

»Denn die hinterlassenen Gestalten vergangener Meister sind verharrend und stützend noch immer zugegen, indessen die Leidenschaften der Lebenden herunterbrennen gleich Kerzen und hinterlassen nichts.«

H. Mann, Die Jugend des Königs Henri Quatre, S. 279

In der langen Geschichte der mit Gewalt dislozierten Kunstwerke ist der Kunstraub, den die Römer an den Griechen verübten, der hervorstechendste und der folgenreichste.¹ Er begann der römischen Geschichtsschreibung zufolge mit M. Claudius Marcellus, der nach drei Jahren Belagerung 211 v. Chr. die Stadt Syrakus eroberte. Er führt den Römern im Tempel der Honos und Virtus zum ersten Mal bewußt griechische Kunst vor Augen. Zwei Jahre später zeigt Q. Fabius Maximus in seinem Triumph zahlreiche griechische Kunstwerke, darunter eine überlebensgroße Bronzestatue des berühmten Bildhauers Lysipp, darstellend einen erschöpften Herakles, der sich nach der Reinigung des Augias-Stalles zum Ausruhen auf einen Korb gesetzt hat.

Die Tarent-Beute rief großes Staunen im Weltdorf Rom hervor und machte Eindruck. Bald darauf, 198 v. Chr. und 194 v. Chr., zeigten die durchaus griechenfreundlich gesinnten Brüder Lucius und Titus Quinctus Flamininus ihre griechische Kunstbeute, die ihnen bei der Eroberung des Lagers von König Philipp V. in die Hände gefallen war.

Wiederum vier Jahre später, 190 v. Chr., führte M. Acilius Glabrio den Römern in seinem Triumph goldene und silberne Gefäße vor, die er im Lager des unterlegenen Antiochos III. erbeutet hatte. Nicht einmal ein Jahr später ließ L. Cornelius Scipio Asiagenus, der als Nachfolger des Glabrio ebenfalls gegen Antiochos III. zu kämpfen hatte, goldenen und silbernen Schmuck, Münzen und wertvolle Gefäße im Triumph vorführen.

Drei Jahre später, 187 v. Chr., gab es gleich zwei Triumphzüge zu bewundern: den des Vulso und den des Nobilior. Cn. Manlius Vulso hatte die in Kleinasien ansässigen Gallier besiegt. Die Beute, die er dort machte, war aber griechisch, denn es waren die Stücke, die die Gallier zuvor auf ihren Raubzügen gegen die Griechen zusammengebracht hatten – also die Beute der Beute. Sie war riesig, enthielt aber keine öffentlichen Denkmäler und Statuen, sondern kostbaren Hausrat: Teppiche, Möbel und Musikinstrumente. Das gefiel den reichen Städtern und belebte das Kunsthandwerk, denn man ließ sich gleich für das eigene Heim Kopien anfertigen. Der Zugang zu den praktischen Dingen des Lebens war auch sicher leichter als der zu hoher Kunst. Diese brachte der zweite Triumph dieses Jahres durch M. Fulvius Nobilior. Die von ihm besiegte Stadt Ambrakia mußte Bronze- und Marmorstatuen sowie ihre Bilder ausliefern. Livius spricht von 785 Statuen aus Silber und 230 marmornen Statuen, die schließlich im Triumph gezeigt wurden. Im Laufe von nur 24 Jahren gab es acht massive Schübe griechischer Kunst nach Rom – ausschließlich Beutekunst.

Mit dem Ausweiten der römischen Expansionspolitik in die überwiegend von Griechen bewohnten Gegenden Großgriechenlands, des Mutterlandes und Kleinasien lernten die Römer ein urbanes Niveau kennen, das ihnen fremdartig und fas-

zinierend zugleich vorkam. In den königlichen Städten Alexandria und Pergamon, aber auch in bürgerlichen Städten wie Apameia und Magnesia sowie in den seit alters berühmten Heiligtümern Delphi, Olympia und auch Samothrake trafen sie auf jene typisch hellenistische Mischung aus protzigen Neubauten und sorgfältig gepflegter und herausgestellter Tradition, die jeden nicht gänzlich unempfindlichen Römer mit Entzücken und Neid erfüllten. Das wollten sie in ihrer Heimat auch haben und da sie die Sieger waren, nahmen sie mit, was ihnen gefiel. Dazu kam, daß neben die reine Eroberung mit dem Schwert eine sehr geschäftige Diplomatie trat. Gesandtschaften kamen nach Rom und sollten beeindruckt werden. In dem fraglichen Zeitraum von 211 bis 187 v. Chr. kamen allein 18 Königsgesandtschaften, nicht gerechnet die Delegationen von Stadtstaaten.² Diese Griechen nahmen ein denkbar ärmliches Bild von der Stadt des militärisch mächtigsten Volkes mit nach Hause. Sie waren durch die bunten Holztempel und schlichten Wohnhäuser sicher nicht zu beeindruckend, entsprechend abfällig fielen die Berichte der Zurückgekehrten aus. Dies schadete dem Renommee Roms und man beschloß etwas dagegen zu unternehmen. Der Motor dieser Aktion war sicherlich der philhellenische Kreis, der sich um Fulvius Nobilior gebildet hatte. Er erreichte, daß im Jahr 179 v. Chr. aufwendige Baumaßnahmen beschlossen wurden, die das Gesicht der Stadt verändern sollten.³ So wurde das Forum Romanum, der zentrale Platz der Hauptstadt mit modernen, wohl griechisch wirkenden Säulenhallen und einer Basilika geschmückt, der Hafen, wo die Gesandtschaften anlegten, wurde neu befestigt und durch eine große, repräsentative Kaimauer herausgeputzt. Und schließlich wurde ein neuer Tempel für Apoll gebaut, der knapp außerhalb der Stadtgrenze lag und somit den Rahmen für den ersten Empfang der Delegationen abgab, über deren Eintreten in die Stadt zunächst noch verhandelt werden mußte. Der Tempel wurde in Marmor errichtet und auf das prächtigste, in griechischer Manier – sogar von griechischen Facharbeitern – ausgeschmückt. Das entspricht sehr deutlich römischem Denken. Man wollte mit den prachtvollen hellenistischen Zentren konkurrieren und hat sie nachgebaut. Überlegungen zur nationalen Identität oder Besinnung auf die eigene gewachsene Kultur sind der Zeit und auch dem Denken der Römer weitgehend fremd. Was für gut befunden wurde, wurde importiert. Der politische Konkurrenzgedanke, mit den hellenistischen Metropolen mithalten zu wollen, ist deutlich faßbar. Und er ist sicher auch der erste Grund für das Einstürmen griechischer Kultur nach Rom.

Dieser ersten entscheidenden und sehr intensiven Phase griechischen Imports folgten weitere⁴, im Schema stets ähnliche: Nach dem militärischen Sieg wurde geplündert, die Kunstbeute nach Rom geschafft und den Mitbürgern im Triumph vorgeführt. Die Bereicherung durch Beute blieb für das Innenleben der römischen Gesellschaft nicht folgenlos, sondern begann Wirkung zu zeigen, zunächst machtpolitische: im 2. Jahrhundert bildete sich eine politische Elite heraus, die sich nicht nur traditionell auf das Herkommen, sondern auch auf die persönlich erworbenen Verdienste berief. Männer wie die beiden Flaminii oder die beiden Scipiones, die, ebenso wie Fulvius Nobilior in jungen Jahren, teils mit 18 oder 20 zu großer militärischer und politischer Macht gekommen waren, die nicht den herkömmlichen Dienstweg des *cursus honorum* gegangen waren und die altrömischen Traditionen, den *mos maiorum*, nicht als einzige Richtschnur des Lebens ansahen, die im Gegenteil das Beispiel des jugendlichen, vorstürmenden Alexander vor Augen hatten, diese drückten ihr Anderssein dadurch aus, daß sie, der eine mehr der andere weni-

ger, einen griechischen Lifestyle adaptierten. So wurde die griechische Kultur zu einem Distinktionsmerkmal der Jungen und Erfolgreichen; und zu ihrer sichtbaren Umsetzung bedurfte man der Kunstwerke. Der Prozeß verselbständigte sich im übrigen: nicht nur konnte der Tüchtige als Nebenprodukt seiner Kriegstaten mit griechischer Kunst aufwarten, sondern auch umgekehrt: wer zur Elite gehören wollte, mußte sich griechische Kunst verschaffen, auch wenn er, wie Licinius Lucullus leider im barbarischen Spanien tätig, keine Gelegenheit hatte, sich von seinen Soldaten die entsprechende Beute besorgen zu lassen. Lucullus ließ sich zur Ausstattung seines Felicitas-Heiligtums die griechischen Statuen von seinem in diesem Punkte glücklicheren Kollegen Mummius einfach aus, ohne sie jedoch jemals zurückzugeben⁵, somit ein Diebstahl von Kunstbeute. Iunius Brutus Callaicus, ebenfalls militärisch in Spanien aktiv, ließ 133 dem Kriegsgott Mars einen griechischen Tempel ganz aus griechischem Marmor bauen mit einem griechischen Kultbild darin, geplant und durchgeführt von den griechischen Starkünstlern Hermodoros von Salamis und Skopas.

Aus dem Distinktionsmerkmal der jungen Erfolgreichen war ein zwingendes Ausdrucksmittel politischer Propaganda geworden. Dies führte dazu, daß man sich die benötigte griechische Kunst nicht nur via Kriegsbeute, sondern auch durch Bestellungen verschaffte. Neben der Beutekunst stand die Auftragskunst. Der eben erwähnte Brutus Callaicus war nicht der Erste, der sich seinen Siegestempel von Griechen entwerfen und errichten ließ. Schon Scipio Asiagenus und Fulvius Nobilior hatten von ihren Feldzügen griechische Künstler mitgebracht und Fulvius ließ sich von dem Athener Bildhauer Timarchides das Kultbild für seinen Apollo-Tempel machen. Metellus Macedonicus war hingegen der Erste, der sich 146 einen ganz griechischen Tempel von dem bereits erwähnten Architekten Hermodoros bauen und ihn von den Athener Bildhauern Polykles und Dionysios ausstatten ließ. Dies war Auftragskunst, vor dem Tempel aber wurde Beutekunst aufgestellt und zwar ein bedeutendes griechisches Kunstwerk: eine vielfigurige Bronzegruppe des Lysipp, die Alexander den Großen und seine Generäle hoch zu Roß darstellte.

Die Unzahl eingeschleppter griechischer Kunstwerke veränderte das Stadtbild in durchaus als positiv empfundenen Weise. Die öffentlichen Plätze und Heiligtümer füllten sich mit griechischen Statuen und neuen, in griechischem Stil gearbeiteten Weihe- und Siegesdenkmälern. Sie waren sogar überfüllt, denn man beschloß 179 v. Chr. das Capitol und 20 Jahre später das Forum von allen Statuen zu säubern, die nicht offiziell, d.h. per Senatsbeschluß aufgestellt worden waren. Dieser zensurhafte Eingriff in die Gestaltung der beiden wichtigsten Orte der Hauptstadt ist verschieden beurteilt worden.⁶ Das Ziel der Aktion wird aber eine Entrümpelung der beiden Plätze von den in italischer und etruskischer Tradition stehenden und daher als unelegante empfundenen Statuen, wohl meist Bildnissen aus Terracotta, gewesen sein. Das liegt nahe, wenn man sich vor Augen hält, daß der Initiator dieser Aktion der Censor Fulvius Nobilior war, der, wie erwähnt, Rom soweit er konnte, zu einer hellenistischen Großstadt umbaute.

Diese Art politischer Selbstdarstellung initiierte weitere Effekte. Im privaten Bereich umgaben sich die Reichen und die Neureichen mit griechischer Kunst und pflegten griechische Lebensformen. Ihre Villen und Parks, die sie auf ihren Landgütern in Latium und Campanien besaßen, schmückten griechische Skulpturen⁷, in den Meervillen wurden am Strand Banketträume in Grottenanlagen geschaffen, die die

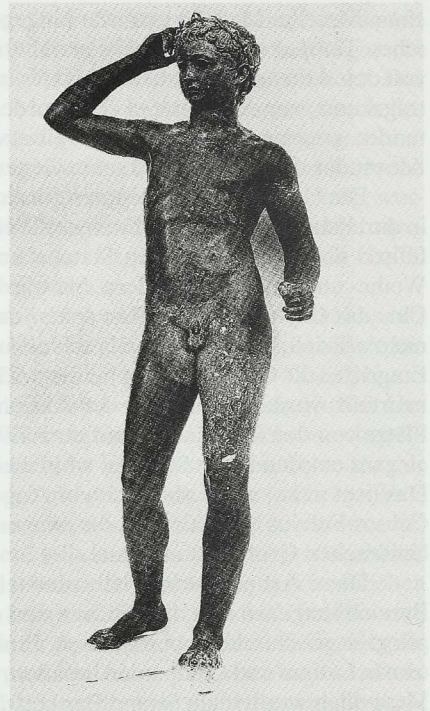
Illusion erweckten, in einer griechischen Landschaft mit Göttern und Heroen zu speisen.⁸

Die Kunstwerke, die man zur Ausstattung brauchte, wurden auf ganz verschiedene Weise beschafft. Zum einen konnte man sie den Feldherrn aus ihrer Beute abkaufen, denn nicht alles, was sie mitbrachten, wurde öffentlich aufgestellt. Licinius Lucullus hat den direkten Weg gewählt und die von ihm gemachte Kunstbeute gleich in seinem Park aufgestellt, den berühmten Lucullischen Gärten, die aber wohl auch dann und wann für die Öffentlichkeit zugänglich waren. Manche stahlen auch wie der berühmte Verres⁹, der als Statthalter von Sizilien nach Ciceros Darstellung unter Amtsmißbrauch sowohl aus Heiligtümern wie auch aus Privathäusern alles an Kunst mitnahm, was nicht niet- und nagelfest war.

Es gab jedoch auch den Kunstmarkt. Einer der bevorzugten Handelsplätze war Athen, wo die Ware teils eigens hergestellt, teils zusammengezogen wurde. Daß es dabei stets mit rechten Dingen zugegangen ist, läßt sich eher bezweifeln. In den Hafenanlagen des Piräus wurden etwa die Bronzestatue einer spätklassischen Athena und einer Artemis (Abb. 1) nebeneinanderliegend gefunden, offenbar zum Abtransport bereitliegend. Diese konnten ja nur aus irgendeinem Heiligtum gestohlen sein. Ob sie über den Kunstmarkt verhandelt werden sollten oder ob sie der liegengeliebene Rest einer Kriegsbeute, etwa des Sulla waren, läßt sich nicht mehr klären.¹⁰

2 Mit dem Schiff versunken. Bronzestatue eines Eros aus dem Wrack von Mahdia

1 Zum Abtransport bereit. Bronzestatuen von Athena und Artemis im Hafen von Piräus



Solche antiquarischen Kunstwerke gab es jedenfalls im Späthellenismus an diesem Umschlagplatz. Außerdem lieferten hierher die attischen Marmorwerkstätten ihre Erzeugnisse wie Kandelaber, Riesenkratere und andere dekorative Werke, von denen sie wußten, daß sich in Rom und Italien Abnehmer finden würden. Cicero hatte hier seinen Freund und Agenten Atticus, mit dem er sich brieflich sehr detailliert über die zu beschaffenden Kunstwerke austauschte, die er für die Ausstattung seiner Bibliothek vorgesehen hatte.

Einen exemplarischen Einblick in den griechisch-römischen Kunstmarkt gewährt die Ladung des im frühen 1. Jh. v. Chr. vor der tunesischen Küste bei Mahdia untergegangenen Schiffes. Die Hauptfracht bestand aus mehr als 60 Säulenschäften verschiedener Größe, frisch aus den Marmorbrüchen vom Pentelikon geliefert.¹¹ Dazu kommen mindestens fünf große Marmorkandelaber und mindestens vier Prachtkratere, alle werkstattfrisch.¹² Ebenso befanden sich aber auch drei Reliefs des 4. Jh. v. Chr. und fünf ältere Inschriften an Bord, die sämtlich aus einem Heiligtum im Piräus stammen und von dort geraubt sein müssen. Desgleichen ist das bedeutendste Kunstwerk der Ladung, eine späthellenistische Bronzestatue eines sich bekränzenden Eros (Abb. 2), von seinem ursprünglichen Platz entfernt worden, genau wie eine bronzene Herme und eine Reihe von marmornen Tondi mit freiplastischen Büsten.¹³ All diese Dinge sind aus Heiligtümern bzw. Heroa geraubt. Man kann sie füglich nicht als Beutekunst bezeichnen, denn der Krieg spielte hier keine Rolle, sondern sie sind wahrscheinlich einfach gestohlen. Der Bedarf an griechischer Kunst in Rom und Italien war so hoch, daß man bei der Beschaffung von Ware nicht eben zimperlich war. Einen ähnlichen Befund zeigt die Ladung des vor Antikythera gescheiterten Schiffes, wo sich dies an den stark zerfressenen Marmorskulpturen noch feststellen läßt. Zweifelsfrei aber zeigt sich an den gefundenen Füßen der Bronzestatuen, daß die Kunstwerke alle schon einmal aufgestellt waren und daher leere Sockel zurückließen.¹⁴

Dies zeigt deutlich den Hunger Roms nach griechischer Kunst. Wohlbermerkt: die geraubten oder besser gestohlenen Skulpturen auf beiden Schiffen gehörten der zeitgenössischen Kunst an. Die römischen Nobiles hätten sie auch neu kaufen können und hätten dies wohl auch getan, wenn die griechischen Ateliers mit der Produktion nachgekommen wären.

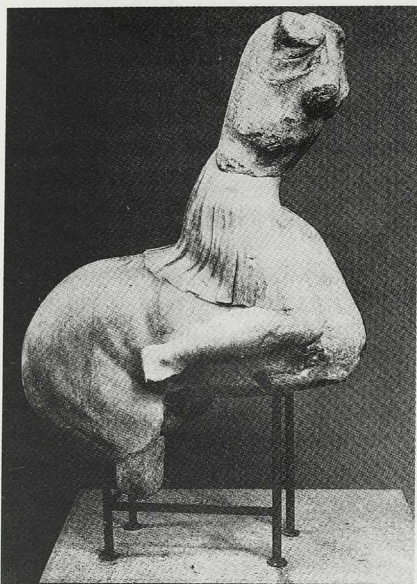
Man muß sich fragen, ob es gegen diese Art der Kunstbeschaffung keine Einwände, keine irgendwie geartete Opposition gab? Standen die Heiligtümer und Marktplätze der griechischen Städte ihrer Kunstwerke beraubt, nur die leeren Sockel als Zeichen ihrer Schande vor Augen und niemand erhob Protest? Es hat ganz den Anschein. Das mag an der Überlieferung liegen, die sich in der Regel lieber mit den Siegern der Geschichte beschäftigt, aber sehr wahrscheinlich ist das nicht. Dieses Manko wird nur einigermaßen verständlich vor dem historischen Hintergrund. Im 3. und 2. Jh. betrieb nicht nur Rom seine Expansionspolitik, sondern in allen Mittelmeerstaaten wurde fast ununterbrochen Krieg geführt. Im griechischen Mutterland und in Kleinasien war nach der Aufteilung des Alexanderreiches in die hellenistischen Großreiche die Zeit der großen Eroberungskriege eigentlich vorbei; es gab jedoch eine Unzahl an territorialen Konflikten und Beutezügen, die uns heute schwer verständlich sind. Man muß aber sehen, daß der Krieg ein normales, ja das gängige Mittel der Politik im Hellenismus war. Das akzeptierten auch die Zeitgenossen, wofür das Geschichtswerk des Polybios einen eindrucklichen Beleg bietet. Die

Kriege wurden hart geführt, nicht selten bis zur Auslöschung ganzer Städte. Der Verlierer hatte kaum Rechte, er konnte nur hoffen, bei zukünftigen Auseinandersetzungen sein ehemaliges Eigentum zurückzuerobern oder auf dem Verhandlungswege zu agieren, was bei den ständig wechselnden Koalitionen gar nicht so aussichtslos war. Die Plünderung und der Abtransport von Kunstwerken war auch keine römische Erfindung. Die hellenistischen Potentaten wie Pyrrhus, Philipp V. oder Antiochos III. führten in ihren Feldlagern große Menge an Kunst mit sich, die natürlich erbeutet war. Die Raubzüge des aitolischen Bundes füllte Privathäuser und das Zentralheiligtum in Thermos mit Beutekunst. Das alles galt bei Griechen wie bei Römern als Kriegsrecht und der Verlierer hatte sich darein zu schicken.

Dennoch gibt es in Ansätzen Kritik an dieser Praxis und Versuche, sie zu ändern oder zumindest erträglicher zu gestalten. So hören wir im Zusammenhang des epirotischen Feldzuges des Marcus Fulvius Nobilior 189 v. Chr. von einer Gesandtschaft der Stadt Ambrakia, die nach Rom kam, um darüber Beschwerde zu führen, daß der römische Feldherr die Stadt ihrer Statuen entkleidet hätte. Die Ambrakioten wollten ihre Kunstwerke zurückhaben. Es kam in Abwesenheit des Fulvius, der sich noch in Griechenland aufhielt, zum Prozeß. Das Hauptargument betraf eine Frage des Kriegsrechts. Ambrakia war nämlich nicht mit Waffengewalt erobert worden, sondern hatte kapituliert und war dennoch geplündert worden. Die Ambrakioten fanden bei der politischen Gegenpartei des Fulvius Unterstützung, unter der Führung des Marcus Aemilius Lepidus, der hoffte, den politischen Gegner auf diese Weise ausschalten zu können. Es erging das Urteil, Fulvius habe die geraubten Statuen zurückzugeben. Als dieser jedoch endlich selbst in Rom auftauchte und seine Sicht der Dinge darstellte, wurde das Urteil sofort kassiert.¹⁵

Scipio Aemilianus veranstaltete eine Art Rückführung von Beutekunst. Nach der Eroberung und Zerstörung von Karthago 146 v. Chr. ließ er die Beute zusammentragen – seine Beute – und gestattete dann den Siziliern, wenn sie darunter ihr von den Puniern geraubtes Eigentum erkannten, dieses wieder an sich zu nehmen.¹⁶

Nicht ganz zufällig finden wir bei seinem griechischen Freund, dem Historiker Polybios¹⁷, die einzige Stelle in der Überlieferung, die einen grundsätzlichen Ansatz zur ethischen oder staatspolitischen Problematisierung von Beutekunst bietet: »Deshalb beschlossen die Römer, alle diese Dinge nach Rom mitzunehmen und nichts zurückzulassen... Wenn sie aber trotz oder gerade wegen eines Lebens in Armut, weit entfernt von Luxus und Aufwand für derartige Dinge, dennoch den Sieg über die Griechen davongetragen haben, bei denen Kunstwerke in Fülle und vollendeter Schönheit vorhanden waren, muß man da nicht, was sie taten, für einen Fehler halten? Denn von den Gewohnheiten der Sieger abzugehen und sich die der Besiegten zu eigen zu machen und dabei noch, was die Mächtigen am meisten zu fürchten haben, sich den damit unausweichlich verbundenen Neid zuzuziehen, ist unbestreitbar ein Irrweg. Denn der Beschauer preist niemals die Besitzer fremden Eigentums in gleichem Maße glücklich, wie ihn außer dem Neid zugleich auch Mitleid erfaßt mit den ursprünglichen Eigentümern, die es nun verloren haben. Wenn jene aber von Erfolg zu Erfolg schreiten und am Ende alles, was den anderen gehört, bei sich gesammelt haben, und dies die Beraubten herbeizieht und gewissermaßen zum Beschauen einladet, wird das Übel doppelt groß. Denn die Betrachter empfinden Mitleid nicht mehr nur mit den anderen, sondern mit sich selbst, da sie ihres eigenen Unglücks gedenken. Daraus entsteht nicht nur Neid, sondern es entbrennt etwas wie



3 In Rom angekommen. Berittene Amazone aus dem Giebel des Apollo Sosianus-Tempel



4 Per Gesetz verboten. Edikt des Augustus gegen den Kunstraub

Zorn gegen die glücklichen Sieger. Denn die Erinnerung an das schwere Schicksal, das uns getroffen hat, ist gleichsam ein Ansporn zum Haß gegen die, die es über uns gebracht haben... Diese Worte richten sich an die, welche jeweils an die Macht kommen, daß sie nicht die unterworfenen Städte ausplündern und das Unglück anderer als einen Schmuck für die eigene Stadt betrachten.«

Der Text läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig, er blieb jedoch ein nicht beachteter Appell.

Innerhalb der römischen Gesellschaft gab es keine faßbare Grundsatzdiskussion um das Nehmen von Kunstbeute, nur den quasi-legalistischen Standpunkt, der von Livius öfter angeführt wird: das Beutemachen mußte unter das *ius belli* fallen. Es wurde dagegen über die *publicatio* gestritten, ob nämlich die militärische Kunstbeute öffentlich aufgestellt werden sollte oder gar mußte oder aber, ob sie der siegreiche Feldherr zur Ausschmückung seiner privaten Villen verwenden durfte. Noch Agrippa hielt eine große, leider nicht erhaltene Rede »über die Pflicht, alle Gemälde und Standbilder öffentlich zu zeigen.«¹⁸ Zu seiner Zeit hörte mit dem Ende der Bürgerkriege auch der Kunstraub praktisch auf. C. Sosius, ein ehemaliger Parteigänger des Marc Anton, der dann zu Augustus überwechselte, war wohl der Letzte, der in der Tradition der republikanischen Feldherren, seine Kriegs- und Kunstbeute nach Rom schaffte und sie um 20 v. Chr. öffentlich ausstellte. Besonders spektakulär war ein klassischer Figurengiebel mit der Darstellung einer Amazonenschlacht (Abb. 3), den er aus Griechenland geraubt hatte und im Giebel des von ihm neu errichteten Apollo-Tempels anbringen ließ.¹⁹ Augustus selbst weist ausdrücklich darauf hin,

daß er vor allem Städten in Ägypten Kunstwerke aus der Kriegsbeute zurückerstatet hat. Er hat das nicht nur in Ägypten getan, sondern auch anderswo wie auf Samos, wohin er eine klassische Kultbildgruppe zurückführte. Das war neben der zur Schau gestellten Generosität auch ein kleiner zusätzlicher Triumph über Marc Anton, der in den Restitutionsinschriften nicht explizit erwähnt wird, aber deutlich der Gemeinte ist. So soll sich eben die Lebensführung des ›sauberen‹ Augustus von der des raffgerigen Marc Anton unterscheiden. Wie weit das auch von der Realität entfernt war, so war dies doch seine Propaganda, aber auch erst nach dem endgültigen Sieg über Marc Anton bei Actium.²⁰

Der römische Kunstraub in der späten Republik verdient in der Betrachtung aus dem historischen Abstand heraus eine besondere Beurteilung. Er hinterließ auf griechischer Seite geplünderte Städte und ihres Glanzes beraubte Heiligtümer. Sichtbare Wunden, die sich im Laufe der Zeit nur mühsam schlossen, wenn überhaupt. Er veränderte aber andererseits das Leben in Rom. Mit den Kunstwerken kam mehr in die Stadt als nur illustrative Beutestücke von Besiegten: es wurde eine ganze Kultur importiert. Dabei waren die Statuen Träger und nicht Randerscheinung dieses Kulturtransfers.²¹ Der ästhetische Zugang, den wir heute meist zu öffentlich aufgestellter Plastik haben, bestand in der Antike nicht. Die Statuen waren vielmehr unmittelbarer Ausdruck und Vergegenwärtigung von Religiosität, Macht, Bildung oder Lebensart. Sie sagten etwas aus über denjenigen, der sie aufgestellt hatte. Und es oblag ihm, den funktionalen Rahmen herzustellen, damit die Botschaft positiv aufgefaßt werden konnte. Darüber ist viel geschrieben worden, was hier nicht wiederholt werden muß. Mit der griechischen Kunst kam jedenfalls auch die Bildung und, ohne die altrömischen Dichter gering beurteilen zu wollen, die Literatur nach Rom. Es war eine in den Anfängen vielleicht zufällige, dann aber gewollte und entschlossen durchgeführte Hellenisierung Italiens, eine durch den Kunstraub angestoßene Akkulturierung, wie sie in diesem Ausmaß weder zuvor noch danach zu beobachten ist. Um es zu pointieren: der durch den napoleonischen Kunstraub angestoßene Empire-Stil war vielleicht ein Versuch in dieser Richtung und von einigen Protagonisten auch als umfassender Lebensstil gemeint, im Vergleich aber zu den Dimensionen der römischen Hellenisierung war er eine modische Eintagsfliege.

Auf dem Gebiet der figürlichen Kunst war der Erfolg noch gewaltiger: Die Bildsprache der römischen Kunst blieb griechisch. Die Kunstproduktion der Kaiserzeit bediente sich der griechischen Formensprache mit ganz wenigen Ausnahmen und ganz wenigen Unterbrechungen, etwa in trajanischer Zeit. Die griechischen Prinzipien der räumlichen Darstellung und der Ablehnung eines Bedeutungsmaßstabes blieben erhalten bis zum Beginn des 4. Jhs., bis in severische Zeit, wo sich die Prinzipien der frontalen, repräsentativen Darstellung und der flächigen Repräsentationskunst durchsetzten, die dann zur byzantinischen und mittelalterlichen Kunst führten.

Was die Kunstproduktion zur Zeit des Kunstraubes, also im Hellenismus betrifft, so haben die Römer in Griechenland nicht nur Kahlschlag hinterlassen, sondern sie kurbelten die Produktion eher an, da in Rom ein neuer Markt entstand und zudem die Auslandsrömer an den internationalen Handelsplätzen auf Delos und Rhodos wie auch in Kleinasien die potentesten Auftraggeber darstellten. Auch diese Entwicklung war durch den Kunstraub in Gang gebracht worden.

Schließlich noch zu einem ganz anderen Gesichtspunkt, dem der Rezeption griechischer Antike im nachmittelalterlichen Europa. Die Übernahme griechischer Kunst und Kultur wurde mit echt römischer Gründlichkeit betrieben. Nicht nur wurden, wie gezeigt, die Kunstwerke aus griechischen Gebieten abgezogen, sondern man vervielfältigte sie auch. Das Kopieren von Plastik war zwar altbekannt, im späten Hellenismus und vor allem durch die ganze Kaiserzeit hindurch erreichte das Kopistenwesen einen Umfang, den man an antiken Maßstäben gemessen fast als industrielle Produktion bezeichnen kann. Kopiert wurden vor allem berühmte griechische Werke, *opera nobilia*. Darauf, und das muß man sich mit aller Deutlichkeit klarmachen, beruht unsere Kenntnis der klassischen griechischen Plastik. Es wäre nicht möglich, anhand der verhältnismäßig wenigen griechischen Originale des 5. und des 4. Jhs. v. Chr. einen Eindruck vom Ablauf der griechischen Kunstgeschichte zu gewinnen. Dazu brauchen wir die römischen Kopien. Auch die Werkverzeichnisse eines Phidias oder eines Polyklet kennen wir aus kaiserzeitlichen Schriften, während die ältere griechische Kunstschriftstellerei fast ganz verloren ist. Die hymnischen Beschreibungen des Apoll vom Belvedere von Feuerbach und Winckelmann, die den Weg zur tiefempfundenen Menschlichkeit der griechischen Kunst öffnen sollten, betreffen eine römische Kopie.

Die Geschichte, mindestens aber die Kunstgeschichte des neuzeitlichen Abendlandes wäre anders verlaufen, wenn die Römer nicht seit dem 3. Jh. v. Chr. griechische Kunst geraubt, bewahrt und vervielfältigt hätten. Es ist mir durchaus bewußt, daß man in der Diskussion über Beutekunst nicht unbedingt mit der Macht des Faktischen argumentieren kann, zumal die Gefahr des Mißbrauchs von falscher Seite besteht. Man muß aber auch die Prozesse sehen, die in der Gesellschaft der Kunsträuber ausgelöst wurden; dazu sollte der Blick in die Geschichte dienen.

Welcher Schluß ist nun daraus zu ziehen? Ich fürchte ein negativer. Mit moralischen Aspekten oder kulturellen Argumentationen ist die Verhinderung von Kunstraub in unruhigen Zeiten nicht durchzusetzen. Nicht mit Vereinbarungen und Erklärungen. Ich fürchte, die Antike lehrt dies: Der Besitz von Kunstwerken und die Verfügung darüber ist immer von der politischen Macht abhängig. Übergeordnete kulturelle oder ethische Instanzen spielen dabei keine Rolle, zumindest keine tragende.

Dabei wäre es so einfach: der gerade zum Augustus erhobene und damit faktisch unumschränkte Herrscher Octavian erließ im Jahre 27. v. Chr. ein Edikt für die Provinz Kleinasien, das – verabsolutiert – den radikalen Kunstschutz bedeuten würde (Abb. 4). Interessant ist dabei, daß die Kunstwerke nicht nur vor fremden Räubern geschützt werden sollen, sondern auch vor den eigenen Politikern. Es heißt da:

»Falls es in irgendeiner Stadt der Provinz oder in deren Umland architektonisch gestaltete öffentliche oder sakrale Plätze gibt und falls dort Denkmäler stehen oder in Zukunft stehen werden, soll niemand diese wegnehmen, kaufen oder als Sicherheit bzw. Geschenk akzeptieren. Was auch immer von da weggenommen, verkauft oder als Geschenk angenommen wurde, darum soll sich der Gouverneur der Provinz persönlich kümmern, auf daß es dem öffentlichen oder sakralen Herkunfts-ort zurückerstattet werde. Was ohne weitere Umstände zurückgegeben wird, soll vom Gouverneur strafrechtlich nicht weiter verfolgt werden.«²²

Nur, wer hielte sich daran?

Anmerkungen

- 1 Grundsätzliche Literatur zum Thema: O. Vessberg, Studien zur Kunst der römischen Republik (1941); H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (1951); F. Coarelli, Classe dirigente romana e arti figurative. In: *DialA* 4/5, 1970/71, S. 241 ff.; M. Pape, Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom (1975); P. Zanker, Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit. In: *Fondation Hardt, Entretiens sur l'antiquité classique* 25, 1979, S. 283 ff.; H. G. Martin, Römische Tempelkultbilder (1987); R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (1988); T. Hölscher, Hellenistische Kunst und römische Aristokratie. In: *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia. Ausst.-Kat. Bonn. Bd. 2* (1994), S. 875 ff.; H. Galsterer, Kunstraub und Kunsthandel im republikanischen Rom. In: *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia. Ausst.-Kat. Bonn. Bd. 2* (1994), S. 857 ff.
- 2 E. Olshausen, *Prosopographie der hellenistischen Königsgesandtschaften* (1974) Nr. 89; Martin, a. a. O. S. 55 mit Anm. 276.
- 3 Livius 40, 51, 2-8. 52, 2-4; F. Coarelli, *BSR* 45, 1977, S. 4.
- 4 S. die Liste von Aemilius Paullus 168 v. Chr. bis zu Augustus 31 v. Chr. bei Pape, a. a. O., S. 14-25.
- 5 Martin, a. a. O., S. 156 u. 160.
- 6 Livius, *Ab urbe condita*, 40, 51, 3; Plinius, *Naturalis Historia* 34, 30; vgl. Hölscher a. a. O., S. 880.
- 7 Neudecker, a. a. O., S. 117 ff.
- 8 Vgl. H. Mielsch, *Die römische Villa* (1987) 23-34. 107-11.
- 9 Zuletzt: G. Zimmer, In: *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia. Ausst.-Kat. Bonn. Bd. 2* (1994), S. 867 ff.
- 10 M. Paraskevadis, Ein wiederentdeckter Kunstraub der Antike (1966), S. 22-28 und S. 32-38, Abb. 14.
- 11 H. v. Hesberg, In: *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia. Ausst.-Kat. Bonn. Bd. 1* (1994), S. 175 ff.
- 12 Ebd., S. 239-284 (Beiträge von Cain/Dräger und Grassinger).
- 13 Ebd., S. 303 ff. (Beiträge von v. Prittwitz und Gaffron, Bauchhenss, Söldner und Mattusch).
- 14 P. C. Bol, Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera (*AMBeih.* 2, 1972), S. 18-24, Taf. 6-9.
- 15 Livius 38, 44, 4-5; Pape, a. a. O., S. 12 f.
- 16 Quellen bei Pape a. a. O., S. 112, Anm. 159.
- 17 Polybios 9, 10 in der Übersetzung von H. Drexler.
- 18 Plin. nat. 35, 26.
- 19 E. La Rocca, In: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausst.-Kat. Berlin* (1988), S. 121-28.
- 20 Vgl. Pape a. a. O., S. 79 f.
- 21 Vgl. T. Hölscher, In: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988* (1990), S. 73-84.
- 22 Die Inschrift bezieht sich auf Kyme in Kleinasien und wurde angeblich in Izmir gefunden; sie befindet sich heute im Rijksmuseum in Leiden unter der Inv.-Nr. I, 1901/7, 11. Der zitierte Teil umfaßt die Zeilen 3-11 der insgesamt 28-zeiligen Inschrift; bei der Übersetzung habe ich mich je nach Plausibilität zwischen der editio princeps von Pleket und den Verbesserungen von Sherk entschieden. H. W. Pleket, *The Greek Inscriptions in the ›Rijksmuseum van Oudheden‹ at Leyden* (1958), S. 49-66 Nr. 57 Taf 11, 57; R. K. Sherk, *Roman Documents from the Greek East* (1969), S. 3, 13-20 Nr. 61.