Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 25 (1979)

Artikel: Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit
Autor: Zanker, Paul
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-660998

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IX

PAUL ZANKER

ZUR FUNKTION UND BEDEUTUNG GRIECHISCHER SKULPTUR IN DER RÖMERZEIT

Bei der Rezeption der hellenistischen Kultur im Rom des 2. und 1. Jhdts. v. Chr. spielte die griechische Kunst eine wesentliche Rolle [1]. Die ersten griechischen Bildhauer, die um die Mitte des 2. Jhdts. v. Chr. Kultbilder für die neuen Tempel auf dem Marsfeld im Auftrage der siegreichen römischen Feldherrn schufen, arbeiteten in einer neuen 'klassizistischen' Manier. Diese war kurz zuvor in mehreren griechischen Kunstzentren wahrscheinlich zunächst als genuine, in ihren Anfängen noch nicht vom römischen Auftraggeber bestimmte Stilrichtung aufgekommen [2]. Man hatte begonnen, sich von der affekterregenden barocken Formensprache der eigenen Zeit abzuwenden und sich an den Werken der grossen Meister des 5. und 4. Jhdts. v. Chr. zu orientieren, sie zu sammeln, zu kopieren und zu imitieren. Das 'zufällige' zeitliche Zusammen-

[1] *Hellenismus in Mittelitalien*, hrsg. von P. ZANKER, Abh. der Akad. der Wiss. in Göttingen, Philol.-hist. Kl. 3. Folge, 97, I-II (Göttingen 1976).

[2] B. SCHWEITZER, « Zu den Anfängen des Klassizismus in der griechischen Kunst », in *Forschungen und Fortschritte* 32 (1930), 414 f.; G. BECATTI, « Attikà. Saggio sulla scultura attica dell'ellenismo », in *Rivista dell'Ist. di Archeol.* 7, 1938 (1940), 7 ff.; A. H. BORBEIN, « Eine Stele in Rhodos. Bemerkungen zum spätgriechischen Grabrelief », in *Marburger Winckelmann-Progr.* 1968 (1969), 93 ff.

treffen der beiden Ereignisse sollte weitreichende Konsequenzen haben.

Im Folgenden soll vor allem gezeigt werden, dass der 'Klassizismus' sich in der bildenden Kunst der Römerzeit von einer Stil- und Kunstrichtung zu einem kulturmorphologischen Phänomen ausweitete, das für einen wesentlichen Aspekt der Kultur des Imperium Romanum bestimmend wurde.

Die ideologische Trennung der Lebensbereiche *otium* und *negotium* war eine Folge der moralischen Konflikte, in die die römische Aristokratie bei der Rezeption der hellenistischen Kultur geraten war. Entsprechend den daraus erwachsenen politisch-gesellschaftlichen Konsequenzen, vollzog sich die Aneignung der griechischen Kunst im privaten Bereich des *otium* und in der Öffentlichkeit in sehr unterschiedlicher Weise. Der Rezeptionsvorgang selbst wurde für Funktion und Bedeutung der griechischen Kunst im Kaiserreich bestimmend und ist deshalb der beste Schlüssel für deren Verständnis.

I. Zur Rezeption im privaten Bereich

aut prodesse volunt aut delectare...

Im privaten Bereich gelangten die griechischen Kunstwerke — Originale wie Kopien — vor allem in die Villen der Oberschicht [1]. Sie dienten hier in erster Linie als Vermittler inhaltlicher Aussagen. Dabei kam dem Aufstellungsort und -kontext entscheidende Bedeutung zu [2]. So fanden Statuen oder Büsten antiker Dichter, Rhetoren und Philosophen natürlich vorzugsweise im Bibiotheksbereich oder an den Orten geistiger Tätigkeit Aufstellung. Ein gutes Beispiel dafür bietet die Villa dei

[1] Zuletzt P. ZANKER, in *JdI* 94 (1979), 461 ff.

[2] Zum Folgenden grundlegend H. JUCKER, *Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen* (Frankfurt 1950). Vgl. auch W. TRILLMICH, « Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik », in *JdI* 88 (1973), 264 ff.

Papiri [1]. In Cicero's Tusculum und auf Atticus' Landsitz auf Euböa philosophierte man beim Bildnis des Platon oder des Aristoteles (Cic. *Brut.* 6, 24; *Att.* IV 10, 1). Auch andere Bautrakte der Villa konnten durch Aufstellung entsprechender Statuen einen spezifischen Aspekt griechischer Kultur widerspiegeln. So sollte die *academia* in Cicero's Tusculum (wahrscheinlich ein Peristylgarten) durch den statuarischen Dekor möglichst γυμνασιώδης wirken (Cic. *Att.* I 9, 2). Bestimmte Gartenteile konnte man durch Statuen und Statuetten der Dionysos-Trabanten in eine mythische Landschaft verwandeln, in anderen durch Marmortiere an einen fürstlichen Paradeisos erinnern [2].

Die Vergegenwärtigung einzelner griechischer Mythen durch entsprechende Statuen und Statuengruppen wird zunächst mit bestimmten literarischen, topographischen oder gleichnishaften Assoziationen der einzelnen Villenbesitzer verbunden gewesen sein. So standen die Danaiden am Euripus im Peristyl der Villa dei Papiri [3] (Abb. 1) ebensowenig als reine Kunstwerke im neuzeitlichen Sinn, wie die 'Odyssee aus Marmor' in der Höhle der Meervilla von Sperlonga [4] (Abb. 2). In beiden Fällen waren die Statuen in unmittelbarer Weise auf den Aufstellungsort bezogen. Die Danaiden schöpften ihr Wasser aus dem 'Euripus' zu ihren Füssen, und der Betrachter der Polyphem-

[1] Versuch einer Gesamtinterpretation: D. PANDERMALIS, « Zum Programm der Statuenausstattung in der Villa dei Papiri », in *Ath. Mitt.* 86 (1971), 173 ff. mit früherer Literatur; W. TRILLMICH, *art. cit.*, 256 ff.

[2] Reflexe dieser Villengärten findet man z.B. im Statuenschmuck pompejanischer Gärten. Das Material jetzt gesammelt in H. DÖHL, *Plastik aus Pompeji* (noch ungedr. Göttinger Habilitations-Schrift).

[3] I. SGOBBO, « Le 'danzatrici' di Ercolano », in *Rend. della R. Accad. di Arch., Lett. e Belle Arti di Napoli* N.S. 46, 1971 (1972), 51 ff.; W. TRILLMICH, *art. cit.*, 256 ff. — Dass es sich dabei um Danaiden handeln muss, hatte schon A. RUMPF, « Die schönsten Statuen Winckelmanns », in *Miscellanea Academica Berolinensia* II 2 (Berlin 1950), 31 ff. erschlossen. Seine Argumente sind jetzt durch die Beobachtungen Sgobbo's bestätigt worden.

[4] B. ANDREAE/B. CONTICELLO, in *Antike Plastik* 14 (1974), mit Rezension von P. H. v. BLANCKENHAGEN, in *AJA* 80 (1976), 99 ff. Dort weitere Nachweise.

gruppe fand sich sogar in dessen Höhle versetzt. Hier wie dort mag der inszenierte Mythos dem Betrachter darüber hinaus auch noch ein moralisches Gleichnis gewesen sein.

Im Gegensatzt zu Cicero, der eine seinen — in der Villa betriebenen — philosophischen Studien adäquate Ausstattung suchte, liessen sich andere, wie der Besitzer der Villa dei Papiri, Bildnisse hellenistischer Staatsmänner oder Fürsten neben die griechischen Geistesgrössen stellen. Wie sehr sich ein Teil der römischen Grossen der späten Republik als Nachfolger der hellenistischen Könige empfand und von deren Erscheinung und Umwelt beeindruckt war, haben archäologische Studien der letzten Jahre erst wieder ins Bewusstsein gerufen [1]. Die Villa dei Papiri, mit ihrer weitgehend erhaltenen Ausstattung an Bronzestatuen (Kopien und Varianten), ist bis heute das anschaulichste Beispiel dafür, wie sehr die statuarische Ausstattung dazu diente, eine Vielzahl von Assoziationen aufzurufen, der Villa als ganzer und einzelnen ihrer Teile in spezifischer Weise eine das Denken und Empfinden der Bewohner erhebende Aura zu verleihen, kurz den Lebensbereich des *otium* zu einem Ort griechischer Kultur zu machen.

Die Bauherren der frühen Villen waren gebildete Aristokraten [2]. Man braucht dabei nicht nur an den Scipionenkreis zu denken. Für einen von der griechischen Kultur faszinierten römischen Beamten wurde im 2. und 1. Jhdt. v. Chr. jede Dienstreise in den Osten zwangsläufig zur Bildungsreise. Wir dürfen deshalb annehmen, dass in den frühen Villen mit Bedacht ausgewählte, auf die gewünschten Assoziationen des Besitzers bezogene Bildwerke aufgestellt waren. Das scharfe gesellschaftliche Konkurrieren der römischen Oberschicht und das damit verbundene gegenseitige Imitieren, muss jedoch schon

[1] Vgl. z.B. K. Fittschen, in *Hellenismus in Mittelitalien* (*supra* S. 283 Anm. 1), II 539 ff.; E. Rawson, in *JRS* 65 (1975), 148 ff.

[2] J. H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples* (Cambridge, Mass. 1970); ders., in *I Campi Flegrei nell'archeologia e nella storia*, Accad. Naz. dei Lincei, Atti Convegni 33 (1977), 347 ff.

bald zu 'Normprogrammen' für die Ausstattung der zahllosen spätrepublikanischen Villen des 1. Jhdts. v. Chr. geführt haben. An den Statuenfunden zeichnet sich diese erste Serienproduktion denn auch noch deutlich ab. Wenn Cicero bei Atticus Statuen des *genus gymnasiodes* (*Att.* I 9, 2) bestellte, so war das vermutlich bereits eine der geläufigen Bezeichnungen im Sortiment der entsprechenden Werkstätten oder Händler.

Der eigentliche ästhetische Genuss am Formalen scheint dagegen auf einen verhältnismässig kleinen Kreis von Liebhabern und Kennern beschränkt gewesen zu sein, wie er z.B. in Cicero's *Reden gegen Verres* noch gut zu fassen ist. Verres' Freunde, darunter Männer vom Rang eines Hortensius, waren nicht weniger von der Leidenschaft für griechische Kunst ergriffen als der angeklagte Prätor. Und selbst der strenge Ankläger Cicero verfügte, wie er z.B. im *Brutus* zeigt, über gewisse rudimentäre 'theoretische' Kenntnisse und hegte sogar persönlich eine vage geschmackliche Vorliebe für Polyklet (*Brut.* 18, 70). Man kann in den *Reden gegen Verres* die Umrisse eines ausgeprägten 'Kunstbetriebes' mit Kunsthandel, gegenseitigem Besichtigen der Privatsammlungen, mit Interesse am Künstler und am Herstellungsprozess, mit beratenden Fachleuten, hoher Wertschätzung der Originale und ihrer Vorgeschichte und was dergleichen mehr ist, erkennen. In solchen Kreisen können die kunsttheoretischen Gespräche der griechischen Rhetorikschulen [1] bekannt gewesen und auf Interesse gestossen sein. Der Kenner vermochte jedenfalls zwischen verschiedenen Stil- und Formeigenheiten zu unterscheiden und diese wertend zu vergleichen.

Aus Cicero's Polemik gegen Verres ist zu entnehmen, dass es allgemein als vornehm und gebildet galt, über griechische Kunst verständig reden zu können. Literarische Zeugnisse, wie die *Silva* IV 6 des Statius über den Herakles Epitrapezios des

[1] B. SCHWEITZER, *Xenokrates von Athen*, Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswiss. Kl. 9, 1 (Halle 1932), 141 ff. — F. PREISSHOFEN/P. ZANKER, in *Dialoghi di Archeologia* 4/5 (1970/71), 100 ff.

Lysipp zeigen jedoch wie sehr man sich dabei wohl in der Regel in Allgemeinplätzen und Banalitäten erging, wie solche Unterhaltungen bald zu *topoi* gebildeten *otium*-Gesprächs geworden sind.

Die römischen Aristokraten standen auch in ihrer Eigenschaft als Kunstsammler und -liebhaber in der Nachfolge der hellenistischen Fürsten, für die das Sammeln und die Beschäftigung mit bildender Kunst neben den anderen Künsten und Wissenschaften ein fester Bestandteil herrscherlicher Kulturpflege gewesen war [1]. Die Überführung ursprünglich in ein Heiligtum geweihter klassischer Skulpturen in eine königliche 'Sammlung' hatte wohl in der Regel keine 'Profanierung' und schon gar nicht eine museale Aufstellung im neuzeitlichen Sinne zur Folge gehabt. So fand z.B. die Aufstellung der 100 Marmorstatuen erster Meister (ζῷα μαρμάρινα) im Symposion Ptolemaios II [2] aus Anlass eines grossen Götterfestes statt, bei dem die Statuen gleichsam als temporäre Weihegaben dienten. Die von den pergamenischen Königen im Krieg erbeuteten und offenbar nach ihrem Kunstwert ausgesuchten Bildwerke wurden im Athena-Heiligtum erneut als Weihegeschenke aufgestellt. [3] Aber auch die archaische Charitengruppe des Bupalos stand sicher ἐν τῷ θαλάμῳ des Königs Attalos III (?) (Paus. IX 35, 6) ebensowenig als reines 'Kunstwerk' wie die der Göttin durch Inschrift dedizierte Aphrodite-Pan-Gruppe im Vereinshaus der Beiruter Poseidoniasten auf Delos [4]. Auch das von Cicero so gerühmte *sacrarium* des Heius in Messana (*Verr.* II 4, 4 ff.) beliess den von Einheimischen und Fremden als Kunstwerke aufgesuchten Statuen grosser klassischer Meister den Charakter geweihter Götterbilder und verband

[1] F. Preisshofen demnächst in *Arch. Anz.*

[2] F. Studniczka, *Das Symposion des Ptolemaios II*, Abh. der Sächs. Akad. der Wiss., Philol.-hist. Kl. 30 (Leipzig 1914), 7; 26; 74 ff.

[3] *Altertümer von Pergamon* VIII, *Inschriften*, ed. M. Fränkel; Ders., in *JdI* 6 (1891), 49 ff.; A. Schober, *Die Kunst von Pergamon* (Wien 1951), 39 ff.

[4] J. Marcadé, *Au musée de Délos* (Paris 1970), 393 ff., Taf. 50.

so sakrale und museale Funktion. So wird es häufig auch in den Villen der römischen Grossen gewesen sein, zumal kleine Heiligtümer und als Tempelhöfe stilisierte Portiken beliebte Elemente der Villenarchitektur waren. Wenn Cicero davon spricht, dass durch die glückliche Aufstellung einer 'Hermathena' das ganze 'Gymnasium' zu einem ἀνάθημα der Göttin geworden zu sein scheine (*Att.* I 1, 5), so haben wir darin mehr als nur ein elegantes Aperçu zu sehen. In jedem Fall aber verhinderte die schon erwähnte Einbindung der Skulpturen in vom Aufstellungsort bestimmte Funktionszusammenhänge als Garten-, Brunnen- oder Portikenschmuck mit entsprechenden inhaltlichen Aussagen eine Rezeption als 'reines Kunstwerk'. Die auch von jeder dekorativen Funktion befreite museale Aufstellung haben die Alten zumindest für die Skulptur [1], nach allem, was wir wissen, nicht gekannt.

Man könnte die Rezeption der griechischen Skulptur im privaten Bereich mit Horazen's *aut prodesse volunt aut delectare* zusammenfassen, wobei *prodesse* für die inhaltlichen Aussagen und die durch sie evozierten Assoziationen und moralischen *exempla*, *delectare* für den Genuss der künstlerischen Form stände. In einem eklektischen Werk, wie dem im 1. Jhdt. v. Chr. entstandenen Lychnouchos aus Pompeji [2] (Abb. 3), kommt dieses spezifische Verhältnis zur griechischen Kunst exemplarisch zum Ausdruck. Die klassische Siegerstatue hat die Funktion eines Leuchterträgers übernommen. Er erinnerte die zum Nachtmahl Gelagerten an ein griechisches Symposion, mit allem, was der Begriff für den Gebildeten umschloss und trat gleichsam aus jener alten 'klassischen' Zeit zu ihnen hin. Gleichzeitig konnte sich der Kenner aber auch an den kunstvollen Formen des Epheben erfreuen und bemerken, dass der Körper polykletischen Knabenbildern, der Kopf aber einer frühklassischen Mädchenstatue nachgebildet war.

[1] Etwas anders liegen die Probleme bei den Pinakotheken; vgl. *RE* Suppl.-Bd. VIII (1956), 500 f. s.v. *pinacotheca* (A. W. van Buren).

[2] Zuletzt P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (Mainz 1974), 77; 87 ff.

II. Zur Rezeption in der *urbs*

Romae quidem multitudo operum etiam oblitteratio ac magis officiorum negotiorumque acervi omnis a contemplatione tamen abducunt, quoniam otiosorum et in magno loci silentio talis admiratio est (Plin. *Nat.* XXXVI 27)

Die Begegnung der Römer aller Schichten mit griechischen Kunstwerken in der Öffentlichkeit beruhte zunächst auf Kriegsbeute und Kunstraub im Zusammenhang mit der Eroberung Griechenlands und des Ostens [1]. Von gezieltem Kauf von Kunstwerken zum Zwecke öffentlicher Ausstellung hört man erst seit der Mitte des 1. Jhdts. v. Chr.

Der einfache Mann konnte im Rom der letzten Jahrzehnte der Republik und der Kaiserzeit griechische Kunstwerke — meist waren es Originale — an verschiedenen Orten und bei bestimmten Anlässen kennenlernen. In Heiligtümern und den diesen zugeordneten Plätzen und Portiken standen sie meist als Weihegaben [2]. In den ursprünglich zu den privaten Stadtrandvillen gehörenden, dann der Öffentlichkeit zugänglich gemachten *horti* waren sie als Dekor in bestimmten Assoziationszusammenhängen aufgestellt. Und bei den temporären, öffentlichen Ausstellungen, die die Aedilen anlässlich von Götterfesten ausrichteten, gehörten sie wie die Spiele zum Festprogramm. Diese Aufstellungsorte und Funktionszusammenhänge kennzeichnen die konkreten Möglichkeiten der Kunstrezeption durch breite Schichten der Bevölkerung.

[1] Zum Folgenden H. JUCKER, *op. cit.* (*supra* S. 284 Anm. 2), und zuletzt M. PAPE, *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom* (Diss. Hamburg 1975); G. WARWICK, in *Jahrb. des Röm.-Germ. Zentralmuseums Mainz* 22 (1975), 1 ff.

[2] Vgl. D. E. STRONG, in *Archaeological Theory and Practice. Essays presented to W. F. Grimes* (London 1973), 247 ff.

Die *monumenta* der Imperatoren kündeten vom entsprechenden Sieg und vom Sieger. Der Betrachter erlebte die *ex manubiis* errichteten Anlagen und die darin aufgestellten Werke primär als kostbare Siegeszeichen und Beutestücke, wobei es vor allem auf Grösse, Materialwert und Berühmtheit ankam. Besonders Kostbares stand im Halbdunkel der Tempelcellen, wo es stärker von einer sakralen Aura umwoben war.

In den letzten Jahrzehnten der Republik begannen Pompejus und Caesar, mit der Aufstellung einzelner Kunstwerke gezieltere politische Aussagen zu verbinden. Doch erst Augustus benutzte die Aufstellung alter und neuer Bildwerke systematisch zur Propagierung des Prinzipatsgedankens und des Herrschaftsanspruches seines Hauses. Die Berühmtheit der griechischen Meisterwerke und die *dignitas* und *auctoritas* der klassischen Kunst sollten dem Anspruch des unterlegten neuen Sinngehalts Nachdruck verleihen (s.S. 303 f.). Die Bilder und Statuen wurden dabei in einzelnen Fällen so eng mit den Aufstellungsorten und Programmen verbunden, dass sie kaum mehr ohne diese rezipiert werden konnten. Man denke z.B. an die Nike aus Tarent, die Oktavian als seine *victoria* in der neuen *curia* aufstellen liess [1]. Die Funktion der Bildwerke als Sinnbilder mit allen Konsequenzen hat in dieser Zeit ihren ersten Höhepunkt erreicht. Dabei ist ein Aspekt besonders zu bedenken: Der unterlegte Sinnbezug sieht zum Teil von der konkreten Ikonographie ab. So konnte z.B. die nackte Anadyomene des Apelles (Plin. *Nat.* XXXV 91; Strab. XIV 2, 19, p. 657) für die sittenstrenge Venus Genetrix der Julier stehen und der kitharaspielende Apollon des Skopas als Kultbild des dem streitbaren Gott von Aktium geweihten Apollo Palatinus-Tempel dienen [2].

In den *horti* und entsprechenden Anlagen waren die Kunstwerke in mehr oder weniger feste Funktionszusammenhänge eingebunden. Sie dienten z.B. in den Anlagen des Agrippa als

[1] T. Hölscher, *Victoria Romana* (Mainz 1967), 6 ff.

[2] Plin. *Nat.* XXXVI 24-25; 32; G. E. Rizzo, *La base di Augusto* (Napoli 1933), 51 ff., Taf. III.

Schmuck der zahlreichen Brunnen oder bezeichneten einen bestimmten Gartenteil, wie der Apoxyomenos des Lysipp, der wahrscheinlich in der *palaestra* der Agrippa-Thermen stand. Dass die Berühmtheit eines originalen Werkes dabei vom Volk zur Kenntnis genommen und als zum Glanz einer Anlage gehörend empfunden wurde, zeigt die Reaktion der *plebs* auf die Entführung der Statue in den Palast des Tiberius (Plin. *Nat.* XXXIV 62).

Die der Öffentlichkeit zugänglich gemachten *horti* der Grossen gewährten der Menge eine Art Teilhabe am Villenleben. Der Besitz von Kunstwerken galt als ein wesentlicher Bestandteil dieser den Reichen vorbehaltenen Glücks- und Luxuswelt (*privata luxuria*). Agrippa wird in seiner offenbar berühmten Rede *de tabulis omnibus signisque publicandis* (Plin. *Nat.* XXXV 26) auf diesen Punkt abgehoben und ihn im Sinne popularer Propaganda zugunsten des augusteischen Staates ausgeschlachtet haben [1].

Bei den temporären Festausstellungen auf dem Comitium konnte man z.T. weltbekannte Originale bewundern, die oft eigens zu diesem Zwecke von weit hergeholt oder von einem der grossen römischen Kunstsammler aus seiner Villa entliehen worden waren. Entsprechende Beischriften mögen über Künstler, Wert und Ruhm des Werkes Aufschluss gegeben haben. Man bestaunte die Kunstwerke unter Schutzdächern und nachts bei Fackellicht (Cic. *Nat. deor.* I 9, 22; Lucilius, *Sat.* Fr. 148 ed. W. Krenkel, S. 158) [2]. Das Ganze spielte sich im Gedränge und bei Feststimmung ab.

Eine andere, sehr folgenreiche Ausstellungsart führte M. Scaurus 58 v. Chr. in extremer und für die Nachwelt unvergesslicher Weise vor. In der dreistöckigen *scaenae frons* seines temporären, aus ausgesuchten Baumaterialien aufgeführten, riesigen Prachttheaters soll er angeblich 3000 Bronze-

[1] M. Pape, *op. cit.* (*supra* S. 290 Anm. 1), 76 ff.

[2] Vgl. hierzu und zum Folgenden M. Pape, *op. cit.*, 50 ff.

statuen zwischen 360 Marmorsäulen aufgestellt haben (eine Vorstellung geben erhaltene Theater vgl. Abb. 13). Mag die Zahl, die Plinius angibt, auch noch so übertrieben sein: Der Effekt dieser Austellungsform war die überwältigende Wirkung der als solche sichtbar gemachten Masse von Kunstwerken, die an Menge und Materialwert mit den kostbaren Säulen und Baumaterialien wetteiferten (Plin. *Nat.* XXXVI 114; 50) [1].

Bei all diesen Möglichkeiten der Begegnung erlebte die Bevölkerung die griechische Kunst in erster Linie als etwas besonders Wertvolles. Das machte sie als *ornamentum urbis* ebenso verwendbar wie als Träger politischer Botschaften. Im Gegensatz zum privaten Bereich der Oberschicht kann man Kunstgenuss und Kennerschaft hier wohl in der Regel ausschliessen. Cicero hätte diese Eigenschaften des Verres in seiner für den öffentlichen Vortrag bestimmten Rede nicht so der Lächerlichkeit preisgegeben, wenn er der Wirkung nicht sicher gewesen wäre.

III. Zur griechischen Kunst in den kaiserzeitlichen Städten

> ὅλως δὲ καλὰ νόμιζε ὕψη καὶ ἀληθινὰ τὰ διὰ παντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν (Περὶ ὕψους 7, 4)

Die Monumente des frühkaiserzeitlichen Rom mit ihrer reichen Statuenausstattung hatten eine enorme Wirkung auf das ganze Imperium [2]. Die wirtschaftliche Prosperität der Städte liess im 1. und 2. Jhdt. n. Chr. überall den Wunsch nach

[1] Wenn später Kopien klassischer Werke in kostbaren, buntscheckigen Marmorsorten ausgeführt oder Bronzestatuen vergoldet werden — was den Genuss der Form ja aufs empfindlichste beeinträchtigen kann —, so hängt das mit derselben Hochschätzung des Materials und der Nachwirkung dieser ersten Begegnung zusammen.

[2] Aristid. *Or.* XXVI. L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms* III (10. Aufl., Leipzig 1923), bes. 84 ff.

ähnlich aufwendigen Repräsentationsbauten aufkommen und ermöglichte es, diesen auch zu realisieren. Alle blickten dabei auf Rom als das gemeinsame Vorbild. Das hatte zur Folge, dass ein Reisender in antoninischer Zeit überall im Reich zum Verwechseln ähnlichen Monumentalbauten wie Theatern, Thermen und Nymphäen mit einer weitgehend standardisierten Auswahl an Typen griechischer Statuen als Dekor begegnete. Da die Körper der klassischen Götter- und Heroentypen auch häufig für Bildnisstatuen nicht nur des Herrscherhauses, sondern auch von Honoratioren und Privatleuten Verwendung fanden [1] (vgl. Abb. 4), wiederholten sich vergleichsweise wenige Typen unaufhörlich. Man konnte ihnen auf Plätzen, in Heiligtümern, in Thermen, in Theatern, Brunnenfassaden, an den Gräberstrassen, kurz fast überall wo überhaupt Statuen aufgestellt wurden, begegnen. Eine Rekonstruktion des Prachtnymphäums in Milet (Abb. 5) mag veranschaulichen [2], wie üppig die Ausstattung eines Gebäudes mit statuarischen Schmuck sein konnte.

Die Erscheinungsform bestimmter Gottheiten in fest geprägten statuarischen Schemata muss einer sehr breiten Schicht der in den Städten lebenden Reichsbevölkerung vertraut gewesen sein. Ausser durch die Inschriften wurde das durch die Verbreitung mittels mehrerer 'Medien', die auf verschiedenartige Weise in jedermanns Alltag einwirkten, erreicht, z.B. durch Münzen, Tonlampen, Bronzestatuetten und Votivterrakotten. Da kaum mehr neue statuarische Typen erfunden und selbst von den Hauptgottheiten nur wenige klassische und hellenistische Typen verbreitet wurden, engte sich das Vorstellungsvermögen von den möglichen Erscheinungsformen der Gottheiten des griechisch-römischen Olymps und ihres mythischen Begleitpersonals mehr und mehr ein. Sie

[1] H. Wrede, *Vergöttlichte Privatpersonen der römischen Kaiserzeit* (im Druck).

[2] R. Bartoccini, *Le terme di Lepcis* (Bergamo 1929); *Milet* I 5: *Das Nymphäum* (Berlin 1926).

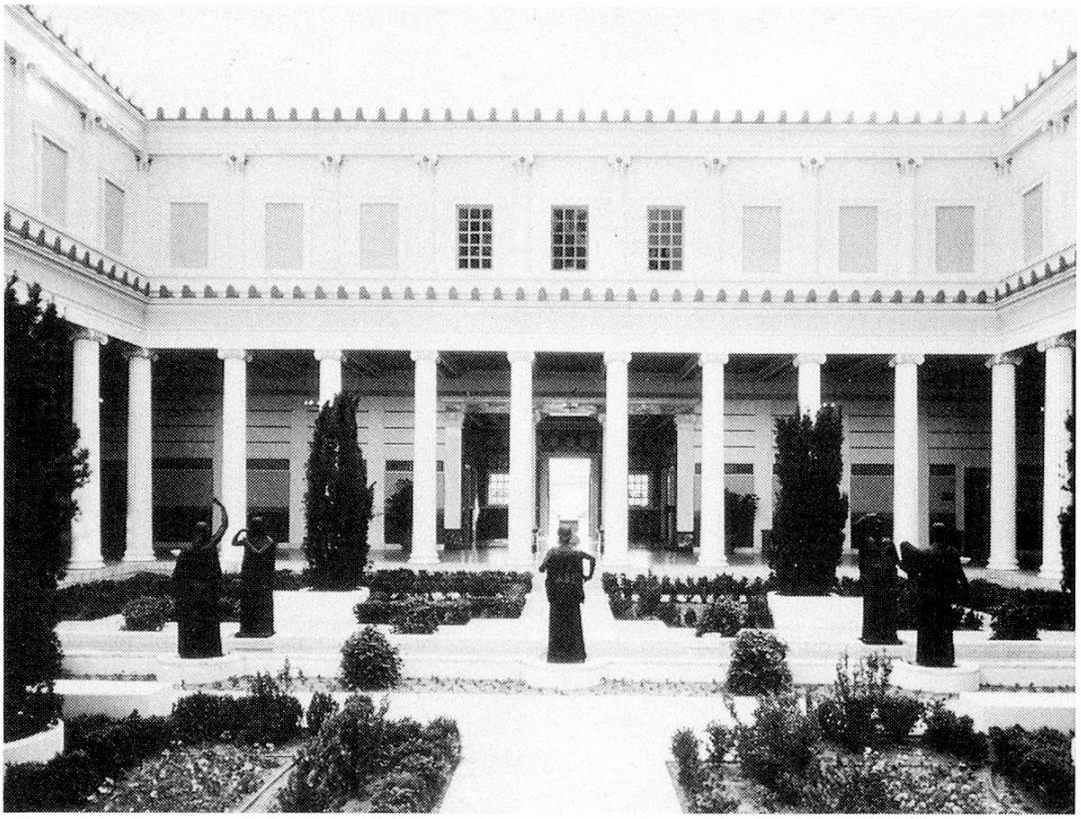


Abb. 1 Peristyl mit Nachgüssen der « Danaiden » aus der Villa dei Papiri im J. Paul Getty Museum, Malibu (Californien). Photo des Museums.

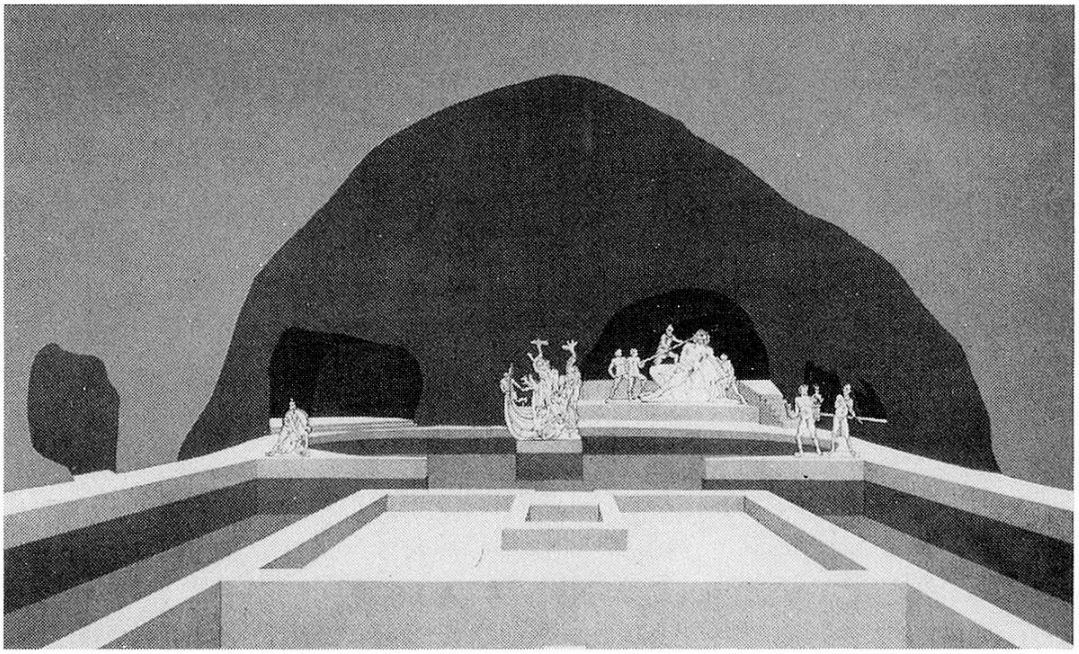


Abb. 2 Rekonstruktion der Höhle von Sperlonga mit den Statuengruppen. Nach B. Conticello-B. Andreae, in 'Antike Plastik' 14(1974), vor S. 21 Abb. 12.

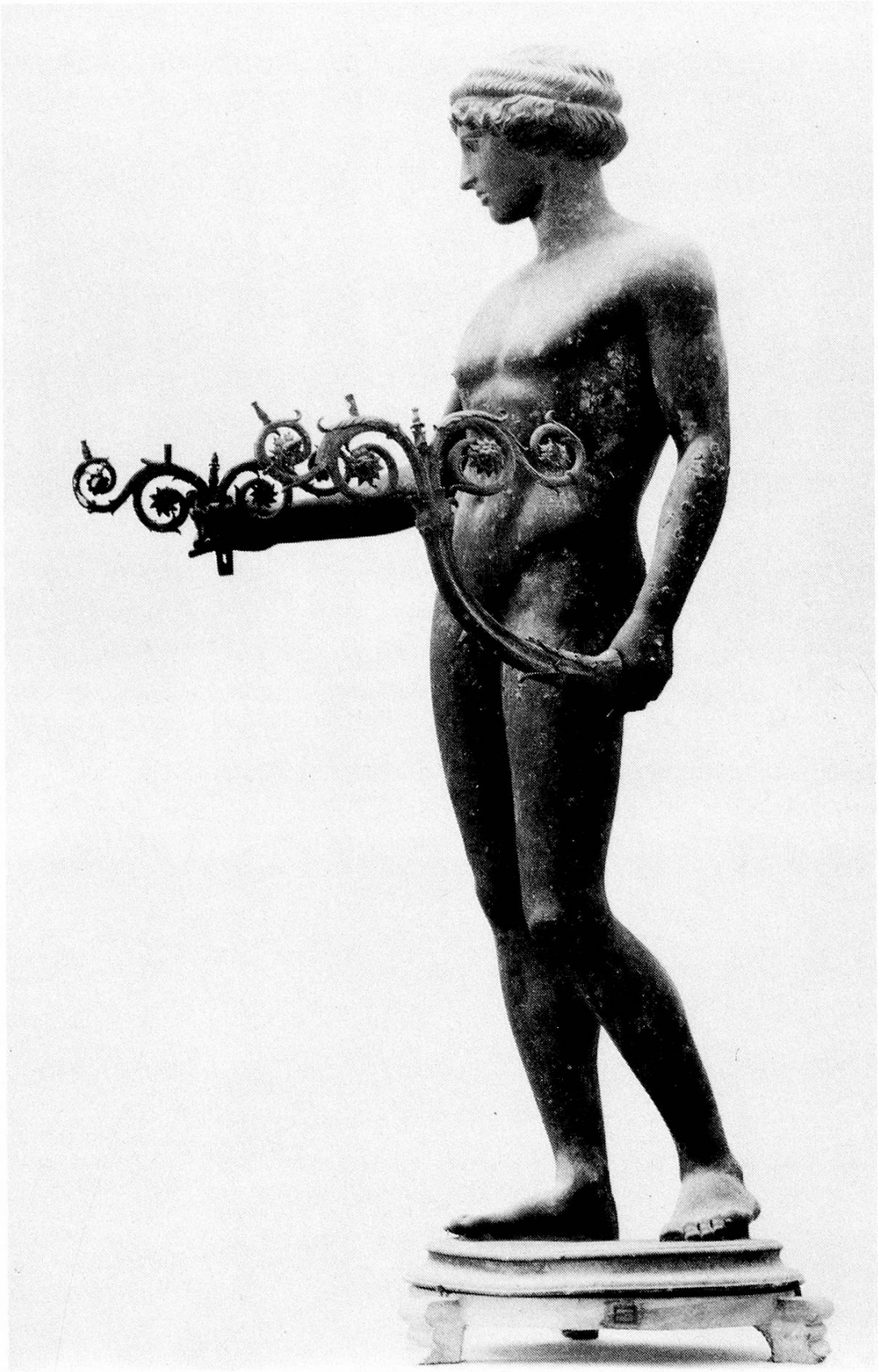


Abb. 3 Bronzener Lychnouchos. Neapel, Museo Nazionale. Photo des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 67.575.

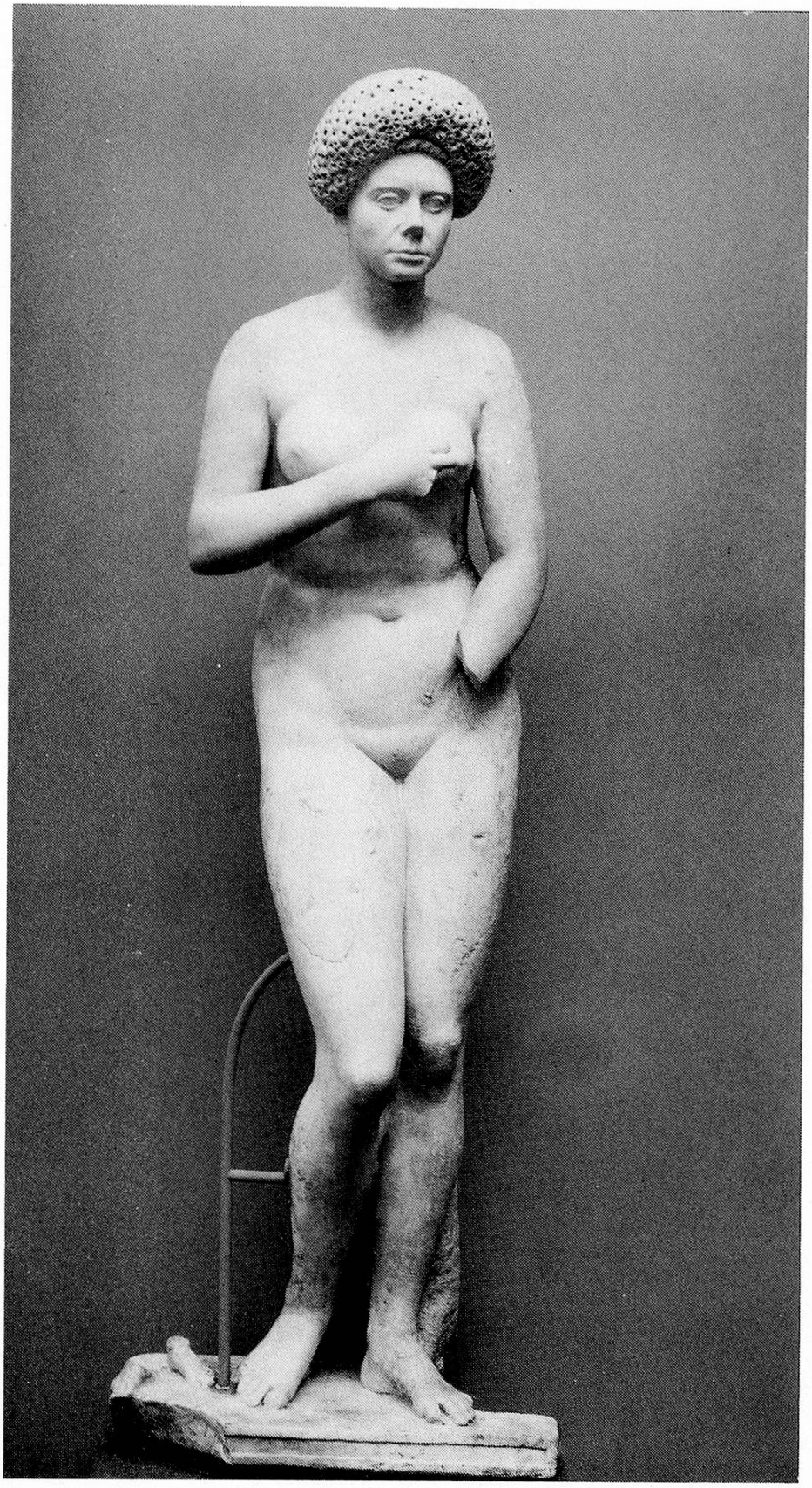


Abb. 4 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek I.N. 711.
Photo des Museums.

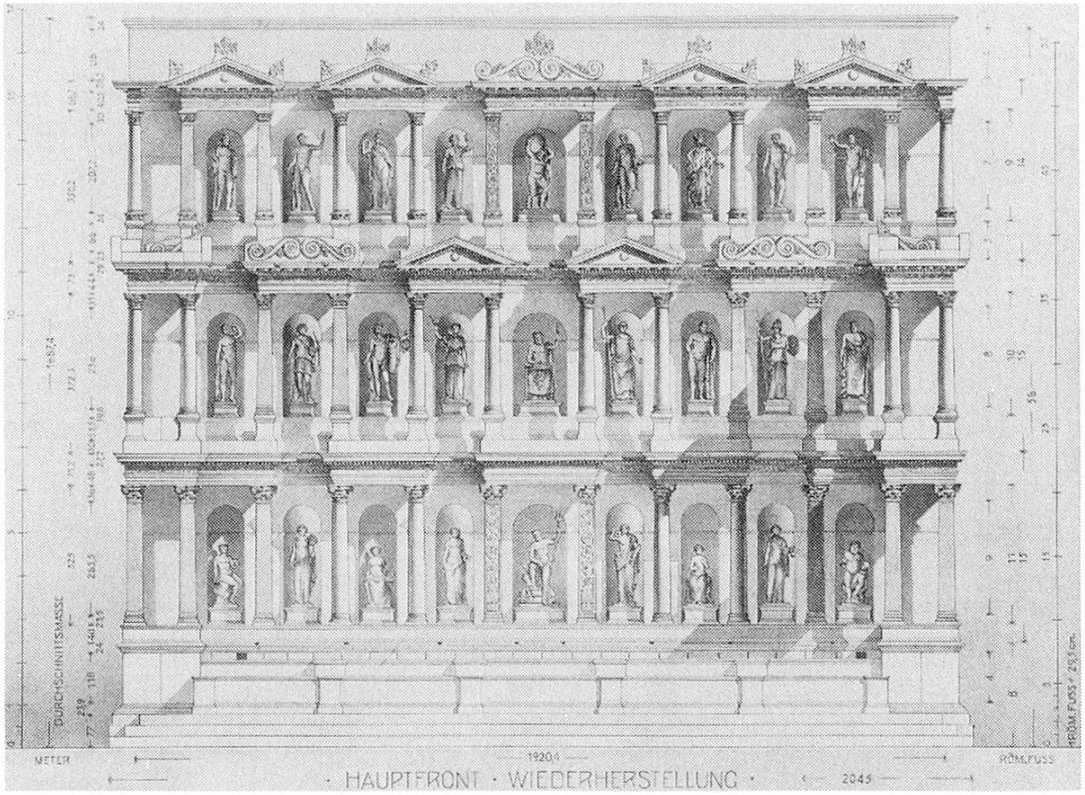


Abb. 5 *Milet, Nymphäum. Rekonstruktion J. Hülsen 1910. Nach 'Milet' I, 5 Taf. 58.*

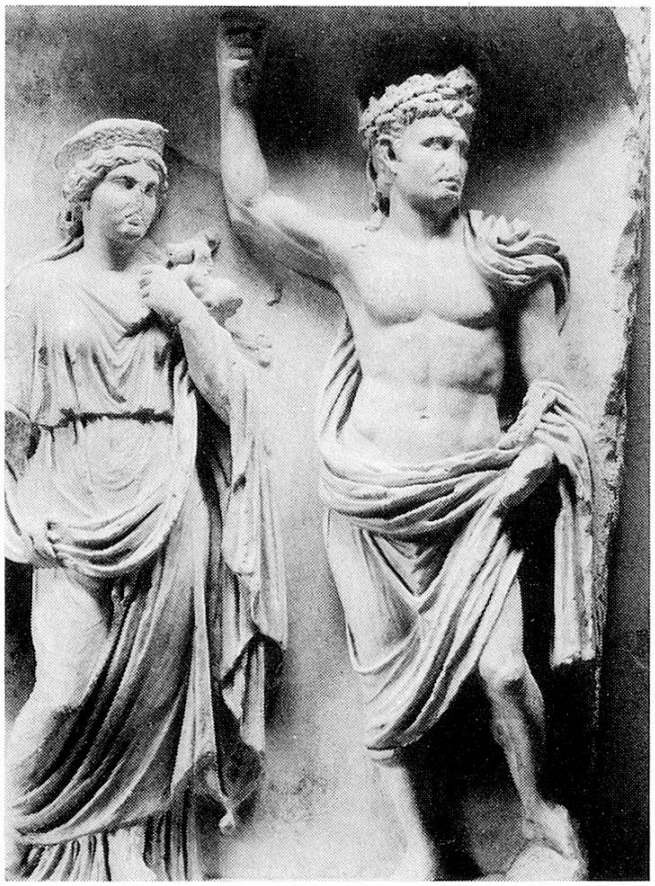


Abb. 6 *Teil eines Architekturreliefs (Ausschnitt). Ravenna, Museo Nazionale. Photo des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 39.827.*

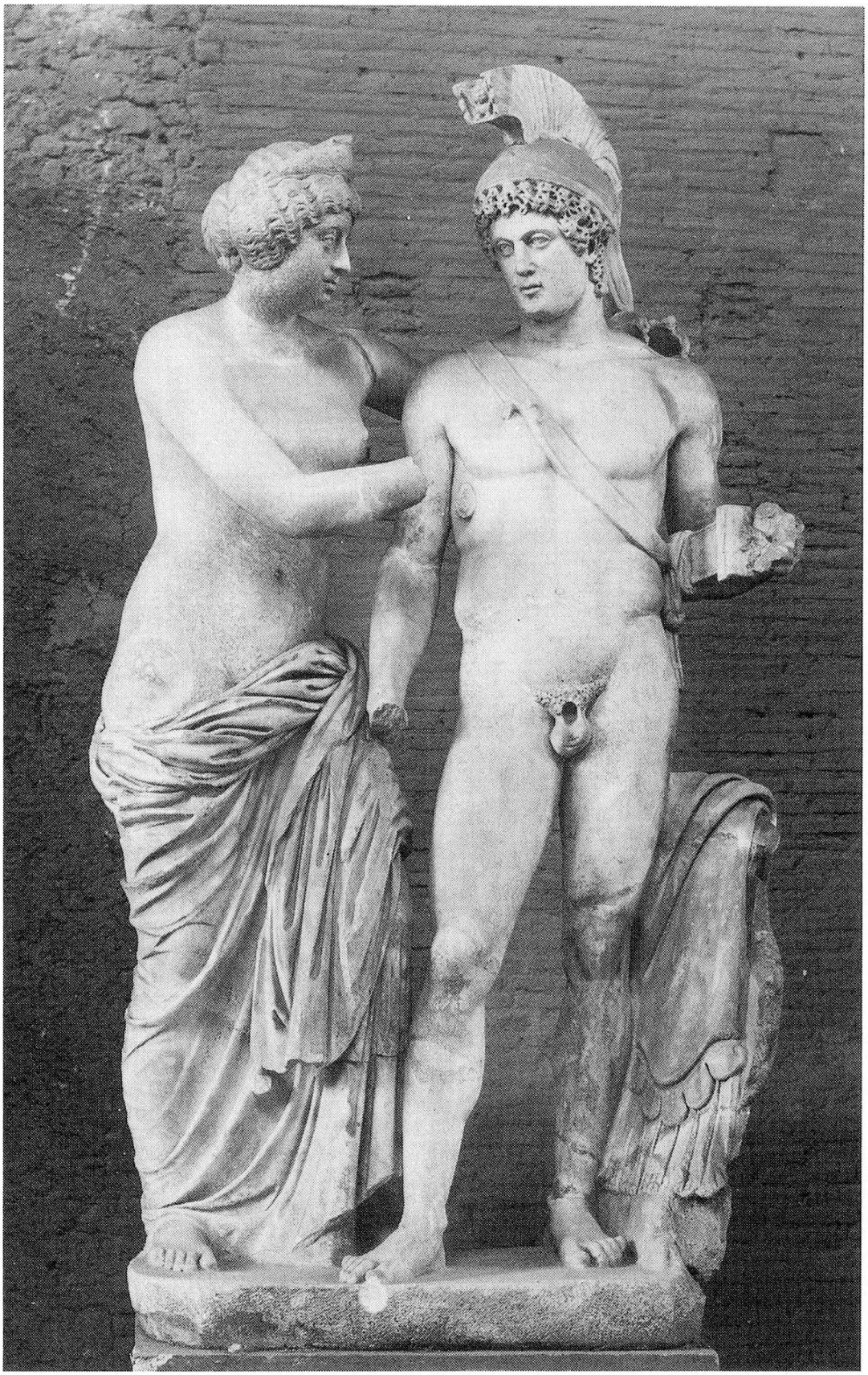
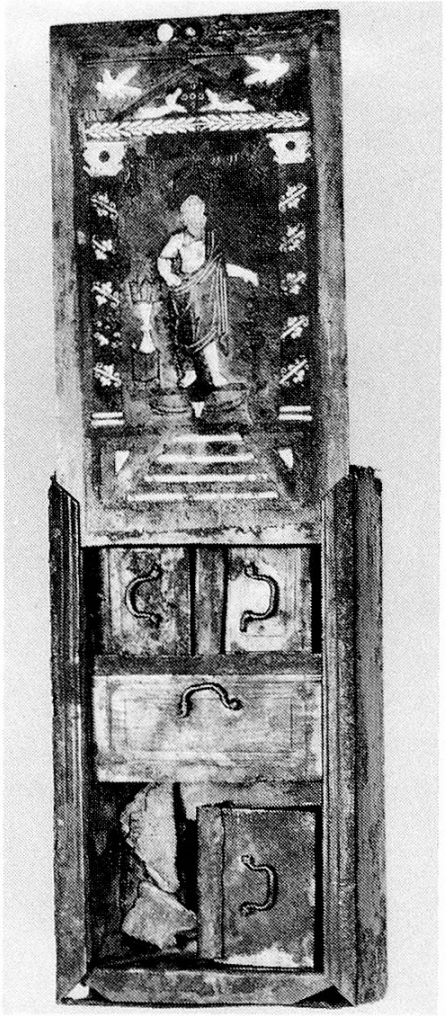


Abb. 7 *Bildnis-Gruppe. Rom, Museo Nazionale Romano. Photo Alinari N 38255.*

Abb. 8 *Denar des Titus, 79 n. Chr. Antikenmuseum, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin (West). Photo J. Geske.*

Abb. 9 *Bronzespiegel. Antikenmuseum, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin (West), Inv. 7965. Photo J. Geske.*

Abb. 10 Arzneikästchen. Antikenmuseum, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin (West), Inv. Fr. 1222. Photo des Museums.



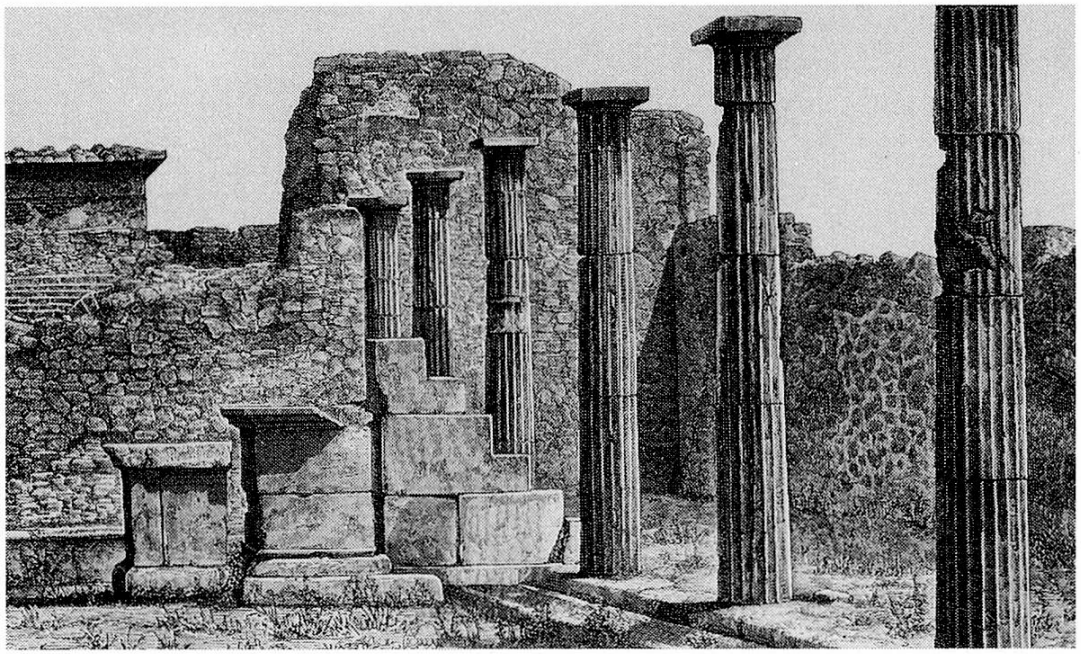


Abb. 11 Pompeji, Palästra. Sockel der Doryphorosstatue. Nach J. Overbeck, Pompeji[4] (1884), Holzschnitt vor S. 151.

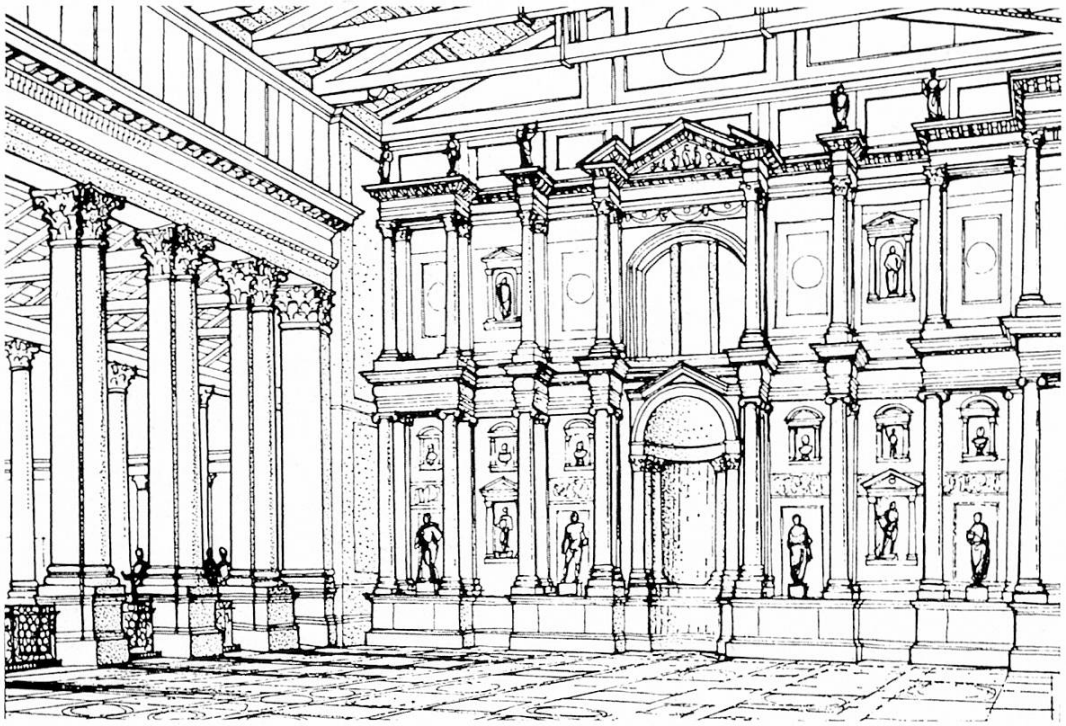


Abb. 12 Ephesos, Hafenthermen. Kaisersaal. Nach A. Boethius — J.B. Ward Perkins, Etruscan and Roman Architecture (1970), Abb. 152.

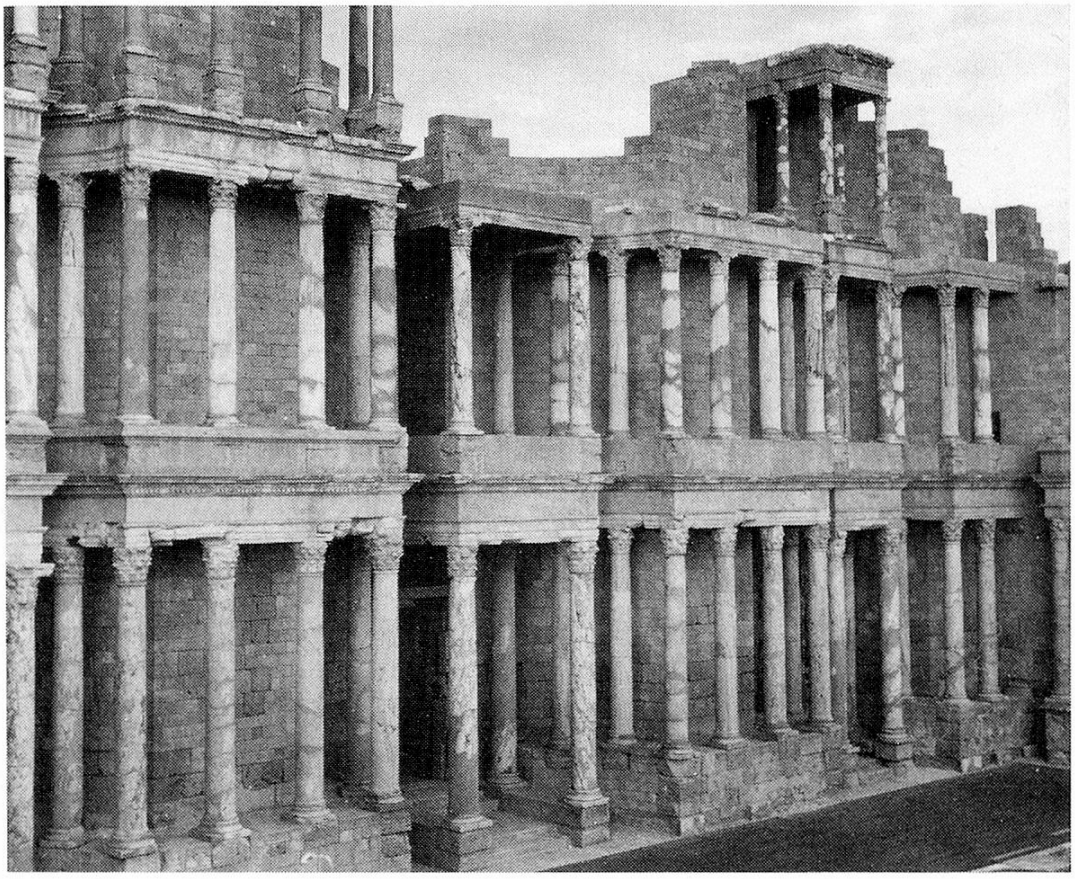


Abb. 13 Sabratha, Theater. Photo Archäologisches Institut München.

setzte sich aber gleichzeitig im ganzen Imperium Romanum durch und auch die einheimischen Gottheiten der einzelnen Reichsteile nahmen 'klassische' Gestalt an [1].

Die 'Einfachheit' und die signifikante Ausprägung der klassischen Typen erleichterte ihre Erkennbarkeit. Auch diese spezifische Qualität könnte bei der Typenwahl, die der Massenproduktion vor allem im 2. Jhdt. n. Chr. zugrunde liegt, eine Rolle gespielt haben.

Noch eindeutiger als bei den in Rom öffentlich aufgestellten Bildwerken, bei denen es sich ja zunächst meist um Originale handelte, muss die inhaltliche Aussage für den Betrachter in den Städten des Imperium vorherrschend gewesen sein. Die verschiedenen Bereiche, für die vor allem die Hauptgottheiten stehen, konnten durch den Aufstellungsort und -kontext spezifiziert und akzentuiert werden. So löste eine Venusstatue im Frigidarium einer Thermenanlage andere Assoziationen aus als im Giebel des Mars-Ultor-Tempels in Rom. Ein Venustypus als Körper der Bildnisstatue eines weiblichen Mitglieds des julisch-claudischen Hauses [2] (Abb. 6) ist Träger einer anderen Aussage als bei Faustina der Jüngeren in einer Bildnisgruppe mit Marc Aurel [3] (Abb. 7; S. 303) oder gar an der Grabstatue einer *liberta* [4] (Abb. 4). Im einen Falle wird durch Statuentypus und Eros auf Venus als Stammutter des julischen Hauses,

[1] Ein eindrucksvolles neues Beispiel stammt aus Palmyra, wo die Göttin Allât in Gestalt der Athena Parthenos verehrt wurde: H. J. W. DRIJVERS, in *Aufstieg und Niedergang der röm. Welt* II 8 (Berlin 1977), Taf. XIII.

[2] Abb. 6: Relief Ravenna, Chiostro di San Vitale. Zuletzt: H. JUCKER, « Die Prinzen auf dem Augustus-Relief in Ravenna », in *Mélanges d'histoire ancienne et d'archéologie offerts à P. Collart* (Lausanne/Paris 1976), 237 ff.

[3] P. ZANKER, *Forum Augustum* (Tübingen 1968), 19 f.; E. E. SCHMIDT, « Die Mars-Venus-Gruppe im Museo Capitolino », in *Antike Plastik* 8 (1968), 85 ff.; W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* III (Tübingen [4]1969), Nr. 2132. Vgl. *Addendum* S. 306.

[4] V. POULSEN, *Les portraits romains* II (Copenhagen 1974), Nr. 14; H. WREDE, in *Röm. Mitt.* 78, 1971 (1972), 157 Nr. 1, Taf. 86 mit allen Beispielen für Venus-Deifikationen.

im anderen auf die vorbildliche *concordia* des Kaiserpaares hingewiesen. Bei der *liberta* ist der Körper im Typ der 'capitolinischen Venus' als allgemeines Zeichen für weibliche Schönheit und Tugend zu verstehen. Ebensowenig wie bei einer nackten Kaiserstatue darf man an ein 'Körperporträt' der Dargestellten denken, der Statuentypus ist vielmehr wie eine abstrakte Chiffre zu lesen.

Dabei ist zu bedenken, dass die meisten der kaiserzeitlichen Venusstatuen sich einer Handvoll Typen zuordnen lassen. Es ist zwar auffällig und sicher auf den Aufstellungsort bezogen, dass man in Thermen fast nur unbekleidete Veneres gefunden hat, aber auch die Venus Victrix Oktavians war nackt! Und dieser Typus kann gleicherweise auf Münzen den kaiserlichen Sieg bezeichnen (Abb. 8) und auf Spiegeln (Abb. 9) die Göttin der Schönheit verkörpern [1]. Die spezifische ikonographische Form vermag die Aussage also zu unterstreichen, aber auch ganz unabhängig von ihr zu sein. Die abstrakt zeichenhafte Verwendungsmöglichkeit, der wir schon in der augusteischen Kunstpropaganda begegnet sind, scheint sich später allgemein durchgesetzt zu haben. Meist waren die Aussagen simpel und schlagwortartig. Das gilt besonders für weniger komplexe Gestalten. Asklepios-Aesculap z.B., der immer im gleichen ikonographischen Grundschema dargestellt ist, zeigt in den Thermen — meist gemeinsam mit Hygieia — das körperliche Wohlbefinden und auf dem Arzneikästchen (Abb. 10) die Wirkung der Medizin an [2]. Im Concordia-Tempel in Rom steht er in einem grösseren Programm für die Gesundheit des Kaiserhauses [3].

[1] *Römisches im Antikenmuseum* (Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1978), 170.

[2] Vgl. H. MANDERSCHEID, *Statuenausstattung römischer Thermen* (Diss. Köln 1976, im Druck). — Zum Asklepios auf dem Arzneikästchen, Abb. 10: *Römisches im Antikenmuseum* (*supra* Anm. 1), 183 Abb. 183. — G. HEIDERICH, *Asklepios* (Diss. Freiburg i. Br. 1966).

[3] Zuletzt G. BECATTI, « Opere d'arte greca nella Roma di Tiberio », in *Archeologia Classica* 25/26 (1973/74), 18 ff.

Bei den beliebten mythologischen Gruppen kam es in erster Linie auf die Erzählung des Mythos an. Was im Theater oder in der Arena aufgeführt wurde, konnte man hier in Marmor oder Bronze bewundern. Der Zugang über die bravouröse Handwerkstechnik wurde durch die barocken Formen der meist hellenistischen Schöpfungen besonders nahegelegt. Man denke an Werke wie den 'Toro Farnese', der einst in den Caracalla-Thermen aufgestellt war.

In einzelnen Fällen hat sich indes — ausgehend von der offiziellen Bildersprache — auch hier ein sinnbildhaftes Verständnis durchgesetzt. So wurde die Aeneas-Anchises-Gruppe, mit der Augustus den Ahnherrn seiner Familie gefeiert hatte, später auf Grabdenkmälern als Zeichen für *pietas* verwendet [1].

Eine besondere Bedeutung für die Statuenaufstellung hatten die mehrstöckigen, von Säulenstellungen gegliederten Schauwände mit Statuendekor (Abb. 5, 12, 13). Sie gehen auf jene mit Säulen und Statuen überladenen *scaenae frontes* der temporären Theaterbauten im spätrepublikanischen Rom zurück, die im Pompejus-Theater nach 55 v. Chr. zum ersten Mal wohl ganz in Stein umgesetzt worden waren. Bezeichnenderweise fanden diese *scaenae frontes* aber späterhin in Rom und in den Städten des Reichs nicht nur in Theatern (Abb. 13), sondern auch in aufwendigen Nymphäen, repräsentativen Thermenhallen und Prachtsälen jeder Art Verwendung. Die Massenwirkung der in diesen Schauwänden zwischen den oft vielfarbigen Säulen ausgestellten Statuen scheint das Publikum besonders angesprochen zu haben. Die ursprüngliche Verwendung der wohl eigens zu diesem Zweck erfundenen *scaenae frons* als Schaugerüst für die massenhafte Ausstellung hat also Folgen gehabt und sich sogar in einem eigenen römischen Architekturtypus verfestigt.

Während in den Bühnenfassaden [2] überwiegend Ehrenstatuen der Kaiser, ihrer Familien, der Stifter und der städtischen

[1] P. ZANKER, *Forum Augustum*, 17 f. mit früherer Literatur.

[2] Vgl. hierzu demnächst die Tübinger Diss. von M. Fuchs.

Honoratioren aufgestellt waren, gab es auch Schaufronten, die überwiegend oder ganz mit sog. Idealplastik ausgefüllt waren. Die Ehrenstatuen wurden wohl wegen neu hinzugekommener Bildnisstatuen häufiger umgestellt und verrückt. Bei der Erstausstattung einer solchen Schauwand musste man sich aber ein 'Programm' ausdenken. Das gilt vor allem für eine Ausstattung mit Idealplastik, wie beim grossen Nymphäum in Milet [1] (Abb. 5). Die erhaltenen Reste ermöglichen nur selten eine ungefähre Rekonstruktion. Es ist jedoch evident, dass die Aussage der Einzelstatue hier noch stärker als bei anderen Aufstellungsformen an den Kontext gebunden war, die Statue zur 'Chiffre' neben anderen wurde. Bei grossen Schaufronten könnte sich dabei ein in 'Registern' bedeutungsmässig abgestufter, durch entsprechende Götter und Heroen z.T. auch auf Lokales (z.B. Hauptgottheiten oder Gründungsheros einer Stadt) oder auf die Funktion des Baues (z.B. Wassergottheiten am Nymphäum) abgestimmter 'Text' ergeben haben.

In jedem Fall grenzten Aufstellungsort, -art und -kontext die Bedeutung eines Statuentypus ein und bestimmten die konkrete Aussage der Skulptur entscheidend mit. Mit einer solchen Aufstellung war die völlige Aufhebung der sinnlich organischen Wirkung der einzelnen Gestalt zwangsläufig verbunden. Auch konnte eine so ausgestellte Statue kaum mehr auf den Ausstellungsort zurückwirken oder von diesem in ihrer Aussage erhellt werden.

Das war beim Doryphoros in der Palästra von Pompeji [2] und offenbar auch beim Apoxyomenos des Lysipp vor den Agrippa-Thermen noch der Fall gewesen. Dem Doryphoros in Pompeji scheint sogar eine unmittelbare Funktion als *exem-*

[1] G. Kleiner, *Die Ruinen von Milet* (Berlin 1968), 114 ff.

[2] J. Overbeck, *Pompeji* (Leipzig ^{4}1884), 151 f.; A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst* (Leipzig ^{2}1908), 171 ff.; Th. Kraus/L. von Matt, *Lebendiges Pompeji* (Köln 1973), 58 f. — Zur Datierung der Statue in die frühe Kaiserzeit vgl. P. Zanker, *Klassizistische Statuen*, 8. Die Datierung passt gut zum Befund, der auf eine Zweitaufstellung hinweist.

plum zugefallen zu sein. Wahrscheinlich wurde er bei bestimmten Anlässen wie etwa der Siegerehrung bekränzt. Dazu hat wohl die steinerne Treppe gedient, die an den Statuensockel gelehnt ist und diesen um einen knappen halben Meter überragt (Abb. 11): Die klassische Statue war als Vorbild in den Palästrabetrieb integriert und hatte dieselbe Funktion wie die Platon-Statue in Cicero's Tusculum. Der bronzene Apoxyomenos in der Schauwand des Marmorsaales im Hafengymnasium von Ephesos [1] (Abb. 12) dagegen ist nur noch eine Statue neben anderen. Seine Aussage muss auf den abstrakten Hinweis auf den Zusammenhang Thermen-griechisches Gymnasium und allenfalls auf die Assoziation 'berühmtes griechisches Kunstwerk' reduziert gewesen sein. Dass es sich bei der enormen Menge der so aufgestellten Statuen um Kopien oder Umbildungen und nicht mehr um Originale handelte, spielte bei dieser Funktion keine Rolle mehr.

IV. Kunsttheorie und Ausstattungspraxis

In den spätrepublikanischen Villen standen klassische und klassizistische, hoch- und späthellenistische Werke nebeneinander. Es entspricht wahrscheinlich dem Verhalten der meisten Römer, die nach entsprechendem Villendekor Umschau hielten, wenn Cicero in seinen *Briefen an Atticus* keine formalen, den Kunstcharakter und Epochenstil der zu erwerbenden Skulpturen betreffenden Wünsche äussert. Für die thematischen Bereiche 'Götter, Heroen und Athleten' scheinen von Anfang an klassische Typen des 5. und 4. Jhdts. v. Chr. oder zumindest ikonographische Schemata dieser Epoche bevorzugt worden zu sein. Hierbei hatte offenbar die klassizistische Auswahl, die wohl auf den im Zusammenhang mit der Attizismus- und Asianismusdebatte seit dem 2. Jhdt. v. Chr. gewonnenen Wertungen

[1] J. Keil, *Ephesos* (Wien [5]1964), 80 ff. mit Rekonstruktionszeichnung.

und Theorieansätzen [1] basierte, ihre Folgen. Für Statuen anderer Themenkreise, wie sie für Xystoi, Grotten, Paradeisoi, dionysische Gärten u.a. benötigt wurden und auch für Bildnisse bestimmter Geistesgrössen, kamen jedoch nur hellenistische Vorbilder in Frage. Das Thema bestimmte also offenbar in den Normausstattungen römischer Villen von Anfang an weitgehend den 'Stil'. Und in der Kaiserzeit hat man die früh ausgebildeten Normen dann weitgehend übernommen. So kamen z.B. in den Villen Domitians und Hadrians ähnliche Skylla- und Polyphemgruppen zur Aufstellung wie in Sperlonga. Selbst die unvorstellbar reiche Statuenausstattung der Villa Hadriana scheint weitgehend ein *mixtum compositum* der verschiedenen *topoi* spätrepublikanischer Villendekoration gewesen zu sein [2].

Obwohl die 'kunsttheoretischen' Diskussionen der griechischen Philosophen- und Rhetorikschulen um die Rangordnung der griechischen Bildhauer des 5. und 4. Jhdts. v. Chr. den gebildeten Römern der späten Republik bzw. ihren Lieferanten und Beratern bekannt gewesen sein können, scheinen sie auf die tatsächliche Auswahl der Statuentypen nur in bestimmten inhaltlichen Bereichen Einfluss gehabt zu haben. Aus Attika bezog man neoattische Werke entsprechender 'klassischer' Thematik, aus Rhodos und anderswoher aber gleichzeitig 'Barockes' und späthellenistische 'Rokoko-Skulptur'. In der 'Sammlung' eines Kunstkenners wie Asinius Pollio [3] standen spätklassische Meisterwerke neben einem Werk wie dem 'Toro

[1] Siehe *supra* S. 287 Anm. 1 und hier F. Preisshofen, S. 263-277.

[2] E. Winnefeld, *Die Villa des Hadrian bei Tivoli*, Ergänzungsheft des *JdI*, Nr. 3 (Berlin 1895). Eine Zusammenstellung und vor allem photographische Erschliessung des wichtigen Materials fehlt. Zu den Deutungen der Ausstattung des Canopus vgl. P. Zanker, in W. Helbig, *Führer* ... IV (Tübingen [4]1972), 155 ff. und zuletzt C. S. Sweet, « The Dedication of the Canopus at Hadrian's Villa », Summary in *AJA* 77 (1973), 228 ff.

[3] G. Becatti, « Letture pliniane », in *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni* III (Milano 1956), 199 ff.

Farnese' und Zeitgenössischem. In der Werkstatt des Pasiteles [1] entstanden Umbildungen im Geschmack des Strengen Stils neben Werken späthellenistischer Thematik und Funktion (z.B. Brunnenfiguren).

Der römische 'Klassizismus' als Gesamtphänomen der bildenden Kunst erstreckt sich von Anfang an auf alle Epochen der griechischen Kunst. Zwar kann man in den Geschmackstendenzen verschiedener Perioden der Kaiserzeit besondere Affinitäten z.B. zur Klassik des 5. Jhdts., zum Strengen Stil oder auch zum Hellenismus feststellen und in den Wiederholungen entsprechende Angleichungen der griechischen Typen in den jeweiligen Zeitgeschmack beobachten [2]. Dieser Geschmack führt jedoch nie zu einer Bereinigung der getroffenen 'Auswahl' griechischer Vorbilder. Hellenistische Meisterwerke, wie die 'Kauernde Aphrodite' [3] konnten sich selbst in dem eigentlichen 'klassischen' Themenbereich der Götterbilder in allen Perioden der Kaiserzeit halten und auch aus der 'barocken' Phase der Flavierzeit gibt es Wiederholungen hochklassischer Werke wie der des Polyklet.

Bei den Aufträgen für den öffentlichen Bereich hat der spezifisch klassizistische Stil (Anlehnung an Werke des 5. und 4. Jhdts. v. Chr.) indes schon früh eine bevorzugte Rolle gespielt. Wir wissen nicht, was die römischen Nobiles seit der Mitte des 2. Jhdts. zur Wahl mehrerer attischer Meister klassizistischer Stilrichtung bei der Vergabe grosser Aufträge, darunter die Kultbilder für die neuen Marmortempel, veranlasst hat [4]. Denn zuvor (1. Hälfte des 2. Jhdts. v. Chr.) hatte man in Rom und in den römischen Koloniestädten Mittelitaliens auch bei Tempelskulpturen den 'asianischen' hochhellenistischen Stil durchaus

[1] M. Borda, *La scuola di Pasitele* (Bari o.J.).

[2] P. Zanker, *Klassizistische Statuen, passim.*

[3] R. Lullies, *Die kauernde Aphrodite* (München 1954).

[4] F. Coarelli, in *Studi Miscellanei* 15 (Roma 1970), 77 ff. Zu den griechischen Architekten der Tempel vgl. P. Gros, in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. Mélanges offerts à J. Heurgon* (Rome 1976), 387 ff.

geschätzt ('pergamenische' Terrakottagiebel). Wahrscheinlich haben die gebildeten römischen Aristokraten und die ihnen verbundenen griechischen Intellektuellen zunächst den Klassizismus als die gerade in Mode gekommene und am meisten diskutierte Richtung in Architektur und Skulptur bevorzugt. Ein gutes Sachargument könnte indes schon damals die höhere *dignitas* des klassischen Stils gewesen sein.

Denn um die Mitte des 2. Jhdts. v. Chr. bereits ist jene 'klassizistische kunstgeschichtliche Theorie' entstanden, deren Reflex B. Schweitzer bei Cicero, Dionysios von Halikarnass und Quintilian nachgewiesen und über die uns schon Herr Preisshofen eingehend berichtet hat (*supra* S. 287 Anm. 1). Sie sieht in den hochklassischen Werken eines Polyklet und Phidias den absoluten Höhepunkt der griechischen Kunst was Menschen- und Götterbilder anlangt. Das Urteil wird nicht mehr wie bisher aus der praktischen Erfahrung künstlerischen Arbeitens, sondern aufgrund gedanklicher und moralischer Kategorien gewonnen. Den klassischen Werken schreibt man Eigenschaften zu wie τὸ σεμνόν = *pondus*, τὸ μεγαλότεχνον = *majestas* und τὸ ἀξιωματικόν = *dignitas*. Diese Qualitäten mussten den klassischen Stil als die ideale Formensprache für repräsentative Götterbilder erscheinen lassen, wie sie für die neuen Tempel auf dem Marsfeld benötigt wurden. Es ist kein Zufall, dass gleichzeitig oder kurz zuvor in der königlichen Bibliothek in Pergamon eine weit überlebensgrosse Nachahmung der Athena Parthenos nicht mehr als Stadtgöttin, sondern als Schirmherrin der Künste und Wissenschaften aufgestellt wurde [1].

Über die Folgen bei der römischen Bevölkerung, die sich mehr und mehr unvertrauten, neumodischen Götterbildern gegenübersah, nach 78 v. Chr. sogar in der Cella des kapitolinischen Jupitertempels, kann man nur mutmassen. Unproblematisch ist der Vorgang unter dem Aspekt der langsamen Entfremdung von den alten Kulten sicher nicht gewesen.

[1] Zuletzt M. GERNAND, « Hellenistische Peplosfiguren nach klassischen Vorbildern », in *Ath. Mitt.* 90 (1975), 17 ff.

Eine gezielte und spezifisch klassizistische Ausrichtung erfährt die offizielle Kunst unter Augustus. In der Tempelarchitektur wurden in Gesamtkonzeption und Detail klassische Bauten zitiert [1]. Ein schönes Beispiel bieten die Karyatiden des Augustusforum. Das offizielle Porträt des ersten Princeps (Prima-Porta-Typus) wird in polykletischen Formen konzipiert. Für Bildnissstatuen bediente man sich klassischer Statuentypen. Griechische Originalwerke, vor allem des 4. Jhdts., werden gezielt als Träger ideologischer Aussagen ausgewählt. So stückte man z.B. die Kultbildgruppe der kapitolinischen Trias im neuen Apollo-Tempel auf dem Palatin aus je einer Statue des Kephisodot, des Timotheos und des Skopas zusammen (*supra* S. 291 Amn. 2), und im Tempel des Divus Julius kam eines der berühmtesten klassischen Tafelbilder, die Anadyomene des Apelles, als Ahnherrin des julischen Hauses zur Aufstellung. Aber auch in neuen Kult- und Götterbildern wurden klassische Vorbilder zu bedeutungsvoller Aussage verwandt. So entstand das Urbild einer später mehrfach wiederholten Mars-Venus-Gruppe (Abb. 7) wahrscheinlich als offizielles Monument in augusteischer Zeit [2]. Der Venus liegt ein Vorbild des späteren 4. Jhdts. v. Chr., dem Mars ein Ares der Phidiaszeit zugrunde. Die auf den erotischen Aspekt des Mythos abhebende Verbindung der beiden Statuen enthält raffinierterweise einen bedeutungsvollen Hinweis auf die augusteische Staatsideologie: Die Ahnherrin des Princeps umarmt den Vater des Romulus. Eine komplizierte, den Kunstkenner ansprechende Komposition konnte so auch als politische Aussage verstanden werden.

Die Beispiele sind so zahlreich und die Konzeptionen verraten soviel Überlegung, dass man folgern muss, die offizielle Bildersprache der Augustuszeit sei von bewussten Klassizisten der Art eines Dionysios von Halikarnass ausgedacht worden. Wir dürfen sicher sein, dass die ästhetische Wahl dabei ent-

[1] P. Gros, *Aurea templa* (Rome 1976).

[2] P. Zanker, *Forum Augustum*, 19 Abb. 52; E. E. Schmidt, in *Antike Plastik* 8 (1968), 85 ff.

scheidend unter dem Aspekt der politischen Funktion dieser Kunst reflektiert war. Die *auctoritas* der klassischen Bildwerke, die Aura, die von ihnen und ihrer Geschichte ausging, sollte den neuen Sinngehalt über die Tagespolitik hinausheben, seinen Anspruch auf zeitlose Gültigkeit unterstreichen. So gesehen war die klassische Form selbst Inhalt und Aussage geworden.

Man kann sich fragen wie weit diese Absage an eine pathoserfüllte und affekterregende Sprache der offiziellen Kunst — man hätte sich ja für eine Art neopergamenischer, psychagogischer Formensprache entscheiden können! — sachgemäss war. Der Klassizismus war ja zunächst eine gedanklich komplizierte, gelehrte und breiten Schichten nicht leicht zugängliche Stilrichtung. Wahrscheinlich kam es den Beratern des Princeps darauf an, die Propaganda des neuen Staates bewusst vom Gepränge hellenistischer Könige abzuheben, den Gegensatz zur dionysisch-asianischen Selbstdarstellung des Antonius zu betonen und sich dabei der intellektuellen Legitimation durch die griechische 'Klassik' zu bedienen.

Die damals getroffene Entscheidung hat die römische Staatskunst in den verschiedensten Gattungen jedenfalls entscheidend geprägt. Als Beispiel seien nur die berühmten Cancelleria-Platten genannt, deren in ihrer flavisch- 'barocken' Umgebung befremdlichen klassizistischen Stil man überzeugend als gattungsbedingt erkannt hat [1]: Die in augusteischer Zeit für die Darstellung des Kaisers und seiner Begleitung bei bestimmten offiziellen Handlungen gewählten Stilmittel werden beibehalten, weil sie in der Form auch eine inhaltliche Komponente enthalten.

V

Fragt man mit Jacob Burckhardt nach der 'Bilanz' des als umfassendes Phänomen verstandenen 'Klassizismus' in der

[1] Vgl. P. H. v. BLANCKENHAGEN, « Elemente der römischen Kunst am Beispiel des flavischen Stils », in *Das neue Bild der Antike* II (Leipzig 1942), 310 ff.

Skulptur innerhalb des 'Gesamthaushaltes' der kaiserzeitlichen Kultur, so kommt man m.E. zu einem zwiespältigen Resultat.

Auf der Seite der Positiva stehen die lebendige Einbindung der griechischen Bildwerke in den geistigen *otium*-Bereich der Oberschicht einerseits und ihre Rezeption durch breitere Schichten im Rahmen der kaiserzeitlichen Massenkultur andererseits. Die Sprache der griechischen Statuentypen stellte eine weltweite Kommunikationsmöglichkeit dar, die das Gefühl der Teilhabe an einer grossen, dem ganzen Reich gemeinsamen Kultur wesentlich gefördert hat, was als Teil eines grösseren Ganzen letztlich auch politisch nicht unwichtig war. Die organische, wirklichkeitsnahe Form beherrschte für Jahrhunderte das optische Erscheinungsbild allen bildnerischen Dekors selbst bei Bevölkerungsgruppen, deren Kultur vorher das wirklichkeitsnahe Bild nicht gekannt hatte. Ohne die seit dem 2. Jhdt. v. Chr. theoretisch untermauerte Autorität der klassischen Bildwerke wäre eine solche Wirkung unmöglich gewesen.

Mit dieser Wirkung untrennbar verbunden ist jedoch, dass wesentliche Bereiche der Bildenden Kunst über Generationen hin kein neues oder eigenes Erleben oder Erfahren der Welt mehr aufnehmen oder widerspiegeln konnten. Das gilt mehr oder weniger für alle Schichten in allen Reichsteilen. Ob ein wohlhabender Gebildeter seinen Marmorsaal mit Bildwerken ausstattete oder ob ein einfacher Mann eine Votivtafel stiftete, beide konnten sich nur Darstellungen im Rahmen der verbreiteten festgelegten Bildtypen vorstellen.

Der Bedarf der Massenkultur erzog Künstler, die als Gegenstand der Mimesis in erster Linie das fertige Kunstprodukt suchten. Die dem Zeitalter eigene Rezeption der Bildwerke durch die Betrachter hatte schon früh auf den Werkstattbetrieb zurückgewirkt. Die Abstraktion vom formalen Gehalt und der unmittelbaren sinnlichen Wirkung ermöglichte nicht nur die freie Übertragung und Umdeutung festgelegter Ikonographien mittels Attributen und kleinen Veränderungen. Sie führte auch

zur Zerlegung der Typen selbst in Einzelteile und zum freien Kombinieren mit ihnen wie mit Versatzstücken.

Ein ursprünglich theoretisch reflektiertes, eklektisches Verbinden besonders vorbildlicher und bewunderter Teile (Abb. 3) zu einem 'vollkommenen' Kunstwerk mündete häufig in eine stereotype Massenproduktion. Für jede bildnerische Aufgabe standen Ikonographien, Typen und Einzelformen als festgeronnene, frei verfügbare und kombinierbare Muster zur Verfügung. Die hervorragendsten Meister auf dem Feld der 'Idealplastik' überboten sich gegenseitig lediglich in vollkommener Technik, raffinierten Oberflächeneffekten oder Häufung der Assoziationsanreize. Die Stagnation der kaiserzeitlichen Kultur, vor allem im Zeitalter der Antonine, manifestiert sich auf diesem Gebiet der Bildenden Kunst so eindrucksvoll, wie kaum in einem anderen Bereich. Und sie ist mit dem Gesamtphänomen 'Klassizismus' untrennbar verbunden.

Addendum zu S. 295:

Die Deutung der auf Abb. 7 wiedergegebenen Bildnisgruppe als Marc Aurel und Faustina minor ist problematisch. Aber auch wenn die in Ostia an öffentlichem Ort aufgestellte Gruppe ein anderes Paar dargestellt haben sollte, darf man aufgrund von Münzen und Medaillons Marc Aurels, die denselben Gruppentypus wiedergeben, annehmen, dass es eine berühmte Gruppe des kaiserlichen Paares in diesem Typus gab (H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum* IV, S. 543 Nr. 999-1001, Taf. 74, 11; F. Gnecchi, *I medaglioni romani* II (Milano 1912), Taf. 67, 8).

Erst während der Drucklegung kommt mir das Buch von C. C. Vermeule, *Greek Sculpture and Roman Taste* (Ann Arbor 1977), in die Hand, das eine handliche Zusammenstellung des Materials zu einigen hier behandelten Problemen enthält.

DISCUSSION

M. Bowersock: Mr. Zanker's excellent account of the various manifestations of classicism in art has put our discussions of history and literature into a helpful perspective. The simultaneous occurrences of classicizing trends in the early empire cannot be wholly accidental, and the official imperial portraits provide a good example of what must have been deliberate and considered policy. It would, however, be wrong to see imperial policy everywhere. The portraits were themselves not only programmatic but symptomatic of trends already apparent in the late Republic. Literary classicism under the new Principate grew in a congenial atmosphere, and there is no need in this area to postulate a group of imperial advisors dedicated to the systematic propagation of classical tastes. It all happened more subtly and therefore more effectively. This whole issue calls to mind the tiresome topic of alleged propaganda in Augustan poetry. No one in recent years has, in my view, elucidated the problem of 'literature' and 'life' in the Augustan age so well as Jasper Griffin in *JRS* 66 (1976), 87-105.

M. Preisshofen: Was die Verbreitung eines reflektierten 'klassizistischen Kunst-Bewusstseins' beim breiteren Publikum angeht, so wäre zu fragen, ob nicht doch bestimmte Ansichten über den sehr kleinen Kreis der wirklichen Kenner hinaus auch beim 'einfachen' Kunstbetrachter ihre Wirkung hatten. Das, was bei Cicero, Dionys, Quintilian usw. in verkürzter Form von der Theorie übernommen wurde, ist ja sozusagen Handbuchwissen und stand jedem zur Verfügung, der rhetorischen Unterricht genossen hatte. Solche rudimentär-theoretischen Kenntnisse werden also doch weiter verbreitet gewesen sein. Auch die Bemühungen einiger Mächtiger in Rom um Entprivatisierung von Kunstwerken — wie z.B. Agrippa's — oder auch die Ausstattung von Gebäuden, die für die Öffentlichkeit bestimmt waren, mit Kunstwerken aus der eigenen Privat-

sammlung — vgl. Asinius Pollio — weisen in diese Richtung. Gerade die Stiftung des Asinius mit ihrer vergleichsweise anspruchsvollen Ausstattung zeigt, dass mit einigen Kenntnissen beim Publikum gerechnet wurde; sonst hätte Asinius sich mit weniger begnügen können.

M. Zanker: Mit Recht warnt Herr Bowersock davor die Hand kaiserlicher Politik überall zu sehen oder gar anzunehmen, Augustus habe selbst den Bildhauerwerkstätten klassizistischen Stil 'verordnet'. Das hiesse in der Tat moderne Erfahrungen auf das Altertum übertragen.

Aber der augusteische Klassizismus in den Bildkünsten lässt sich auch nicht entwicklungsgeschichtlich aus sich selbst erklären. Dieser neue Stil hat sich nicht ohne eine entscheidende Einflussnahme von aussen gebildet, die man nicht anders als 'politisch' bezeichnen kann. Man muss dabei allerdings strikt zwischen den grossen Aufträgen offizieller Programmatik vor allem in Rom und der ganzen übrigen Kunstproduktion des Reiches unterscheiden. Die spektakulären Repräsentationsbauten — vor allem die vom Princeps selbst bezahlten — wie das Augustusforum und der Apollontempel auf dem Palatin, die politische Bildersprache an Monumenten wie der Ara Pacis oder die von Hofbildhauern gefertigten Urbilder der offiziellen Bildnistypen setzen auch hinsichtlich der künstlerischen Form einen konkreten und sehr bewusst wählenden Auftraggeber voraus. Denn der Klassizismus dieser Werke und Monumente besteht ja nicht nur in ihrem an der griechischen Klassik orientierten Stil, sondern auch in ungewöhnlichen Angleichungen und 'Zitaten' wie die genannten Kopien der Erechtheionkoren, oder der Zeus des Phidias und die Hera Polyklets, die für die Augustus- und Romastatuen in Caesarea kopiert wurden. Derselbe klassizistische Geschmack tritt uns als kunstpolitischer Wille bei der Verwendung berühmter klassischer Bilder und Skulpturen z.B. als Kultbilder des neuen Apollontempels entgegen. Das war eine unerhörte Neuerung.

Da wir keinerlei literarische Quellen haben, können wir uns die Einflussnahme der für diese Monumente und ihre Ausstattung ent-

scheidenden Männer aus der Umgebung des Augustus nur in Analogie zum Mäzenaskreis vorstellen. Es müssen überzeugte 'Attizisten' gewesen sein, denn aus den erhaltenen Werken spricht ein fast missionarisch wirkender Geist, der gut in den Zusammenhang mit den konservativen und archaisierenden Aspekten der Religions- und Kulturpolitik des Augustus passt.

Aber man kümmerte sich offenbar um das einzelne 'Staatsmonument' in Rom bzw. um die Prototypen für die Bildnisse, nicht aber um die vielen gleichzeitig in den Städten des ganzen Reiches und — durch 'private' Auftraggeber — auch in Rom entstehenden Monumente offizieller Programmatik und schon gar nicht um die Verbreitung der allmählich durch die grossen stadtrömischen Aufträge entstandenen neuen Kunstsprache. Dass der klassizistische Stil und Geschmack sich in einzelnen Gattungen gleichwohl im Reich durchsetzte — obwohl die Provinzwerkstätten ihn zum Teil offensichtlich nicht 'verstanden' — ist eine Folge der grossen Ausstrahlungskraft Roms und des allgemeinen Bedürfnisses nach Vorbildern und Vorlagen für die überall entstehenden Bauten, Denkmäler und Statuen, mit denen der Princeps geehrt werden sollte. Die Vermittlung der Vorlagen wird vor allem durch die Beziehungen der Werkstätten untereinander erfolgt sein.

M. Gelzer: Ich glaube, die Beispiele, die Herr Zanker unter verschiedenen Aspekten besprochen hat, bieten auch Material für das schon mehrfach berührte Problem der verschiedenen Bewertung klassizistischer Kunst. Die klassischen Vorbilder geben eine Anregung für die Form: Augustus wird in polykletischen Formen dargestellt. Diese formale Anlehnung hat einen inhaltlichen Sinn. Ein solches Porträt des Kaisers, das an das klassische Vorbild angelehnt ist, gibt dem dargestellten Kaiser und seinem Bild die grössere Würde des klassischen Ideals. Aber für uns haben die Resultate dieser klassizistischen Gestaltungsweise einen verschiedenen Wert. Die Porträts des Caesar und des Augustus, die Ara Pacis und vergleichbare Monumente mit ihrem Opferzug der kaiserlichen Familia und ihren Symbolen der Fruchtbarkeit und der Prosperität

der wirklichen Roma sind für uns 'lebendiger' als die reinen *imitationes* von Statuen der Klassiker ohne solchen Realitätsbezug, die uns als 'tot', epigonal, akademisch, anämisch etc. vorkommen. In der Literatur ist es dasselbe. Und da scheint es, dass etwa Horaz das auch für die Theorie der Neuschöpfung anerkennt und ausdrücklich postuliert (*Ars* 317 f.): *respicere exemplar vitae morumque iubebo | doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.* Als Gestalter wird ein *doctus imitator* vorausgesetzt, gebildeter Kenner der vielen genannten klassischen Vorbilder und richtiger Anwender der Theorie der μίμησις. Aber er soll dazu auch das Vorbild der *vita* und der *mores* benützen. *Mores*, ἤθη, haben wir in anderem Zusammenhang schon als Postulat gefunden zur Erreichung der inneren Kohärenz der Personendarstellung. Hier (*Ars* 309 ff.) geht es auch darum. Aber dazu kommt die *vita*, damit das Produkt *vivum* wird. Wenn man das etwas verallgemeinert, kommt man darauf, was den Produktionen der römischen Dichter 'Leben' verleiht im Gegensatz zu den rein schulmässigen rhetorischen Deklamationen. In seinen *Satiren* stellt Horaz Situationen und Probleme der aktuellen Wirklichkeit dar, auch in den *Episteln* behandelt er solche, und in den *Oden* geht er oft von solchen aus. Das Alkaios imitierende *Nunc est bibendum* (*Carm.* I 37, 1) ist auf eine aktuelle Situation angewandt wie — in anderer Weise — Catulls (51) *Ille mi par esse deo videtur.* In Vergils *Aeneis*, wo die Würde Homers der Darstellung des Ahnherrn der Iulier verliehen wird, scheint uns — natürlich auch aus anderen Gründen — der sechste Gesang, wo Probleme der Gegenwart unmittelbar einbezogen sind, lebendiger als die *Ilias* des Zweiten Teils, wo der Realitätsbezug weiter liegt. Ähnlich steht es mit der vierten *Ekloge*, um nur diese wenigen Beispiele zu nennen. Das alles ist auf jeden Fall nicht rein 'akademisch', wie die rhetorischen Deklamationen.

M. Russell: It seems to me very difficult to say, in general, how far the rhetorical literature of the first and second centuries was 'empty' of reference to actual experience of life. Of course, it was cast in archaic form, and much of it gives the impression of a scholastic exercise; but there are obvious exceptions to this (Plutarch's

Consolation to his wife on the death of their daughter, for example), in which conventional form can be seen to be the vehicle of a record of real experience. Moreover, we should remember that the use of the ancient language was an important activity for many people in the educated classes. It was a means of communication between like-minded groups up and down the Empire, much as classical literature (and even Latin and Greek composition) has sometimes been in modern times among people of like education. What we do in school can be continued, in certain cultural conditions, in adult life, and becomes important as an expression of serious concerns, however stereotyped the form. It is important not to have too simple (or pessimistic) a view of the situation.

M. Preisshofen: Über die Frage, wie weit die Bildende Kunst eigenes Erleben und Erfahren der Welt aufgenommen hat, wurde selbstverständlich in der Antike nicht reflektiert, was nicht bedeutet, dass die Fragestellung inadäquat ist. Sie betrifft alle Sparten der Kultur. Fehlende 'Welterfahrung' wird man aber der Literatur des 1. Jhdts. n. Chr. nicht ankreiden können — auch nicht den 'Manieristen' (vgl. die Diskussion zu dem Gedicht *Ad somnum* — *Silv.* V 4 — des Statius; R. Häussler, in *Ziva Antika* 25 (1975), 106 ff.). Für die meisten Zweige der Literatur im 2. Jh. n. Chr. aber trifft die genannte Fragestellung zu. Aufschlussreich in diesem Sinn könnte ein Vergleich der *Briefe* des Cicero, Plinius und endlich Fronto sein. Es müsste überhaupt untersucht werden, ob z.B. die Werke der Vertreter der sogenannten Zweiten Sophistik in deren Blütezeit mit ihrer Tendenz zur philosophierenden Rhetorik nicht einer erheblichen 'Literarisierung' des Lebens Vorschub leisteten. Mir scheint, dass weite Bereiche der Kultur dieser Zeit von dem Ideal einer 'Allgemeinbildung' bestimmt sind, deren Qualität die Werke von Gellius und Athenaios bezeichnen.

M. Zanker: Die politische Funktion des Klassizismus in der augusteischen Kunst und Architektur zeigt denselben konkreten 'Lebensbezug' wie die von Herrn Gelzer ins Feld geführte Dichtung.

Die negativen Akzente meiner abschliessenden 'Wertung' des Phänomens Klassizismus bezog sich vor allem auf die Erzeugnisse der sog. Idealplastik, die was die Masse der Produktion, die fabrikmässige Anfertigung und die Qualität anlangen, in antoninischer Zeit ihren Höhepunkt erreichen. Diese Statuen nach griechischen Vorbildern vermittelten, was ihre klassische Form betrifft, offenbar kaum mehr eine Aussage und auch als ikonographische Chiffren war ihre 'Botschaft' nur noch von schlagwortartiger Einfachheit. Allenfalls in einem Ausstattungsprogramm leisteten sie mehr.

Herr Preisshofen hat sicher recht, wenn er nur in der römischen Literatur des 2. Jhdts. n. Chr. vergleichbare Phänomene sieht. Ich bezweifle natürlich nicht, dass die stereotypen literarischen Formen zu Trägern unmittelbaren Erlebens werden konnten, aber es ist doch bezeichnend, dass man es nur noch in einer so extremen menschlichen Situation herausspürt wie sie Plutarchs *Consolatio*, auf die Herr Russell hinweist, zugrunde liegt. Entscheidend scheint mir, dass sich offenbar unter der Last des Erbes und der über Generationen hin üblichen stereotypen Schulübungen keine unmittelbare 'Sprache' für die eigene 'Welt' mehr bilden konnte.

Für den Bereich der Bildenden Künste ist dabei auch zu bedenken, dass es in der immobilen Gesellschaft der mittleren Kaiserzeit mit dem lange andauernden Weltfrieden und der allgemeinen Zufriedenheit keine neuen Aufgaben mehr gab, die den Künstlern geholfen hätten, die Verkrustung des klassizistischen Formenapparates aufzubrechen. Bezeichnenderweise steht die grossartige Entwicklung der Gewölbekonstruktionen in der gleichzeitigen Architektur in unmittelbarem Zusammenhang mit den neuen Aufgaben, die der Thermenbau stellte.

Dass in spätantoninischer Zeit ein Ungenügen an dieser in allen Bereichen der Bildkünste vorherrschenden Formensprache empfunden wurde, zeigt der von G. Rodenwaldt zuerst beobachtete Stilwandel (*Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst*, Abh. der Preuss. Akad. der Wiss., Phil.-hist. Kl., 1935, 3). Man sucht nach expressiveren Ausdrucksmitteln und beginnt sich auch in den Darstellungsinhalten neu zu orientieren. Neuerdings konnte das

Absterben der 'klassizistischen' Mythenthemen im 2. Jh. n. Chr. an den Mosaiken Nordafrikas eindrucksvoll nachgewiesen werden (K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa* (1978), 38 ff.). Es ist natürlich kein Zufall, dass verhältnismässig spät romanisierte Provinzen sich am leichtesten von der hier weniger stark als in den alten Zentren verhafteten griechischen Bildungswelt zu trennen vermochten. Auch die im Intellektuellen-Kreis um Septimius Severus und Julia Domna sichtbar werdenden Bestrebungen lassen sich in dieses Bild einordnen.

M. Gelzer: Für unseren Zusammenhang scheint mir ferner wichtig, dass als Vorbilder der klassizistischen Bildgestaltung in der darstellenden Kunst auch Werke des Hellenismus genommen wurden, die damit gleich behandelt werden wie die früheren Werke. Beide dienten als *opus nobile*. Damit hätten wir eine Parallele zu den Vorbildern der römischen Dichtung, die auch Autoren des Hellenismus einschliessen wie Callimachus, Philitas und Theokrit. Die griechische Prosa, und darin speziell die griechische Rhetorik, die als Vorbilder nur solche aus der Zeit vor dem Tode Alexanders des Grossen anerkennt, ist also nicht die Regel sondern die Ausnahme. 'Klassiker' für die antiken Klassizisten sind nicht diejenigen, die wir in der Neuzeit als Klassiker bezeichnen, sondern diejenigen, die sie als klassische Vorbilder anerkannt haben. Die klassizistische Gestaltungsweise ist nicht durch die jeweilige Auswahl der Vorbilder bestimmt, sondern von der Art des Gebrauches, der von ihnen gemacht wird. Das Wort 'Klassizismus' hat in der Tat so viele verschiedene Verwendungen, dass man gerne für die hier benützte typologische Bezeichnung eine andere Vokabel fände. Diese Schwierigkeit taucht aber immer wieder auf, wenn man übernommene, durch früheren Gebrauch 'belastete' *termini* gebrauchen muss. Schon Jul. Caes. Scaliger führt darüber bewegliche Klage: *cogimur enim aequivocis verbis uti, quae a veteribus accepimus: ne aut monstra fingere aut recepta repudiare temere videamur.* [1] Aber jetzt noch einen Neologismus ein-

[1] *Poetices*, lib. II, cap. II (S. 55 der Ausg. Lyon 1561).

zuführen, wäre doch wohl noch verwirrender. Wir müssen uns auf eine klare Definition unserer Anwendung beschränken.

M. Flashar: Wir dürfen in der Tat nicht an die uns gewohnten Epocheneinteilungen in der Literaturgeschichte denken. Aristarch und Aristophanes von Byzanz haben die Autoren, die in den Kanon der *auctores imitandi* aufgenommen werden können und die dann zu 'Klassikern' geworden sind, nach unten so begrenzt, dass sie keine Zeitgenossen aufgenommen haben (Quint. *Inst.* X 1, 54), und zwar offenbar deshalb, weil sie der Überzeugung waren, eine gerechte Beurteilung lasse sich erst aus einem gewissen zeitlichen Abstand geben. Quintilian hat das für die lateinische Literatur nachgemacht und auf die Nennung zu seiner Zeit noch lebender römischer Autoren verzichtet (*Inst.* X 1, 94: *sunt clari hodieque et qui olim nominabuntur*).

M. Preisshofen: Zu den Gartenanlagen der römischen Villen und deren Ausstattung mit Kunstwerken wie auch zur Ausstattung der Häuser selbst, gibt es meines Erachtens Vorbilder im Hellenismus. Zu erwähnen wären die Häuser in Delos und dann auch Anlagen wie der hellenistische Park von Rhodini auf Rhodos, über den H. Lauter, « Kunst und Landschaft. Ein Beitrag zum Rhodischen Hellenismus », in *Antike Kunst* 15 (1972), 49 ff. gehandelt hat. Meine Frage geht nun dahin, ob solche statuarischen Ausstattungen mit den in Italien gefundenen zusammenhängen.

M. Zanker: Die spärlich *in situ* überlieferte statuarische Ausstattung hellenistischer Häuser vor allem auf Delos ist noch nicht hinreichend untersucht um eine Antwort auf diese wichtige Frage geben zu können. Die statuarische Ausstattung pompejanischer Häuser hat H. Döhl in seiner noch unpublizierten Göttinger Habilitationsschrift bearbeitet (1976). Die Bildausstattung delischer Häuser ist Gegenstand einer Münchner Dissertation (M. Kreeb).

Die Thematik der hellenistischen Statuetten berührt sich natürlich sehr eng mit frühen italischen Villen und Hausausstattungen. Während jedoch diesen fast immer die Absicht griechische Bildung zu repräsentieren abzulesen ist, bleiben die Statuen in griechischen Häusern und Parks stärker in alte religiöse Traditionen eingebunden.