbar thematischen Gesichtspunkten untergeordnet, die in der Antike grundsätzlich den Rahmen der Kunst bildeten. Die Aufstellungsorte von Kunst in Rom waren keine Museen der formalen Kunstbetrachtung, sondern die Werke hatten auch in ihrer römischen Verwendung eine inhaltliche Funktion an ihrem spezifischen Ort⁴⁵.

Solch signifikanter Schmuck der Stadt war nicht nur eine schöne Arabeske, sondern wurde als un-

mittelbarer Ausdruck des politischen Ranges gewertet. Schon Thukydides bestätigt diese Auffassung, wenn er davor warnt, die Stärke Athens und Spartas nach dem Glanz ihrer öffentlichen Bauten zu beurteilen: Diese Folgerung muß für die Zeitgenossen also nahegelegen haben. Im 4. Jh. wurde das Stadtbild von Athen, zur Begründung seiner politischen Bedeutung, sehr bewußt als Monument der eigenen kulturellen Tradition inszeniert, als Zentrum von Literatur, Künsten und Philosophie; dabei spielten öffentliche Bildwerke eine wichtige Rolle⁴⁶. Dieser politische Anspruch bestimmte dann durchweg die aufwendige Kulturpolitik der hellenistischen Monarchen, die ihren Residenzstädten durch Gründung von Bibliotheken, philosophischen und wissenschaftlichen Schulen, Förderung von Literatur und Künsten und eindrucksvolle öffentliche Bautätigkeit die fehlende kulturelle Legitimation verschafften⁴⁷. Die Konkurrenz zwischen den Monarchien wurde nicht nur in ideellen Formen ausgetragen: Aristophanes von Byzanz, Leiter der Bibliothek von Alexandria, wurde durch Gefangensetzung gehindert, an den Hof von Pergamon zu wechseln⁴⁸; auch von einem Papyrus-Embargo Alexandrias gegen Pergamon ist die Rede, ein Schlag gegen die pergamenische Schriftkultur, der dort die Produktion von Pergament gefördert haben soll⁴⁹. Kultur war nicht nur Ausdruck, sondern Mittel der Politik. Denn das Ansehen und der Einfluß eines Reiches oder einer Stadt in der griechischen Welt hingen nicht zuletzt von ihrem kulturellen Image ab.

An Rom wurde lange Zeit bemängelt, daß das Stadtbild dem politischen Anspruch nicht entspräche. Griechische Gesandtschaften sollen wenig schmeichelhafte Eindrücke aus der neuen Metropole mitgebracht haben⁵⁰. Wenn man dort die politischen Partner von der Bedeutung Roms überzeugen wollte, mußte auf diesem Sektor etwas geschehen. Da keine Monarchen die Planung in die Hand nehmen konnten, waren insbesondere auch die siegreichen Feldherren aufgerufen⁵¹. Neben eindrucksvollen öffentlichen Bauten waren vor allem Bildwerke, alte wie neue, gefragt. Doch die Diskrepanz zwischen der bisherigen kulturellen Armut und der plötzlich errungenen Stellung als

stärkste Macht der damaligen Welt war immens: Das Manko ließ sich nur durch unerhörte Maßnahmen ausgleichen.

Für Griechenland waren die Folgen der Plünderungen desaströs. Überall muß es zu einem Aderlaß an Kunst von größten Ausmaßen gekommen sein: Man fragt sich, wie viel nennenswerte Bildkunst es in Akarnanien nach dem Abtransport von über 1000 Statuen durch Fulvius Nobilior noch gegeben haben kann. In Rom hat der hektische Konkurrenzkampf der kurzfristigen Amtsträger und Machthaber offenbar zu einer Unzahl einzelner Stiftungen und Baumaßnahmen und insgesamt zu einem urbanistischen Wildwuchs, kaum dagegen je zu übergreifenden Planungen geführt. Wie chaotisch das Ergebnis teilweise aussah, kann man daraus ermessen, daß auf Befehl der Censoren schon 179 v. Chr. auf dem Kapitol alle geweihten Bildwerke und Feldzeichen von den Säulen des Iuppiter-Tempels und 158 v. Chr. auf dem Forum alle Bildnisstatuen entfernt wurden, die nicht offiziell vom Senat und Volk aufgestellt waren⁵². In Griechenland wie in Rom waren die gewachsenen kulturellen Strukturen stark gestört.

Daß das Urteil über diese Praxis im griechischen Osten negativ war, ist kein Wunder⁵³. Angebliche kritische Stimmen in Rom, insbesondere die des älteren Cato, der in den neumodischen Götterbildern den Niedergang der altrömischen Schlichtheit und Frömmigkeit diagnostiziert haben soll⁵⁴, sind in Wirklichkeit eine Konstruktion späterer Zeiten. Auf Ablehnung – auch dies aber nur bei einem Teil der Gesellschaft – stieß lediglich die Entfaltung von Luxus im Bereich des privaten Wohnens. Alles weist aber darauf hin, daß die Mitglieder der Oberschicht im öffentlichen Zentrum der Stadt die neue Kultur eindeutig begrüßt haben⁵⁵. Auch die breiten Massen dürften begeistert gestaunt haben. Freilich wurde dadurch die Diskrepanz zwischen dem öffentlichen Reichtum und der Armut der Großstadtmassen immer eklatanter. Die Beute war wohl auch ein Faktor der sozialen Krise: Sie dürfte die Entfremdung der verarmten Unterschichten von „ihrer“ Stadt noch beschleunigt haben.

Der Import älterer griechischer Kunst wurde ergänzt durch andere Formen des kulturellen Trans-

fers. Schon während des 2. punischen Krieges, nach der Niederlage Roms gegen Hannibal am Trasimenischen See, schickte Hieron von Syrakus zur Stärkung der Moral eine vergoldete Nike, die auf dem Kapitol aufgestellt wurde⁵⁶. Und im frühen 2. Jh. brachten L. Cornelius Scipio Asiagenus und M. Fulvius Nobilior Künstler aus Kleinasien und Griechenland mit nach Rom⁵⁷. Bezeichnend ist Metrodoros von Athen, zugleich Maler und Philosoph, den L. Aemilius Paullus nach Rom nahm, wo er seinen Triumph ausschmücken und seine Söhne erziehen sollte⁵⁸. Ebenfalls aus Athen stammte die Bildhauerfamilie des Timarchides, deren Mitglieder in ihrer Heimatstadt hohe öffentliche Ämter erreichten⁵⁹. Sie müssen über mehrere Generationen zwischen Griechenland und Rom den lukrativsten Aufträgen nachgereist sein, nach Rom vor allem zur Herstellung kolossaler Götterbilder für die Tempelstiftungen siegreicher Feldherren. Eine ähnliche Rolle muß dort der Architekt Hermodoros von Salamis gespielt haben, der die ersten Tempel aus griechischem Marmor und in rein griechischen Formen errichtete⁶⁰.

In den heißen Phasen der Auseinandersetzungen zwischen den führenden Staatsmännern konnte die Konkurrenz der Errichtung von Bau- und Bildwerken sich zu einem wahren Denkmälerkrieg auswachsen. Jeder neue Tempel forderte triumphal zum Vergleich mit den bisherigen Bauten heraus⁶¹. Die Rivalen P. Cornelius Scipio Aemilianus und C. Mummius haben sich gegenseitig mit Weihungen an Hercules ausgestochen⁶². Als Licinius Lucullus dem Mummius seine Bildwerke entwendete, stahl er ihm zugleich die eigene Schau. Und die großen Imperatoren des 1. Jhs., Marius, Sulla, Pompeius und Caesar, haben mit Monumenten aufeinander Bezug genommen, die Monumente ihrer Gegner zu verhindern versucht oder zerstört, die ihrer eigenen politischen Gruppe wiedererrichtet⁶³.

Die Künstler, die aus Griechenland für solche Aufträge herangezogen wurden, waren aus ihrem griechischen Umfeld für die neuen Aufgaben nicht schlecht vorbereitet. In Kleinasien florierte die Bildkunst im Dienst der Herrscher von Pergamon und vieler Städte und Heiligtümer. Aber auch in Griechenland hatten manche Städte des Achä-

ischen und des Ätolischen Bundes ihre wichtigsten Tempel mit meist kolossalen neuen Kultbildern ausgestattet. Insbesondere der Bildhauer Damophon von Messene war für diese Art von Großaufträgen sehr gefragt⁶⁴. Dabei waren, in Abkehr von dem dynamischen Pathos des Hellenismus, neue klassizistische Formen ausgebildet worden: teils durch Nachahmung einzelner älterer Meisterwerke, teils durch allgemeine Rückwendung zu klassischen Stilformen⁶⁵. Die Götterbilder erhielten dadurch den Charakter feierlicher Würde.

Der historische Hintergrund dieser Entwicklung ist noch kaum ausreichend erforscht. Wahrscheinlich liegt eine weitreichende Veränderung der gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse in dieser Zeit zugrunde. Die selbstgewisse, expansive Phase der griechischen Kultur des frühen Hellenismus wurde im 2. Jh. überall abgelöst vom Vordringen fremder Gegenkräfte: In Ägypten und Vorderasien gewannen einheimische gesellschaftliche Gruppen immer mehr an Einfluß, in Pergamon mochte noch die Gefahr der Kelten nachwirken, und in Griechenland wie in Kleinasien drängte die neue Macht Rom in den Vordergrund. In dieser Situation politischer und kultureller Defensive besann man sich offenbar verstärkt auf die klassischen griechischen Traditionen. In Pergamon schuf man ein Selbstbewußtsein als Protagonist griechischer Kultur⁶⁶; in den Städten der griechischen Bünde sollte religiös-politische Identität im Sinne früherer Stärke gestiftet werden.

Es ist paradox, aber doch letztlich konsequent, daß die politischen Gegner, die Römer, vor allem diesen klassizistischen Stil in Rom selbst rezipierten. Dieser war zwar ein Faktor griechischer Identität – aber eben diese Erbschaft sollte angetreten werden. Insofern lag der Import älterer „klassischer“ Kunst und zeitgenössischer klassizistischer Künstler auf derselben Linie.

4. Kunstwerke im privaten Raum: Symbole des gesellschaftlichen Status

Noch aufschlußreicher sind die Verhältnisse im Bereich der privaten Wohnsitze⁶⁷. Während im Raum der öffentlichen Denkmäler die gegenseitige

Kontrolle der politischen Rivalen zu bestimmten Regeln der Repräsentation führte, waren hier die Bremsen lockerer. Die luxuriösen Villen der Oberschicht, am Rand der Hauptstadt und in den naturbegünstigten Teilen von Latium, Etrurien und Campanien, entwickelten sich zu Orten einer von Politik und Geschäften freien Lebensform. Als architektonisches Konzept vereinigten sie die verschiedensten Elemente öffentlicher und privater griechischer Bauformen⁶⁸. Der charakteristische Gegensatz von öffentlicher Aktivität und privater, gebildeter Muße, *negotium* und *otium*, fällt hier in gewisser Weise mit der Polarität von römischer Politik und griechischer Kultur zusammen. Die Antithese der beiden Bereiche wird verfestigt durch die Aufspaltung in zwei radikal getrennten Lebensräumen. Die Rezeption griechischer Kultur fand in großem Umfang im privaten Bereich statt. Dazu gehörte insbesondere auch die Ausstattung der Häuser und Villen mit Bildwerken.

Die Tradition der Ausstattung von privaten Wohnsitzen mit Kunstwerken war relativ spät in Griechenland entstanden⁶⁹. In archaischer Zeit hatten figürliche Bildwerke ihre Funktion vor allem im öffentlichen Bereich gehabt: als Kultbilder und Weihgeschenke in den Tempeln und Heiligtümern, als Bilder der Toten und Beigaben zu den Bestattungen an den Gräbern, als Denkmäler auf den öffentlichen Plätzen der Städte. Erst seit späterer klassischer Zeit begann der Luxus privater Wohnhäuser sich zu steigern: ein Symptom für die Aufwertung der persönlichen Sphäre gegenüber dem gemeinschaftlichen und öffentlichen Leben. Schriftquellen berichten über Malereien in vornehmen Häusern, wahrscheinlich mit figürlichen Motiven. In den Wohnquartieren von Olynth, vor der Mitte des 4. Jhs., wurden viele Statuetten aus Terrakotta, einige sogar aus Marmor gefunden. Die Themen der Figuren gehören dem privaten Bereich, vor allem der Welt der Frauen an.

An die Spitze der Entwicklung stellten sich dann vor allem in der Zeit des Hellenismus die Herrscher mit ihren Palästen⁷⁰. Schon Archelaos von Makedonien soll sich um 400 v. Chr. seinen Palast von dem berühmten Maler Zeuxis haben ausschmücken lassen⁷¹. Besonders aufwendige

Ausstattung wird von einem riesenhaften Festzelt Ptolemaios' II. auf dem Terrain des Palastes von Alexandria berichtet: Statuen und Gemälde aus berühmten Kunstschulen, Porträts, Teppiche und Stoffe mit figürlichen Stickereien, rundplastische Darstellungen von tragischen, komischen und satyrischen Theaterfiguren beim Bankett, als Vorbilder der vornehmen Festversammlung⁷². Ähnliches erfährt man von palastartigen Prunkschiffen Ptolemaios' IV. und Hierons II. von Syrakus: Heiligtümer mit Kultbildern der Aphrodite als Orte des Wohllebens, weitere Statuen und Gemälde, dazu üppige Verwendung von Gold und Silber, Elfenbein, Edelhölzern und indischem Marmor⁷³.

Auch im Königspalast von Pergamon waren Bildwerke mit passenden Sujets verteilt: Eine Gruppe der Chariten von dem archaischen Bildhauer Bupalos befand sich in den königlichen Privat- (vielleicht Schlaf-?)gemächern⁷⁴. Wir hören von einem Mosaikboden, der fallengelassene Speisereste zeigte und so die Atmosphäre üppiger Gelage evozierte⁷⁵; ein anderer mit Tauben, aus einem Becken nippend⁷⁶, schuf ein Ambiente angenehmen Lebensgenusses. Erhalten sind Mosaiken in einem Kultraum, wohl für Dionysos⁷⁷: Theatermasken fassen den Altar ein; und ein Alexandersitich, eine Spezies königlicher Luxustiere, verbindet die indische Herkunft des Gottes mit dem Hinweis auf den neuen Dionysos Alexander, das Leitbild aller hellenistischen Herrscher. Von der Ausstattung mit Skulpturen fanden sich zwei archaische Marmorfiguren von Tänzerinnen⁷⁸, die die artifizialen Darbietungen höfischer Feste dauerhaft im Bild festhielten. Wie im öffentlichen Raum, so hatten die Bildwerke auch hier deutliche inhaltliche Funktionen. Sie konnten durchaus als Kunstwerke geschätzt werden; sogar Werke alter Meister wurden gesammelt. Aber sie blieben offenbar weitgehend bezogen auf die Funktionen der betreffenden Räume. Aufstellung nach rein ästhetischen Gesichtspunkten im Sinne von Museen scheint es auch im Bereich der Paläste nicht gegeben zu haben.

Die Entwicklung in den hellenistischen Privathäusern wird in Priene und vor allem in Delos deutlich⁷⁹. Der Luxus steigt, in Delos sind oft Ma-

lerei, Mosaik und figürliche Skulptur vereint. Bei den Statuetten wird Terrakotta immer mehr durch Marmor ersetzt; auch großplastische Figuren werden häufiger. Die Themen tendieren immer stärker zum Kreis der Aphrodite und des Dionysos: Die Häuser erscheinen als Orte von Sinnenfreude und Wohlleben. Eine bekannte Marmorgruppe aus dem Vereinshaus der Kaufleute von Beirut: Aphrodite mit molligen Körperformen, die von einem haarigen Pan geil betatzt wird und ihn durch den Schlag mit der Sandale wohl mehr erregt als abwehrt, wird die Atmosphäre der Hafenstadt gut getroffen haben⁸⁰. Allgemein entwickelte sich eine blühende Ausstattungsindustrie. Viele der Statuetten sind summarische Nachbildungen älterer Meisterwerke⁸¹, dennoch war das Bildungsniveau meist bescheiden: Die berühmten Vorbilder sind kaum als Kunstwerke, sondern eher aus Gründen des Themas, als bekannte Chiffren für die Götter der privaten Sphäre rezipiert worden. Man kann sich allenfalls fragen, wie weit Delos mit seinen geschäftstüchtigen Händlern das ganze Spektrum hellenistischer Wohnkultur repräsentiert. Möglicherweise kann man an anderen Orten ein qualitativ und intellektuell höheres Niveau erwarten.

In Rom konnte die Praxis der Ausstattung privater Wohnsitze an diese hellenistischen Muster anschließen. Es ist jedoch bezeichnend für die römische Situation, daß dabei sofort der griechische Rahmen gesprengt wurde. Denn auch der Bereich des Wohnens war hier keine private Exklave. Die Mitglieder der politischen und wirtschaftlichen Führungsschicht konkurrierten vor der Öffentlichkeit durch architektonischen Aufwand und künstlerische Ausstattung ihrer Häuser und Villen. Die Wirkung auf ein Publikum ergab sich in vielfältiger Weise: von den gegenseitigen Besuchen der reichen Besitzer bis zu den Aufwartungen der Klienten. Die reich ausgestatteten Gärten am Rand von Rom wurden gegen Ende der Republik sogar öffentlich zugänglich gemacht. Es gab also genügend Gelegenheit zum Vergleichen. Wer nichts zu zeigen hatte, war weniger attraktiv.

Trotz dem Protest kultureller Moralisten wie Cato endeten viele originale Werke griechischer Kunst in Privatbesitz⁸². Aus der staatlichen Beute

wurde nur ein kleiner Teil öffentlich ausgestellt, der größere Teil an private Interessenten versteigert. Dazu hatten die Feldherren das Recht, sich einen beträchtlichen Anteil selbst vorzubehalten; vieles davon wurde an Freunde und Anhänger verteilt. Zwar wurde Marcellus von Cicero gelobt, daß er keine Kunstwerke aus Syrakus für sich behalten habe⁸³, aber er wäre kein so leuchtendes Beispiel gewesen, wenn nicht das Gegenteil üblich gewesen wäre. L. Licinius Lucullus jedenfalls hat seine berühmten Gärten reich mit erbeuteten Kunstwerken ausgeschmückt⁸⁴. Hinzu kam eine ausgedehnte Praxis des Erwerbs von Kunst, mit z.T. dubiosen rechtlichen und moralischen Aspekten. Das Spektrum reicht von der gewaltsamen Entführung und Erpressung von Kunstwerken aus alten Kulturprovinzen durch römische Beamte und Funktionäre, wie es aus den Anklagereden Ciceros gegen C. Verres bekannt ist, bis zu einem ausgedehnten Kunstmarkt⁸⁵. Dabei gab es eine breite Szene von Experten und Vermittlern, die die kunstgeschichtliche Bildung der Oberschicht zugleich förderten und geschäftlich ausnutzten. Die Qualitätsspanne der importierten Werke war groß: auf der einen Seite das *sacrarium* des C. Heius in Messana mit originalen Werken von Myron, Polyklet und Praxiteles⁸⁶, auf der anderen die große Zahl mäßiger Weihreliefs, die in Rom gefunden wurden und auch im Schiff von Mahdia enthalten waren⁸⁷.

Der größte Teil der römischen Anforderungen wurde aber nicht mit älteren griechischen Originalen, sondern mit neuen Produkten gedeckt. Zunächst waren es Werkstätten in Griechenland, die sich auf die neuen Möglichkeiten des Exports einstellten, sich vergrößerten oder überhaupt neu gegründet wurden. Es entstand eine ausgedehnte Produktion luxuriöser Möbel, Geräte und Bildwerke zur Ausstattung vornehmer Wohnsitze. Und da die römischen Villen über griechische Wohnkultur hinaus viele Elemente öffentlicher Anlagen wie Heiligtümer, Gymnasien, Parks usw. einschlossen, ergaben sich sofort neue Aufgaben, die ausschließlich auf den Export orientiert waren. In der Schiffsladung von Mahdia zeigen die Kratere und Kandelaber besonders deutlich, wie konse-

quent griechische Werkstätten für den neuen Markt arbeiteten: Für die römischen Wohnsitze waren hier, im Anschluß an griechische Kultgeräte und Motivtypen, dekorative Sakralobjekte entwickelt worden, die eine sakrale Aura vermitteln sollten. Dabei führte die kompetitive Situation der römischen Oberschicht vielfach zu einer gewissen Normierung der Ausstattungsprogramme⁸⁸. Unter den Funden von Mahdia sind Kratere und Kandelaber in mehrfacher Ausführung enthalten, und die beiden Musterstücke der Kratere, die offenbar in Griechenland verblieben waren, wurden auch später noch für viele weitere Kopien verwendet. Insgesamt muß es für die verschiedenen Bereiche der Villen eine Art Sortiment gegeben haben, das sogar, wie im Fall Ciceros, Fernbestellungen durch Mittelsmänner möglich machte. Später verlagerte sich die Produktion dann mehr und mehr nach Rom selbst.

Die Verwendung der Skulpturen war auch im privaten Bereich vorwiegend thematisch geprägt⁸⁹: Athena oder klassische Literaten für die Bibliothek, Platon oder Aristoteles für die Räume philosophischer Diskussion, dionysisches Genre für den Garten, Hermes oder Athleten für Areale körperlicher Ertüchtigung usw. Cicero führt solche Überlegungen im Rahmen seiner bescheidenen finanziellen Mittel für seine Villa bei Tusculum aus⁹⁰, die sogenannte Villa der Pisonen bei Herculaneum entfaltet diese ambientale Kunst in reichstem Maße⁹¹. Selbstverständlich blieb dem einzelnen Besitzer die Freiheit, in seinen Räumen dies oder jenes Thema zu assoziieren, die Ausstattungen sind nicht stereotyp. Aber Cicero sagt deutlich, daß Sujets wie Bacchantinnen oder Mars weder zu seinem Wohnsitz noch zu ihm selbst paßten⁹². Die Figuren definierten sowohl die Lebensräume wie die Besitzer.

Rein ästhetische Werte spielten eine untergeordnete Rolle⁹³. Auch die reichsten Kunstsammlungen waren keine Museen in unserem Sinne. Die berühmte Kollektion des Asinius Pollio umfaßte offenbar Porträts großer Dichter für die Bibliothek sowie dionysische, aphrodisische und verwandte Sujets für die ausgedehnten Gartenanlagen⁹⁴. Nirgends ist eine spezifische Vorliebe für eine be-

stimmte Kunstepoche oder einen Künstler deutlich. Alle plastischen Figuren gehören in erster Linie in ihren spezifischen Lebensbereich.

Nur innerhalb dieses Rahmens haben sich Kunstgeschmack und Kunstkennerschaft entwickelt. In der Oberschicht hielt man darauf, etwas von Kunstwerken und Künstlern zu verstehen. Der führende Bildhauer Pasiteles mit seinem Werk über „Meisterwerke der Kunst auf dem ganzen Erdkreis“⁹⁵, ebenso der Gelehrte Varro mit seinen kunstgeschichtlichen Ausführungen haben sicher viele Leser gefunden. Aber die Urteile über die Qualitäten von Kunstwerken waren in der Regel darauf gerichtet, wie das Thema künstlerisch bewältigt war. Dabei wurden die jeweiligen Vorzüge verschiedener Stilformen anerkannt.

Auch die eigentliche Kunsttheorie dieser Epoche, die sich aus einigen Reflexen bei verschiedenen Autoren rekonstruieren läßt⁹⁶, steht in dieser Perspektive. Zwar wurden grundsätzlich die Formen der klassischen Epochen wegen ihrer Dignität bevorzugt, aber innerhalb dieses Rahmens waren recht verschiedene Stilformen anerkannt, je nach ihrer Angemessenheit für bestimmte Sujets.

Ähnlich verfahren die bildenden Künstler selbst⁹⁷. Seit der Rückwendung zu klassischen Stilformen im 2. Jh. v. Chr. hatten sie ein breites Spektrum von Stilmustern vor Augen, das grundsätzlich von archaischen über die verschiedenen klassischen bis zu hellenistischen Formen reichte. Sie wendeten sie an je nach Thema und Aussage: Pasiteles schuf einen Iuppiter aus Gold und Elfenbein im Anschluß an Phidias, aus seinem Umkreis stammt eine Knabenfigur in den reizvoll sperrigen Formen der Frühklassik, und eine Anekdote berichtet, er habe am Hafen Löwen im Käfig gezeichnet, zweifellos in der Art hellenistischer Tierdarstellung. Die weitere römische Kunst war stark von diesem semantischen Eklektizismus geprägt. Nach den Erfahrungen postmoderner Kunst wird man dies Stilverhalten nicht mehr so negativ bewerten wie frühere Generationen.

Die moderne Kunstbetrachtung hat sich freilich oft schwergetan, diese Ausstattungskunst angemessen zu begreifen. Sie ist häufig von polarisierenden Kategorien ausgegangen: Kunstwerke oder

Schmuck? Form oder Inhalt? Bedeutungsvolle Aussagen oder dekorative Motive? Hatten die Besitzer Verständnis oder waren sie Banausen? Alle solche Fragen beruhen auf modernen Prämissen, auf einer radikalen Isolierung der Begriffe Kunst, Bedeutung, Verstehen. Für die Antike gilt, daß die Menschen in erster Linie mit diesen Bildwerken gelebt haben. Im Vollzug der Lebensformen haben die Bilder die verschiedenen Räume in ihrer Bedeutung bezeichnet. Durch ein Bild der Athena oder von Dichtern wurde eine Bibliothek, durch Figuren des Dionysos oder seines Thiasos ein Garten als sinnvolles Ambiente gestaltet und vor Augen geführt. Der ästhetische Genuß der Figuren war kein abstraktes Vergnügen des Geistes, sondern er steigerte die Wahrnehmung und das Erleben des betreffenden Lebensbereiches. Je aufwendiger die Ausstattung mit Kunstwerken, desto bewußter der gesellschaftliche Anspruch der Lebensform des *otium*.

Aus diesem Grund richtete sich der allgemeine Argwohn auf den persönlichen Lebensstil der führenden Männer im Raum des privaten Wohnens⁹⁸. Das Schlagwort war *luxuria*. Die Kritik an privatem Kunstbesitz gab sich moralisch, war aber politisch gemeint. Sie betraf einen Lebensstil. Es erregte Anstoß, daß der Aufwand öffentlicher Architektur in das Privathaus, von der Gemeinschaft auf ein Individuum übertragen wurde. Die Verwendung von Säulen aus griechischem Marmor wurde am Tempel des Iuppiter Stator von 146 v. Chr.⁹⁹ nur selten gerügt, dagegen im Privathaus des L. Crassus mit Empörung quittiert¹⁰⁰. Dies war der Lebenszuschnitt hellenistischer Könige¹⁰¹. Von Königspalästen waren in der Tat manche Elemente und insgesamt die Größenordnung römischer Luxusvillen übernommen und angeregt; entsprechend anstößig war dieser Habitus im Rahmen der römischen Republik mit ihrer aristokratischen Oberschicht und jährlich wechselnden Magistraturen. Die Widersprüche zwischen privater Lebensführung und öffentlichem Auftreten mußte jeder einzeln für sich austragen. Eine verbindliche Weise, mit diesen Widersprüchen umzugehen, wurde nicht gefunden. Nicht zuletzt daran ist die Republik zugrunde gegangen¹⁰².

Anmerkungen

¹ Die entscheidenden Arbeiten zu diesem Thema werden hier in Abkürzungen zitiert:

Coarelli, *Classe dirigente* = F. Coarelli, *Classe dirigente romana e arti figurative*. DialA 4–5, 1970–71, 241ff.

HiM = P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien*, AbhGöttingen 3. Folge Bd. 97/1 (1976)

Jucker, *Verhältnis* = H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen* (1951)

Kreeb, *Untersuchungen* = M. Kreeb, *Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser* (1988)
 Martin, *Tempelkultbilder* = H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder* (1987)

Neudecker, *Skulpturenausstattung* = R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (1988)
 Pape, *Kriegsbeute* = M. Pape, *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom* (1975)

Vessberg, *Studien* = O. Vessberg, *Studien zur Kunst der römischen Republik* (1941)

Zanker, *Funktion* = P. Zanker, *Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit*. In: *Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.* Fondation Hardt, *Entretiens sur l'antiquité classique* 25 (1979) 283ff.

² Cain, *Marmorkandelaber* 4f.; Grasinger, *Marmorkratere* 142.

³ Hor. *epist.* 2,1,156f. Mit negativer Wertung vorgeblich Cato d. Ä. bei Liv. 34,4.

⁴ Zu den Kategorien des kulturellen Transfers: T. Hölscher in: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988* (1990) 73f.

⁵ M. Cristofani (Hrsg.), *La grande Roma dei Tarquini*, *Ausst.Kat. Rom* (1990).

⁶ Vessberg, *Studien* 21ff. (Zeugnisse). 93ff.; *Roma mediorepublicana*, *Ausst.Kat. Rom* (1973); T. Hölscher, *RM* 85, 1978, 315ff.; Ders. in: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988* (1990) 74ff.; K.-J. Hölkesskamp, *Die Entstehung der Nobilität* (1987) 204ff.

⁷ Liv. 8,14,12; Plin. nat. 34,20.

⁸ Plin. nat. 34,43.

⁹ Bei Plut. *Cam.* 22.

¹⁰ s. die Lit. im Abkürzungsverzeichnis Anm. 1. Dazu T. Hölscher in: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988* (1990) 79ff.

¹¹ J. M. André, *L'otium dans la vie morale et intellectuelle romaine* (1965); ders. in: B. Vickers (Hrsg.), *Arbeit, Muße, Meditation* (1985) 35ff. Für die Architektur: H. Drerup, *Zum Ausstattungsluxus in der römischen Architektur* (1957) 5ff.; Zanker, *Funktion passim*; Ders., *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) 35ff.; Neudecker, *Skulpturenausstattung* 1f. 92; s. auch Jucker, *Verhältnis* 87ff. 102f.

¹² Allgemein zur Erbeutung von Kunst: Pape, *Kriegsbeute* (zu *Marcellus* 6 ff.); G. Waurick, *JbZMusMainz* 22, 1975/2, 1ff.; Martin, *Tempelkultbilder* 144ff.

¹³ Zu den juristischen Fragen Pape, *Kriegsbeute* 27ff.

¹⁴ Val. Max. 2,10 ext. 1; Plin. nat. 34,70; Arr. 3,16,7f.; 7,19,2. Ähnlich Karthago nach den Siegen in Sizilien Ende des 5. Jhs.: Pape, *Kriegsbeute* 19ff.

¹⁵ Plin. nat. 35,98.

¹⁶ M. Fränkel, *Inschriften von Pergamon I* (1890) Nr. 38. 47–50. A. Schöber, *Die Kunst von Pergamon* (1951) 39. Weiteres bei Pape, *Kriegsbeute* 86ff.

¹⁷ Waurick a.O. 6ff. Unklar bleibt, ob die beiden Basen des M. Furius aus Tusculum, 403 v.Chr. oder wenig später, Kunstwerke oder reine Trophäen trugen: Waurick a.O. 13ff. Nr. 1–2.

¹⁸ Metrodoros „der Römerhasser“ bei Plin. nat. 34,34. Sockel für die Aufstellung im Tempelbezirk der Fortuna und der Mater Matuta: M. Torelli in: *Studi di topografia romana*, *Quaderni dell'Università di Roma* 5 (1968) 71ff.; F. Coarelli, *Il Foro Boario* (1988) 231ff. Die dort aufgestellten Figuren waren von kleinem Format.

¹⁹ Liv. 25,40,2.

²⁰ Waurick a.O. 6ff. Kunstwerke sind dabei nicht bezeugt.

²¹ Quellen bei Pape, *Kriegsbeute* 6f.

²² Pape, *Kriegsbeute* 9.

²³ Pape, *Kriegsbeute* 10f.

²⁴ Liv. 39,5. Pape, *Kriegsbeute* 12ff.

²⁵ Plin. nat. 34,36.

²⁶ Pape, *Kriegsbeute* 6ff.

²⁷ Jucker, *Verhältnis* 60f.

²⁸ Strab. 12,3,11. Plut. *Luc.* 23. In ähnlichem Sinne hat offenbar sein Bruder M. Terentius Varro Lucullus aus Apollonia eine kolossale Statue des Stadtgottes Apollon mitgebracht: Strab. 7,6,1; Plin. nat. 34,39.

²⁹ Polyb. 21,30,9; Liv. 38,9.

³⁰ Pape, *Kriegsbeute* 27ff. 73ff.

³¹ Quellen und Befunde bei Pape, *Kriegsbeute* 16f.; Waurick a.O. (Anm. 12) 12ff. Nr. 10–11. 16–28. 29–32 (z.T. auch aus Griechenland). Die Bewertung bei Martin, *Tempelkultbilder* 154 scheint mir nicht ganz zutreffend zu sein.

- 32 Plin. nat. 36,26.
- 33 Dio Cass. 22 Fr. 76,2. Martin, Tempelkultbilder 155f.
- 34 Liv. 37,57.
- 35 Pape, Kriegsbeute 73f.
- 36 Plin. nat. 35,26. Pape, Kriegsbeute 76ff.
- 37 s. besonders Fränkel a.O. (Anm. 16) Nr. 135–140. Weitere Quellen bei Schober a.O. (Anm. 16) 39ff. M. Fränkel, *JdI* 6, 1891, 49ff. H.-J. Schalles in: Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988 (1990) 598.
- 38 M. Fränkel, *JdI* 6, 1891, 49ff.
- 39 Plin. nat. 34,84. Die traditionelle Identifizierung dieses Antigonos mit Antigonos von Karystos, der auch über ältere Kunst geschrieben hat, ist von B. Andreae, *Phyromachos-Probleme*, *RM Erg.* 31 (1990) 69f. mit guten Gründen abgelehnt worden.
- 40 Das wird bei Pape, Kriegsbeute 41ff. 65ff. nur unzureichend deutlich. Ein Versuch über griechische Gemälde in der Verwendung durch Augustus: T. Hölscher in: Festschrift N. Himmelmann (1989) 327ff.
- 41 Plin. nat. 34,64. *Vell.* 1,11,3. G. Calcani, *Cavalieri di bronzo. La torma di Alessandro opera di Lisippo* (1989).
- 42 Dion Chr. 37,42.
- 43 Strab. 8,6,23; Plin. nat. 35,24. Pape, Kriegsbeute 16.
- 44 E. Ohlemutz, *Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon* (1940) 90ff. H. Müller, *Chiron* 19, 1989, 499ff.
- 45 Zanker, *Funktion* 290ff.
- 46 T. Hölscher in: A. Molho – K. Raaflaub – J. Emlen (Hrsg.), *City-States in Classical Antiquity and Medieval Italy* (1991) 375ff.
- 47 E. V. Hansen, *The Attalids of Pergamon*² (1971) 234ff. H.-J. Schalles, *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im 3. Jahrhundert v. Chr.*, *IstForsch* 36 (1985). P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria* (1972) 305ff.
- 48 Suda s.v. Aristophanes Byzantios (spricht fälschlich von dadurch hervorgerufener Erfindung des Pergaments). R. R. Johnson, *CalifStClAnt* 3, 1970, 115ff. modifiziert die von Varro genannte Ursache zu einem Export-Stop infolge der Belagerung Alexandrias durch Antiochos IV. 170–168 v. Chr., ohne jedoch Gründe gegen die von Varro angeführte Rivalität zu nennen.
- 49 Varro bei Plin. nat. 13,70.
- 50 Liv. 40,5,7.
- 51 Schon in der mittleren Republik: L. Pietilä-Castren, *Magnificentia publica. The Victory Monuments of the Roman Generals in the Era of the Punic Wars* (1987). A. Ziolkowski, *The Temples of Mid-Republican Rome and their Historical and Topographical Context* (1992).
- 52 Liv. 40,51,3; Plin. nat. 34,30.
- 53 Pape, Kriegsbeute 85f.
- 54 Liv. 34,4.
- 55 Drerup a.O. (Anm. 11) 5ff.
- 56 Liv. 22,37. *Val. Max.* 4,8 ext. 1.
- 57 Liv. 39,22.
- 58 Plin. nat. 35,135.
- 59 G. Becatti, *BullCom* 63, 1935, 111ff.; ders., *RIA* 7, 1940, 19ff.; J. Marcadé, *Recueil des signatures de sculpteurs grecs* (1951) 131; Coarelli, *Classe dirigente* 250ff.; A. Stewart, *Attika, Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age* (1979) 42ff.; Chr. Habicht, *AM* 97, 1982, 178ff.; Martin, *Tempelkultbilder* 57ff.
- 60 P. Gros, *MEFRA* 85, 1973, 135ff.
- 61 Prägnant dargestellt von Martin, *Tempelkultbilder* 54ff. 144ff.
- 62 Demnächst St. Ritter, *Hercules in der römischen Kunst* (1994, im Druck).
- 63 T. Hölscher in: *Tainia*, Festschrift R. Hampe (1980) 351ff.
- 64 G. Becatti, *RIA* 7, 1940, 7ff., bes. 40ff. Stewart a.O. 34ff. Zu Damophon ferner G. Despinis, *AA* 1966, 378ff. Chr. Habicht, *Pausanias und seine Beschreibung Griechenlands* (1985) 54ff. P. Themelis, *AntK* 36, 1993, 24ff.
- 65 Außer den genannten Arbeiten von Becatti, Martin und Stewart s. auch J.-P. Niemeier, *Kopien und Nachahmungen im Hellenismus* (1985); C. Maderna-Lauter in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Ausst. Kat. Liebieghaus Frankfurt* (1990) 298ff.
- 66 H.-J. Schalles, *Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im 3. Jahrhundert v. Chr.*, *IstForsch* 36 (1985) passim.
- 67 Dazu grundsätzlich Zanker, *Funktion* 284ff. Neudecker, *Skulpturenausstattung* passim, bes. 5ff.
- 68 H. Mielsch, *Die römische Villa* (1987). Neudecker, *Skulpturenausstattung* 1f.
- 69 Zum folgenden Kreeb, *Untersuchungen* 87ff.; s. auch Neudecker, *Skulpturenausstattung* 6ff.
- 70 Neudecker, *Skulpturenausstattung* 6ff.
- 71 *Ael. var. hist.* 14,17.
- 72 *Ath.* 5,196a–197c.
- 73 *Ath.* 5,204e–206c. 206d–209e.
- 74 Paus. 9,35,7. Vgl. M. Fränkel, *Inschriften von Pergamon I* (1890) Nr. 46.

- 75 Sog. asarotos oikos: Plin. nat. 36,184.
- 76 Plin. ebenda.
- 77 St. Radt, Pergamon (1988) 92ff.
- 78 A. Winter, AvP VII (1908) Nr. 43f.
- 79 J. Raeder, Priene, Funde aus einer griechischen Stadt im Berliner Antikemuseum (1984) 22ff.; D. Graepler, Gnomon 66, 1994, 162ff.; Kreeb, Untersuchungen passim und 93ff.
- 80 W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (1982) 235ff.; Kreeb, Untersuchungen 109, S. 1.11.
- 81 Kreeb, Untersuchungen 72ff.
- 82 Pape, Kriegsbeute 33f.; Neudecker, Skulpturenausstattung 5ff. 115ff.
- 83 Cic. Verr. 2,4,121f. 123.
- 84 Plut. Luc. 39,2.
- 85 Zusammenfassend Zanker, Funktion 287. Neudecker, Skulpturenausstattung 115f.
- 86 Cic. Verr. 4,3–7. Neudecker, Skulpturenausstattung 24f. Nr. 6. G. Zimmer, Gymnasium 96, 1989, 493ff.
- 87 Vgl. unten den Beitrag von S. Kuntz.
- 88 Betont von Zanker, Funktion 286f.
- 89 Deutlich hervorgehoben von Zanker, Funktion 284ff. Neudecker, Skulpturenausstattung 28f. Die Nachricht bei Polyb. 9,10,13, daß die Römer nach der Eroberung von Syrakus die Beutestücke aus öffentlichen Gebäuden wieder für öffentliche Gebäude in Rom, diejenigen aus Privathäusern wieder für Privathäuser verwendet hätten, ist wohl nicht nur als Unterscheidung im Sinne des Plünderungsrechts zu verstehen, wie Pape, Kriegsbeute 33f., meint. Öffentliche Bildwerke waren wegen ihrer Themen vor allem für öffentliche Anlagen, private Werke für private Wohnsitze zu gebrauchen. Die Nachricht ist also ein guter Beleg für die kontextuelle Bindung von Bildthemen.
- 90 Quellen mit Kommentar bei Neudecker, Skulpturenausstattung 8ff.
- 91 D. Pandermalis, AM 86, 1971, 173ff.; M. R. Wojcik, La Villa dei Papiri ad Ercolano (1986); Neudecker, Skulpturenausstattung 105ff.
- 92 Cic. epist. 7,23.
- 93 Dazu Zanker, Funktion 287f.; Neudecker, Skulpturenausstattung 17f. 29, bes. 91ff.
- 94 Pape, Kriegsbeute 177ff.
- 95 Plin. nat. 36,39.
- 96 B. Schweitzer, Xenokrates von Athen (1932) 32ff.; F. Preisshofen – P. Zanker, DialA 4–5, 1970–71, 100ff.; F. Preisshofen in: Le classicisme a.O. (Anm. 1) 263ff. Vgl. auch M. Bergmann, JdI 106, 1991, 231ff.
- 97 Zum Folgenden, auch zu Pasiteles, T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, AbhHeidelberg 1987 Nr. 2; zur Republik bes. 61ff.
- 98 Drerup a.O. (Anm. 11) 5ff.
- 99 Vell. 1,11,5.
- 100 Plin. nat. 17,6; 36,7.
- 101 Zanker, Funktion 286.
- 102 s. dazu auch P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 15ff. T. Hölscher in: Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988 (1990) 82ff.

Résumé

L'épave de Mahdia est comme un flash sur le moment central d'un processus historique de grande importance: l'hellénisation matérielle et culturelle de Rome dans la période de la république „tardive“. La réception de la culture grecque par la classe supérieure romaine entra, dès le 2^e siècle avant J.-C., dans une phase nouvelle et agressive. Le spectre de l'appropriation organisée de l'art grec est grand:

de vieux chefs-d'œuvre grecs furent volés des ateliers contemporains en Grèce, ont été ajustés aux besoins des acheteurs romains et davantage d'artistes grecs vinrent en Italie afin d'y travailler pour les nouveaux commettants. La fonction de l'art grec „moderne“ à Rome était fortement empreinte de la dissociation des formes de vie dans la sphère publique de la politique et des affaires

(*negotium*) et de la culture privée et des loisirs (*otium*). Dans les centres publics de la ville les sculptures servaient la gloire des généraux vainqueurs face à leurs concurrents politiques et, dans l'ensemble, la réputation internationale de Rome vis à vis des empires concurrents: les Etats et leurs dirigeants menèrent une véritable guerre avec les œuvres d'art. Dans les domiciles privés, l'aménagement

avec les œuvres d'art était une fière manifestation de culture et de statut social. En outre, l'art était, en première ligne, toujours considéré et établi d'après les sujets, et seulement en seconde

ligne au point de vue esthétique mais jamais à proprement parler comme pièces de musée: les aspects du butin, les biens, le contenu du message et les décorations artistiques étaient

situés encore proche les uns des autres. Dans tous ces aspects, les œuvres d'art étaient un facteur significatif de l'évolution sociale de cette époque.