

Verzierung und Zubehör. Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

JANEZ KRANJC

ZUSAMMENFASSUNG Der Beitrag untersucht den Platz der Kunstwerke in der römischen Gesellschaft und im römischen Recht. Römische klassische Juristen beschäftigten sich in Bezug auf die Kunstobjekte mit verschiedenen Problemen. Sie behandelten sie als Verzierungen oder als Zubehör zu Hauptsachen. Das Hauptproblem in diesem Zusammenhang war das Eigentum an einem Gemälde, das jemand auf einer fremden Holztafel gemalt hat. Ein Teil der Juristen meinte, dass das Bild ein bloßes Zubehör der Tafel war. Doch Justinian übernahm die entgegengesetzte Ansicht, wonach die Tafel dem Bild folgt und der Maler wird der Eigentümer der Tafel.

SCHLÜSSELWÖRTER: Römisches Recht • Kunstwerk • Verzierung
• Zubehör • Hauptsache • Eigentum

Decoration and accessory. Works of Art in Roman legal sources

JANEZ KRANJC

ABSTRACT The paper examines the place the works of art had in the Roman society and in Roman law. Roman classical lawyers dealt with several problems linked to art objects. They treated them as embellishments and as accessories to principal things. The main problem in this context was the ownership of a painting someone painted on a foreign tablet. A majority of classical lawyers believed the picture was a mere accessory of the tablet. However, Justinian accepted the opposite view according to which the tablet acceded to painting.

KEYWORDS: Roman law • Work of art • Decoration • Accessory • Principal thing • Ownership

I Einleitung

Der Jubilar hat einen wesentlichen Teil seines Schaffens der Erforschung rechtlicher Motive in der darstellenden Kunst gewidmet und damit wesentlich zur Vertiefung und Erweiterung rechtshistorischer Kenntnisse beigetragen. Die Resultate seiner Forschung sind nicht nur aufschlussreich, sondern auch wegweisend. Vor allem ermöglichen sie die Überbrückung der Kluft zwischen den Vorstellungen oft abstrakter Rechtsbegriffe und ihrer Visualisierung im konkreten Raum und Zeit.

Wenn wir versuchen, die wissenschaftlichen Leistungen des Jubilars zu ehren, stellen wir uns die Frage, inwieweit seine Arbeit auch unsere Forschung fördern und beeinflussen kann. Vor allem macht sie uns auf die äußeren Erscheinungsformen der Rechtsverhältnisse aufmerksam. Sie hilft uns, uns eine Einsicht in die Rechtsvorstellungen der Nichtjuristen zu verschaffen. In den Abbildungen verschiedener Rechtsvorgänge kann man neben der künstlerischen Fantasie auch die laienhaften, unfachmännischen Vorstellungen verschiedener Aspekte der Rechtsanwendung, die Vorurteile gegen das Recht und gegen Juristen, usw. sehen.

In dem Zusammenhang mit der Suche nach dem Rechtlichen in der darstellenden Kunst, wirft sich von selbst die umgekehrte Frage auf, welcher Platz kam der darstellenden Kunst und den Kunstwerken als Objekten in den Rechtsquellen und in den juristischen Schriften zu. In meinem bescheidenen Beitrag, der ein kleines Zeichen meiner Anerkennung der Forscher- und Lehrpersönlichkeit des Jubilars sein möchte, werde ich versuchen, eine Antwort auf diese Frage in Bezug auf das römische Recht zu geben. Dabei werde ich mich überwiegend auf die justinianischen Rechtsquellen beschränken.

II Die bildende Kunst in der römischen Antike

Gäbe es keine anderen Spuren der Römerzeit, so würden allein die Ruinen römischer Bauten und die Überbleibsel der bildenden Künste auf dem enormen Gebiet des ehemaligen römischen Reichs die Größe und Ausdehnung römischer Kultur auf eine sehr überzeugende Weise deutlich zum Ausdruck bringen. Die unermessliche Fülle und Vielfältigkeit der Kunstobjekte bekunden nicht nur eine hohe Kultur, sondern bringen deutlich das Ausmaß des Wohlstands und der Konzentration der Reichtümer zum Ausdruck, wie sie die antike Welt vorher nicht gekannt hat. Während der Blütezeit des römischen Reichs wurden in allen Provinzen des Reichs neue Städte gegründet und alte vergrößert und verschönert¹. Die Ausstattung öffentlicher Plätze und privater Bauten mit Statuen, Säulenhallen, Mosaiken, Wandgemälden usw. war allgemein verbreitet. Die Schönheit und Pracht der Städte und der privaten Stadt- und Landhäuser nahm seit der ausgehenden Republik zu und erreichte während der Kaiserzeit kolossale Dimensionen.

Im Unterschied zu dieser Lage, welche die Blütezeit des römischen Reiches kennzeichnete, scheinen die Anfänge der darstellenden Kunst in Rom wesentlich bescheidener gewesen zu sein. Es ist natürlich problematisch über die Anfänge einer Kultur bzw. Kunst zu reden. Man ist vor allem auf die archäologischen Funde hingewiesen, wobei man nie genau weiß, was zerstört worden ist und was es überhaupt nicht gab.

Laut dem Bericht von Plinius dem Älteren² hat schon Evander, der Gründer der Stadt Palatium am linken Tiberufer, nach welcher der Palatin benannt wurde, eine Herkules-Statue auf dem Rindermarkt (*forum boarium*) aufgestellt und geweiht. Nach demselben Bericht habe der König Numa Pompilius eine Janus-Statue mit Doppelgesicht (*Ianus geminus*) geweiht. Die Finger der Statue waren so gebildet, dass daraus die Zahl der 365 Tage zu erkennen war und Janus selbst als Gott der Zeiten dargestellt wurde. Plinius erwähnt auch viele etruskische Statuen, die zur Zeit der Könige weit verbreitet waren und überwiegend Götter darstellten.

Trotz dieser recht zuversichtlichen Darstellung kann man indessen annehmen, dass die darstellende Kunst in Rom am Anfang keine besonders bedeutende Rolle gespielt hat³. Die Stadt, die sich damals an Glanz und Reichtum nicht mit den etruskischen Städten messen konnte, hatte wahrscheinlich kein besonderes Verständnis für Kunst und keine eigene Produktion der Kunstwerke. Man importierte sie überwiegend aus den etruskischen Werkstätten. Die Nachfrage war wahrscheinlich nicht besonders groß. Dazu mag ein Gesetz des Königs *Numa Pompilius* beigetragen haben, von dem Plutarch berichtet⁴. Nach diesem Bericht sollte es das Anbeten anthropomorpher und zoomorpher Götterbilder verboten haben.

Das mag in der Tatsache der Fall gewesen sein. Varro⁵ behauptete, dass die Römer über 170 Jahre lang ihre Götter ohne Bilder verehrten und dass sie in der Zeit vor der Gründung des kapitolinischen Heiligtums keine menschenähnliche Götterbilder kannten. Ursprünglich hatten römische Götter ihre eigenen Stätten. So waren Tür und Herd die Stätten, an denen Janus und Vesta walteten, die Quelle und der Fluss die Sitze der Götter Fons und Voltumnus usw. Die Tempel hingegen, die als Wohnungen der Götter gedacht waren, setzten menschenähnliche Bilder der Götter voraus: "Erst in menschlicher Gestalt gedachte Gott bedarf eines Wohnhauses " ⁶.

Stimmt die Angabe von Plutarch über ein Gesetz mit dem Numa Pompilius die Götterdarstellungen verboten hatte, so kann man annehmen, dass sich die Lage spätestens unter König *Servius Tullius* geändert hat. Zu seiner Zeit bzw. zur Zeit seiner Nachfolger war es wahrscheinlich schon erlaubt, nicht nur Götterbilder, sondern auch die der Menschen zu entwerfen. Glaubt man den literarischen Quellen, so hat Servius Tullius die Erbauung eines Dianatempels auf Aventin,⁷ eines Artemis-Tempels,⁸ sowie vieler kleinen Tempel an den Straßenkreuzungen⁹

angeordnet. Der König *Tarquinius Superbus* hat den Ausbau der Stadtmauer und der *Cloaca Maxima*, des Jupitertempels auf dem Kapitol, sowie anderer Prachtbauten veranlasst¹⁰. Man kann annehmen, dass sich in diesen Tempeln auch Götterdarstellungen befanden. Darüber berichten auch die literarischen Quellen. Man kann davon ausgehen, dass die ersten Götterstatuen die Tonstatue¹¹ des Jupiter im Tempel am Kapitol, die Diana-Statue auf dem Aventin und die Statue der Ceres im Tempel von Ceres usw. waren. Nach einem Bericht des Livius engagierte *Tarquinius Superbus* für die Vollendung des Jupiter-Tempels etruskische Handwerker (*fābris undique ex Etruria accitis*), worauf auch das Material der Statue, d.h. Ton, hindeutet¹².

Die Vertreibung der etruskischen Könige und die Einführung der Republik hat wahrscheinlich keine besonderen Folgen auf die kunstgeschichtliche Entwicklung in Rom gehabt. Das Interesse für Kunstobjekte hat wegen der Ausweitung des Territoriums und der sonstigen Expansion wahrscheinlich noch zugenommen. So schreibt Vitruvius¹³, dass die Ceres- und Herkultempel am *Circus Maximus* mit den Tonstatuen und auf toskanische Weise (*tuscanico more*) geschmückten Giebeln erbaut wurden. Dionysios von Halikarnassos schreibt diese Baut dem Diktator *Aulus Postumius Albus Reillensis* zu, was eine ziemlich genaue Datierung ermöglicht. Laut Dionysios hat Postumius den Tempel um 499 v. Chr. nach der gewonnenen Schlacht gegen die Latiner am *Regillus Iacus* errichten lassen¹⁴.

Doch war der Einfluss der Etrusker in Italien durch das Schwinden ihrer politischen Macht und den Verlust ihres politischen Einflusses immer schwächer. Das war das Ergebnis einiger entscheidender militärischer Niederlagen. Die etruskische Seeherrschaft wurde nachhaltig durch die Niederlage gegen die vereinigte griechische Flotte unter den Tyrannen Hieron I. von Syrakus und Aristodemos von Kyme in der Seeschlacht vor Kyme 474 v. Chr. geschwächt. Der Niederlage vor Kyme folgten die Kriegszüge der Samniten gegen die Etrusker in Kampanien. Um 396 v. Chr. eroberten die Römer Veji und bis 265 v. Chr. auch das südliche Etrurien. Um 396 v. Chr. erfolgten mehrere Einfälle der Kelten in die Poebene. Obwohl sie das Gebiet nicht dauerhaft halten konnten, hat das wesentlich zur Schwächung der etruskischen Macht beigetragen. Diese erlitt eine weitere Erosion durch die Bündnisverträge mit denen es den Römern gelungen ist, die etruskischen Städte im Norden an sich zu binden.

Infolge dessen ist es im Laufe des 5. Jahrhunderts in Rom immer weniger von etruskischen Künstlern zu hören. Der etruskische Einfluss wich dem griechischen. Trotzdem sind, wahrscheinlich mehr durch Zufall, gewisse Verbindungen auch in späterer Zeit geblieben. So entstammte der berühmte Förderer der Künste, Gaius Cilnius Maecenas¹⁵, dessen Name als "Mäzen" zum Gattungsbegriff wurde, mütterlicherseits dem etruskischen Geschlecht der Cilnier.

Seit dem 5. vorchristlichen Jahrhundert sieht man in Rom einen zunehmenden Einfluss der griechischen Kunst. Auch das geschah nicht bruchartig, sondern kann

man annehmen, dass beide Einflüsse, d.h. der etruskische und der griechische, eine Zeit parallel gewirkt haben.

Die ersten bekannten griechischen Künstler, denen die Ausschmückung und die Bemalung des Ceres-Tempels am *Circus Maximus* anvertraut worden war, waren Damophilos und Gorgasos aus Sizilien. Laut dem Plinius Bericht waren sie Bildhauer und auch Maler.¹⁶ Auf einen griechischen Einfluss weist auch das Material der Ceres Statue hin. Wie Plinius berichtet, war das die erste bronzene Statue in Rom¹⁷.

Die griechische Kunst hat sich indessen nicht nur durch die Tätigkeit der Künstler griechischer Herkunft in Rom durchgesetzt, sondern noch mehr durch die römische Expansion und Eroberungen. Je mehr sich Rom der Gebiete Siziliens und Großgriechenlands bemächtigte, desto stärker war die Anwesenheit griechischer darstellender Kunst in Rom. Dieser Prozess verlief parallel mit einer kulturellen Umwandlung Roms, das sich nach jahrhundertelanger Abschließung den Einflüssen griechischer Kultur öffnete. Neben den traditionellen römischen Tugenden fing man an, auch die Ausbildung und Kunst zu schätzen. In Rom setzte sich das Griechische immer mehr als die Sprache der Gebildeten, der Wissenschaft und Kultur durch. Hocharrangige Römer des s. g. Scipionenkreises befürworteten die Aufnahme des griechischen Gedankenguts in die römische Kultur. Im Zuge dieses Prozesses setzte sich immer mehr die Überzeugung durch, dass es als vornehm und angesehen galt, wenigstens einige Worte Griechisch zu sprechen und ein oder mehrere griechische Kunstobjekte zu besitzen. Auch die griechischen Sklaven gehörten zu den Statusobjekten, v. a. als Hauslehrer, welche die Kinder in griechischer Sprache und Literatur ausbildeten. Das Volk zäher, disziplinierter und ungebildeter Bauern-Soldaten, fing an die bislang unbekannte Sprache der Literatur und Kunst zu lernen. Der Kriegstheoretiker des ausgehenden 4. Jahrhunderts Publius Flavius Vegetius Renuatius bemerkte in seinem Werk über das Kriegswesen (*Epitome rei militaris* 1, 1), dass niemand daran zweifelte, dass die Römer vor dem Wissen und der Klugheit der Griechen zurücktreten müssten¹⁸.

Im Zuge dieser Hellenisierung änderte sich auch das Stadtbild Roms¹⁹. Während der späteren Republik kam es auf dem Forum Romanum zu großen baulichen Veränderungen. Im 2. Jhdt. v. Chr. erbaute man mehrere Hallenbauten, z. B. *basilica Aemilia* (um 210 v. Chr.), *basilica Fulvia* (um 179 v. Chr.), die 55 v. Chr. als *basilica Pauli* umgebaut wurde, *basilica Sempronia* (um. 169 v. Chr.), die um 54 v. Chr. als *basilica Iulia* umgebaut wurde usw. Man hat sogar das *Comitium* hellenisiert, indem die gerundeten Stufenanlagen hinzugefügt wurden.

Die Resultate dieser Vorgänge kann man am bestem mit dem berühmten Horaz Vers zusammenfassen, wonach das eroberte Griechenland selber seinen wilden Bezwiner eroberte und seine Künste in das bäuerische Latium brachte (*Graecia capta ferum uictorem cepit et artes intulit agresti Latio*)²⁰.

Das entscheidende Moment in diesem Prozess war der Fall von Syrakus in 212 v. Chr. Der römische Feldherr M. Claudius Marcellus verschonte zwar das Leben der Einwohner, schaffte aber die enormen Kunstschatze der Stadt als Kriegsbeute nach Rom, womit nach Livius²¹ die Bewunderung griechischer Kunstwerke in Rom begann. Das war aber auch der Beginn der gängigen Praxis rücksichtsloser Plünderung und der Masseneinfuhr der (Kunst)Schätze aus besiegten und eroberten Städten Griechenlands nach Rom.

So errichtete z. B. der römische General Quintus Caecilius Metellus Macedonicus, der im Dritten Makedonischen Krieg kämpfte, aus der Kriegsbeute den ersten Marmortempel in Rom und die *Porticus Metelli*, die er mit den Lysipp Statuen der Generäle Alexanders des Großen und anderen Kunstwerken aus Griechenland ausschmückte²².

Die Triumphzüge römischer Heerführer, die Griechenland eroberten, führten Statuen, Gold- und Silbergefäße in unglaublichen Mengen²³ nach Rom mit. Diese Kunstschatze blieben zwar im Besitz des Staatsschatzes, ihre öffentliche Vorführung und Anwesenheit erweckten aber ein reges Interesse an griechischer Kunst und an hellenistischem Luxus. Man erkannte sowohl ihren Wert und auch ihre Schönheit an. Doch dienten sie nicht ihrem ursprünglichen Zweck, sondern als Verzierung, d.h. als die dekorative Ergänzung der Architektur, was natürlich ihre ursprüngliche Bestimmung änderte. Die Götter- und Weihebilder wurden zum Schmuck für Bauten und Gärten der Größen des Reichs²⁴. Der Besitz der Kunstwerke wurde zu einem wesentlichen Bestandteil des sozialen Prestiges und ein äußeres Zeichen der Geltung ihrer Eigentümer.

Die Kunstschatze, die aus Griechenland nach Rom flossen gehörten zu verschiedenen Epochen und Schulen. Weil Rom mit dem ganzen Spektrum des schöpferischen Schaffens Griechenlands zur gleichen Zeit konfrontiert wurde, entstand eine eklektizistische Wahrnehmung der Kunst bzw. führte das zum Eklektizismus in der römischen Kunst selbst. Dabei war Rom nicht nur Empfänger. Bald trug es auch neue Ideen und Impulse für die Fortentwicklung der Kunst bei. Die hellenistische Kunst, die sich schon dem Ende ihrer schöpferischen Kraft zuneigte, erhielt durch Rom einen neuen Antrieb. Griechische Meister, die in Rom tätig waren, brachten dort andere Formen hervor als in ihrer Heimat. Es entstand ein Verschmelzungsprozess, in dem eine neue Kunst entstand, in der nicht die ethnische Zugehörigkeit einzelner Künstler, sondern ihre kulturelle Umwelt ausschlaggebend war. Spätestens in augusteischer Zeit lag die künstlerische Führung in den Händen Roms,²⁵ obwohl die wichtigsten Meister noch immer Griechen waren. Römische Kunst blieb aber nicht nur auf die Stadt Rom beschränkt, sondern entwickelte sich in die Kunst des gesamten römischen Weltreichs. Die schöpferischen Einflüsse verliefen in beiden Richtungen, d.h. aus der Hauptstadt in die Provinzen und umgekehrt.

"... ICH RIEF DICH BEI DEINEM NAMEN UND GAB DIR EHRENNAMEN." (JES 45, 4)

J. Kranjc: Verzierung und Zubehör. Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

Die Darstellende Kunst in Rom diente überwiegend zur Ausschmückung und Dekoration des Äußeren und Innern von Bauten. L. Friedländer schreibt dazu:

Nirgends, am wenigsten in Rom, erhob sich ein bedeutender öffentlicher Bau, zu dessen Verzierung nicht auch der Meißel des Bildhauers mit tätig gewesen wäre, neben dem nach Bedürfnis Stukkateur, Ziseleur, Schnitzer, Gießer, Maler und Mosaizist mitarbeiteten. Statuen, einzeln und in Gruppen, füllten Giebel und Dächer, Nischen, Interkolumnien und Treppenwangen der Tempeln, Theater, Amphitheater, Basiliken und Thermen, schmückten Brückenportale und –geländer und Bogen aller Art, wie von Stadttoren und Viadukten; vor allen Triumphbogen pflegten mit Reiterfiguren, Trophäen, Vier- und Sechsgespanssen, die von Viktorien gelenkt wurden, bekrönt zu sein. Reliefs und Medaillons zierten die Frieße, Reliefs oder malereine die Wandflächen; Gewölbe und Decken prangten mit Stuckverzierungen oder buntem Farbenschmuck, die Fußböden mit schimmernden Mosaiken. Alle architektonischen Glieder, Pfosten und Schwellen, Gesimse und Fenster, selbst Dachrinnen waren mit plastischem Schmuck wie aus einem unerschöpflichen Füllhorn überschüttet²⁶.

Die Dimensionen dieses Phänomens kann man sich kaum vorstellen. Plinius²⁷ erwähnt das riesige Theater für 80 Tausend Zuschauer, das Marcus Aemilius Scaurus der Jüngere erbaut hat. Es ging um ein dreistöckiges Gebäude mit 360 Säulen. Das Erdgeschoß war aus Marmor, der erste Stock aus Glas, was eine neue Art von Luxus darstellte, und der dritte aus vergoldeten Holztafeln (*ima pars scaenae e marmore fuit, media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, summa e tabulis inauratis*). Zwischen den Säulen standen drei Tausend bronzene Statuen und im Theater waren unzählige Bilder und Theaterobjekte.

Zusammen mit den Statuen und Reliefs, die vielleicht als Ergänzung der Architektur noch wichtiger waren als die Malerei, war diese ein wesentlicher Bestandteil des kulturellen Gesamtbildes Roms. Die römische Wandmalerei war im ganzen römischen Weltreich bekannt. Ihre Verbreitung hat keine Parallele in der Geschichte der Menschheit. Nie vorher und auch nie nachher waren Wandmalereien so weit verbreitet. Sie waren nicht nur in den Wohnungen der Reichen in Rom, sondern auch in kleinen Wohnbauten in den Provinzen üblich.

Auch die Wandmalerei stellte einen wesentlichen Teil der architektonischen Gestaltung der Bauten dar. Obwohl es verschiedene Stile gab, war es in Rom üblich, die Wände nach demselben Schema zu bemalen. Man machte normalerweise eine Sockel-, eine Mittel- und eine Oberzone der Wandbemalung. Die künstlerische Aufmerksamkeit galt v. a. der Mittelzone, wo Abbildungen von Pflanzen, von der Architektur oder unterschiedliche Muster üblich waren. Die Sockelzone bemalte man mit geometrischen Mustern oder mit Imitationen von

Marmor. Die Oberzone der Wand war normalerweise der ornamentalen Verzierung gewidmet.

Obwohl davon wenig erhalten ist, gibt es auch Beweise für Deckenmalereien. Die Malerei blühte schon zu Zeiten der Etrusker. Neben der Vasenmalerei, die sich von Haus aus stark an der griechischen Vasenmalerei orientierte, existierte auch die etruskische Wandmalerei, die leider nur im Begräbniskontext erhalten ist. Man hat etruskische Gräber mit sehr alten Bemalungen ausgegraben. Neben der Wandmalerei gehörten zum Grabinventar des Verstorbenen auch reich verzierte Vasen. Man kann also davon ausgehen, dass in Rom auch auf dem Gebiet der Malerei eine gewisse Kontinuität vorhanden war.

Plinius der Ältere beschreibt die Entwicklung der Malerei im 35. Buch seiner Naturgeschichte. Seinem Bericht nach genoss die Malerei in Rom großes Ansehen. Mit ihr beschäftigten sich auch Vertreter der Oberschicht. Darauf weist der Name *Pictor*, den eine der angesehensten römischen Familien, nämlich die Familie der *Fabii* trug. So sollte Gaius Fabius Pictor die Wände des Salus-Tempel, der 302 v. Chr. auf dem Quirinal eingeweiht wurde, bemalt haben²⁸. Ähnlich hat der Dichter Marcus Pacuvius (220 v. Chr. bis um 130 v. Chr.), der Sohn der Schwester von Ennius, den Hercules Tempel am *Forum Boarium* bemalt²⁹. Nach diesen illustren Beispielen, erwähnt Plinius nur noch zwei zeitgenössische Maler, die aus der Oberschicht stammten, nämlich Turpilius und Titidius Labeo.

Neben der Wandmalerei war in Rom auch die Porträtmalerei sehr verbreitet. Plinius schreibt, dass man in der Vergangenheit versuchte, mit Hilfe der Porträts die Erinnerung an verschiedene Persönlichkeiten aufrechtzuerhalten. Die gefärbten Bildnisse (*imagines pictae*) ermöglichten die Einsicht in die Geschichte vornehmer Familien. Zu seiner Zeit, schreibt Plinius, machte man Bildnisse aus Bronze oder Silber, die nur eine geringe Ähnlichkeit mit der Person hatten und deren Wert in Material und nicht in der Darstellung lag³⁰. Der erste, der Porträts in einer Bibliothek ausgestellt hat, war der römische Politiker und Historiker Asinius Pollio, während M. Varro in seine Werke Bildnisse von 700 Personen eingefügt hat³¹. Marcus Aemilius Lepidus, der 78 v. Chr. das Konsulat bekleidete, hat Schilde (*clipei*) mit den Bildnissen seiner Vorfahren an die *basilica Aemilia* angebracht.

Plinius meinte, dass das hohe Ansehen, welches die Malerei in Rom genoss, dem Konsul und Zensor Manius Valerius Maximus Corvinus Messalla (Konsul 263 und Zensor 252 v. Chr.) zu verdanken war. Er hat nämlich an der Wand der *Curia Hostilia* ein Gemälde (*tabulam*), auf dem die Schlacht in der er die Karthager besiegte dargestellt wurde; ähnlich hat Lucius Cornelius Scipio Asiaticus (Konsul 190 v. Chr.) ein Bild seines Sieges in Asien (*tabulam victoriae*) auf Kapitol ausgestellt³².

Das Interesse für die ausländische Malerei war laut Plinius dem Lucius Mummius Achaicus (Prätor 177 v. Chr., Zensor 142 v. Chr.) zu verdanken. Er hat ein Gemälde des Aristides von Theben, einem Zeitgenossen von Apelles und dem Meister in der Darstellung menschlicher Gefühle, im Ceres Tempel ausgestellt. Nach dieser ersten öffentlichen Ausstellung eines fremden Bildes wurde es üblich, Bilder in Forum auszustellen³³. Plinius erwähnt, dass Kaiser August mehrere Bilder in Forum und in Curia aufgehängt hat.

Die Kunstwerke waren in Rom am Anfang des Prinzipats schon allgegenwärtig. Die Nachfrage war groß und die aus griechischen Ländern importierten Objekte konnten den wachsenden Bedürfnissen und den Vernichtungen in vielen Bränden nicht wetthalten. Der größte Teil der Nachfrage ist nicht durch den alten Bestand, sondern durch die neue Produktion der Kunstwerke befriedigt worden. Da, auch weil Bezüge auf die Gegenwart verlangt wurden³⁴.

Dabei war die Kunst nicht auf aristokratische Schichten beschränkt, sondern fand allgemeine Verwendung. L. Friedländer schreibt dazu:

Die Kunst der römischen Kaiserzeit produzierte für alle Bildungsgrade und alle Klassen der Gesellschaft und verbreitete darum auch Verständnis und Genußfähigkeit für einen sehr viel größeren Teil ihrer Leistungen und in sehr viel weitere Kreise. Sie schuf fein gedachte und virtuos ausgeführte Kabinettstücke zum Hochgenusse der Kenner und füllte zugleich Tempel, Hallen und Plätze mit allgemein verständlichen Figuren, und lange Wände und Fußböden mit bunten Schilderungen, die auch das Gassenpublikum fesselten³⁵.

III Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

Aus diesem sehr summarischen Überblick geht es ziemlich klar hervor, dass Kunstobjekte wesentlicher Bestandteil des römischen Alltags waren. Daraus kann man schließen, dass sie auch regelmäßige Gegenstände verschiedener Rechtsgeschäfte waren. Doch gab es in den römischen Rechtsquellen keine besonderen Rechtsgeschäfte für Bilder, Statuen usw. Man kann mit Gewissheit annehmen, dass es keine besonderen Kauf-, Tusch- und andere Verträge für Kunstobjekte gab.³⁶ Deswegen überrascht nicht die Tatsache, dass z. B. das Wort *pictura* in der Justinianischen Gesetzgebung und den Gaius Institutionen nur 23 Mal vorkommt, das Wort *statua* 79 Mal, das Wort *simulacrum* zweimal usw. Wir sehen also, dass die Kunstobjekte kein besonders großes Interesse der Juristen erweckten. Dabei soll bemerkt werden, dass sich die meisten Erwähnungen des Wortes *statua* auf das Recht, bei einer Kaiserstatue die Zuflucht zu suchen, beziehen³⁷.

Die römischen Rechtsquellen behandeln Kunstobjekte in erster Linie als Sachen. Dabei geht es v. a. um die Gemälden und Statuen, die wohl die üblichsten Formen

"... ICH RIEF DICH BEI DEINEM NAMEN UND GAB DIR EHRENNAMEN." (JES 45, 4)

J. Kranjc: Verzierung und Zubehör. Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

römischer darstellenden Kunst waren. Die Juristen haben sie zu den Sachen gezählt, die der Verschönerung, d. h. der Verzierung anderer Sachen bzw. dem Vergnügen dienten und trugen deswegen nicht zu der Ertragsfähigkeit der Hauptsache bei. Es kam nicht auf ihren künstlerischen Wert an. In diesem Sinne waren die Kunstwerke anderen Sachen, die der Verzierung dienten, wie Gartengewächsen, Springbrunnen, Marmorvertafelungen, Übertüncungen, dem Wandverputz usw., gleichgestellt³⁸. Das geht ziemlich deutlich aus einem Paulus-Fragment hervor.

Paul. D. 50, 16, 79, 2: "*voluptariae*" sunt, quae speciem dumtaxat ornant, non etiam fructum augent: ut sint viridia (zelena trata, grmovje) et aquae salientes, incrustationes, loricationes, picturae.

Paul. D. 50, 16, 79, 2: Bloß verschönernde Verwendungen sind diejenigen, welche nur das Äußere der Sache zieren, nicht auch die Fruchtbarkeit derselben vermehren, wie sind Gartengewächse und Springbrunnen, Marmorvertafelungen, Überziehungen von Tüncwerk, Gemälde³⁹.

Noch deutlicher bringt denselben Gedanken in Bezug auf eine Mitgift Ulpian zum Ausdruck:

UE 6, 17: *Voluptuosae sunt, quibus neque omissis deterior dos fieret, neque factis fructuosior effecta est: quod evenit in viridiariis et picturis similibusque rebus.*

UE 6, 17: Luxusverwendungen sind solche, durch deren Unterbleiben die Mitgift nicht schlechter geworden wäre, durch deren Vornahme sie aber auch nicht fruchttragreicher geworden ist. Dies ist der Fall bei Lustgärten, Fresken und ähnlichen Dingen⁴⁰.

Nach der klassischen Auffassung musste die *dos* fruchttragend sein⁴¹. Kunstobjekte gehörten nicht in die Kategorie fruchtbringender Sachen. Deswegen konnte ihr Vorhandensein die Mitgift nicht verbessern, ihr Fernbleiben aber auch nicht verschlechtern. Nachdem man den ästhetischen bzw. immateriellen Wert solcher Sachen nicht anerkannte, waren sie für die Mitgift praktisch ohne Bedeutung.

Das bedeutet jedoch nicht, dass man die ästhetische Dimension der Gemälden oder Statuen nicht gekannt hat. Man war sich der Bedeutung des Inhalts, d. h. der künstlerischen Darstellung wohl bewusst. In dem Sinne schreibt Paul, dass die Rückgabe einer Tafel, von der das Bild abgeschabt worden ist, nicht als Rückgabe gilt. Obwohl die Sache noch immer existiert, fehlt nämlich das Bild als ihre wesentliche Eigenschaft, denn der Wert der Sache liegt nicht in dem Stoff, sondern in der Kunst.

Paul. D. 50, 16, 14 pr.: *Labeo et Sabinus existimant, si vestimentum scissum reddatur vel res corrupta reddita sit, veluti scyphi collisi aut tabula rasa pictura, videri rem "abesse", quoniam*

Paul. D. 50, 16, 14 pr.: Labeo und Sabinus glauben, dass, wenn ein Kleid zerrissen zurückgegeben werde, oder eine Sache verdorben zurückgegeben sei, z. B. Becher zerbrochen oder Gemälde mit angekratzter

"... ICH RIEF DICH BEI DEINEM NAMEN UND GAB DIR EHRENNAMEN." (JES 45, 4)

J. Kranjc: Verzierung und Zubehör. Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

earum rerum pretium non in substantia, sed in arte sit positum. ...

Malerei, die Sache zu fehlen scheine, weil der Wert solcher Sachen nicht in dem Stoff, sondern in der Kunst⁴² liege. ...

Dieselbe Meinung vertrat auch Papinian in Bezug auf das Vermächtnis eines Bildes. Hat nämlich der Erbe nur die Tafel, von der er das Bild abgeschabt hat, geleistet, so konnte ihn der Vermächtnisnehmer mit der *actio ex testamento* auf Erfüllung verklagen. Auch in diesem Fall war der wesentliche Teil des Vermächtnisses das Bild. Der Tafel, welche die Grundlage und den Träger des Bildes darstellte, kam nur eine instrumentale Rolle zu.

Pap. D. 34, 2, 12: *Si imaginem legatam heres derasit et tabulam solvit, potest dici actionem ex testamento durare, quia legatum imaginis, non tabulae fuit.*

Pap. D. 34, 2, 12: Wenn der Erbe das Bild, das vermacht ist, abschabt und nur die Tafel leistet, kann man sagen, daß die Klage aus dem Testament fortbesteht, weil es sich um ein Vermächtnis des Bildes, nicht der Tafel, handelte.

Obwohl man in der klassischen Antike die Kunst von der Technik nicht (immer) unterschieden hat, hat man nicht nur die Kunstfertigkeit bzw. das Geschick, Kunstwerke zu schaffen⁴³, sondern auch die Produkte solcher Kunstfertigkeit berücksichtigt und geschätzt. Obwohl die Kunstobjekte im römischen Recht keinen besonderen Rechtsstatus hatten und obwohl es noch keinen urheberrechtlichen Schutz der Werke der Kunst gab, wusste man, dass das Kostbare an einem Kunstwerk nicht der Träger sondern das Bild, d.h. das Aussehen war.⁴⁴ Dieses Aussehen konnte auch praktische Wirkung haben. Deswegen konnte man an einer Statue oder an einem Bild ein Nießbrauch hinterlassen.

Marcian. D. 7, 1, 41 pr.: *Statuae et imaginis usum fructum posse relinqui magis est, quia et ipsae habent aliquam utilitatem, si quo loco oportuno ponantur.*

Marcian. D. 7, 1, 41 pr.: Es ist richtig, daß auch an einer Statue oder an einem Bild ein Nießbrauch hinterlassen werden kann; denn auch diese Dinge haben einen gewissen Nutzen, wenn sie an einem geeigneten Platz aufgestellt werden.

Es geht nicht um die immateriellen, d. h. ästhetischen Vorteile, die der Nießbrauch auf einem Bild oder einer Statue haben konnte. Es ging vielmehr um den materiellen Nutzen, der die Hinterlassung eines Nießbrauchs gerechtfertigte. Man kann sich z. B. vorstellen, dass der Nießbraucher das Bild oder die Statue, an denen er den Nießbrauch hatte, in seinem Haus oder Wohnung aufhänge bzw. aufstelle. Deswegen konnte er z. B. einen höheren Mietzins für das Zimmer in seiner Wohnung, das er vermietete, verlangen. Man kann sich auch den Eigentümer eines Lokals vorstellen, der ein solches Bild oder eine Statue in sein Lokal stellte und damit mehrere oder bessere Kunden heranlockte usw.

"... ICH RIEF DICH BEI DEINEM NAMEN UND GAB DIR EHRENNAMEN." (JES 45, 4)

J. Kranjc: Verzierung und Zubehör. Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

Die Kunstobjekte konnten entweder selbständige Sachen und Objekte des Eigentumsrechts sein, oder gehörten sie zum Gebäude. So schreibt Papinian, dass Reliefbildnisse aus Stuck und fest angebrachte Statuen (*sigilla et statuæ adfixæ*) nicht Zubehör des Hauses, sondern sein Bestandteil sind. Was jedoch nicht fest angebracht ist, gehört zum Hausrat (*supellex*). Zum Zubehör gehört s. M. n. auch eine bronzene Sonnenuhr, die nicht fest angebracht ist⁴⁵.

Obwohl sie nur als Zubehör betrachtet wurden, konnten die Kunstwerke den Wert der Hauptsache erhöhen. Man kann davon ausgehen, dass die Kunstobjekte bei dem Kauf eines Hauses nicht selten die Hauptattraktion waren bzw. den Hauptgrund für den Kauf darstellten.

Paul. D. 18, 1, 34 pr.: *Nec refert, quanti sit accessio, sive plus in ea sit quam in ipsa re cui accedat an minus: plerasque enim res aliquando propter accessiones emimus, sicuti cum domus propter marmora et statuas et tabulas pictas ematur.*

Paul. D. 18, 1, 34 pr.: ... Es kommt auch nicht darauf an, wieviel ein Zubehörestück wert ist, ob es mehr oder weniger wert ist als die Hauptsache, zu der es hinzukommt; denn gelegentlich kaufen wir Sachen wegen des Zubehörs, zum Beispiel ein Haus wegen der Marmorarbeiten, der Statuen und der Tafelbilder.

Das juristisch interessanteste Problem im Hinblick auf die Bilder war jedoch die Frage, wem das Bild, das jemand auf eine fremde Tafel gemalt hat, gehört⁴⁶. Die Grundregel bei der Verbindung zweier beweglicher Sachen miteinander war, dass die Anfügung der Hauptsache wich bzw. dass das Getragene dem Trägerstoff folgt.

Ulp. D. 34, 2, 19, 13: ... *semper enim cum quaerimus, quid cui cedat, illud spectamus, quid cuius rei ornandæ causa adhibetur, ut accessio cedat principali.* ...

Ulp. D. 34, 2, 19, 13: Denn immer wenn wir untersuchen, was wozu gehört, stellen wir darauf ab, was zur Verzierung einer (anderen) Sache verwendet wird, so dass die Nebensache zur Hauptsache gehört.

In diesem Sinne hat man die Tafel im klassischen Recht als die Hauptsache und das Gemälde als die Verzierung betrachtet. So wurde nach der herrschenden Meinung der Klassiker der Eigentümer der Tafel auch der Eigentümer des Bildes, welches jemand auf seiner Tafel malte.

Paul. D. 6, 1, 23, 3: *Sed et id, quod in charta mea scribitur aut in tabula pingitur, statim meum fit: licet de pictura quidam contra senserint propter pretium picturæ: sed necesse est ei rei cedi, quod sine illa esse non potest.*

Paul. D. 6, 1, 23, 3: Aber auch das, was auf mein Papier geschrieben oder auf meine Tafel gemalt wird, gehört sofort mir, obwohl einige hinsichtlich des Gemäldes wegen dessen Wert das Gegenteil meinten. Aber not-wendigerweise folgt dem Recht einer Sache, was ohne diese nicht existieren kann.

"... ICH RIEF DICH BEI DEINEM NAMEN UND GAB DIR EHRENNAMEN." (JES 45, 4)

J. Kranjc: Verzierung und Zubehör. Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

Die Logik dieser Auffassung war einfach und praktisch⁴⁷. Ohne Grundlage könnte das Bild nicht existieren. Deswegen war die Tafel die Hauptsache, zu der das Bild gehörte. Diese einfache Regel hatte einen sehr effektvollen Schutz des Bildes zur Folge. Sachenrechtlich wusste man vom Anfang an, wer der Eigentümer war und wer das Risiko der Sache zu tragen hatte. Gleichzeitig aber wusste man, dass der Eigentümer dem Maler den Wert der Bemalung schuldete. Hätte man das Eigentum von dem Wert der Tafel bzw. des Bildes abhängig gemacht, so hätte man die Eigentumsfrage von einer strittigen Kategorie, d. h. von der Qualität des Bildes, abhängig gemacht. Man hätte schon am Anfang den Streit über den Wert des Bildes, was die Bestimmung des Eigentümers hindern würde.

Diese Auffassung war nicht unumstritten. Schon Paulus erwähnt den Wert des Bildes als den Umstand, welcher die Regel bedenklich machen könnte. Das ist interessant, weil das Bild rechtlich keine (selbständige) Sache war. Wir haben jedoch schon oben gesehen, dass das Wesentliche an einem Gemälde, das Bild, d. h. das Künstlerische und nicht der Träger, d. h. die Tafel war. Gaius, dessen Meinung auch Justinian übernahm, schrieb dazu:

Gai. 2, 78: *Sed si in tabula mea aliquis pinxerit veluti imaginem, contra probatur: magis enim dicitur tabulam picturae cedere. cuius diversitatis vix idonea ratio redditur. certe secundum hanc regulam si me possidente petas imaginem tuam esse nec solvas pretium tabulae, poteris per exceptionem doli mali summoveri; at si tu possideas, consequens est, ut utilis mihi actio adversum te dari debeat; quo casu nisi solvam impensam picturae, poteris me per exceptionem doli mali repellere, utique si bonae fidei possessor fueris. illud palam est, quod sive tu subriperis tabulam sive alius, competiti mihi furti actio.*

Gai. 2, 78: Wenn aber jemand auf meiner Holztafel gemalt hat, beispielsweise ein Bild, so ist das Gegenteil anerkannt; bekanntlich fällt nämlich eine Holztafel eher dem Verfertiger des Bildes zu. Ein genügender Grund für diese Unterscheidung wird eigentlich nicht angegeben. Jedenfalls kannst du nach dieser Rechtsregel mit der Einrede der Arglist abgewiesen werden, wenn ich das Bild besitze und du es als dein Eigentum einklagst, aber den Wert der Holztafel nicht zahlst. Besitzt du aber das Bild, so muss folgerichtig mir eine abgewandelte Klage gegen dich gewährt werden; in diesem Fall kannst du mich mit der Einrede der Arglist zurückweisen, wenn ich die Aufwendungen für das Bild nicht zahle, jedenfalls wenn du gutgläubiger Besitzer warst. Das ist aber völlig klar, dass mir die Diebstahlsklage zusteht, wenn du oder jemand anders die Tafel entwendet hat⁴⁸.

Gaius, welcher der Auffassung war, dass beim Beschreiben die Buchstaben, auch wenn sie aus Gold sind, dem Pergament oder Papier folgten⁴⁹, vertrat im Falle der Bemalung einer fremden Tafel die Gegenmeinung. Seine Formulierung (*vix idonea ratio redditur*) lässt indessen die Vermutung zu, dass die Idee vielleicht nicht nur von ihm stammte und dass es für die Abweichung von den vorher besprochenen Fällen keine geeignete Begründung gab⁵⁰.

Man erfährt sie aus den Institutionen Justinians. Justinian führt nämlich das Absurditätsargument an, wonach es lächerlich wäre, wenn das Eigentum an einem Bild von Apelles oder Parrhasius dem Eigentum an einer wertlosen Tafel folgte⁵¹:

Inst. 2, 1, 34: *Si quis in aliena tabula pinxerit, quidam putant tabulam picturae cedere: aliis videtur picturam, qualiscumque sit, tabulae cedere. sed nobis videtur melius esse tabulam picturae cedere: ridiculum est enim picturam Apellis vel Parrhasii in accessionem vilissimae tabulae cedere. ...*

Inst. 2, 1, 34: Wenn jemand auf fremder Tafel gemalt hat, meinen manche, die Tafel gehöre zum Gemälde. Nach Ansicht anderer gehört das Gemälde, wie es auch immer sein mag, zur Tafel. Aber uns scheint es richtiger zu sein, daß die Tafel zum Gemälde gehört. Denn es wäre doch lächerlich, wenn ein Gemälde des Apelles oder Parrhasius als nebensächlicher Teil zu einer ganz wertlosen Tafel gehörte⁵². ...

Obwohl die klassische Antike die Kunst im heutigen Sinne des Wortes nicht kannte bzw. unterschied sie sie nicht von der Kunstfertigkeit, behandelte man nicht alle Kunstwerke gleich. Man wusste welcher Künstler besser war als die anderen und warum. Deswegen sind einige Künstler berühmter als andere geworden. Das Ausschlaggebende war nicht ihre technische Handfertigkeit, sondern wahrscheinlich ihre Meisterhaftigkeit, die sich nicht nur auf die technische Vollkommenheit, sondern auch auf ihre künstlerische Kreativität und Ausdruck im heutigen Sinne des Wortes bezog⁵³.

Das geht sehr klar aus der oben zitierten Stelle der Institutionen Justinians hervor. Und mag das zutreffen, war die Lösung nicht praktischer als die klassische. Einerseits war nicht jeder Künstler Apelles oder Parrhasius. Andererseits aber brachte die neue Lösung keine praktische Besserung. Obwohl sie an und für sich einfach war – der Maler erlangte das Eigentum an der Tafel, die er bemalt hatte – provozierte sie den Streit über die Qualität des Bildes. In der heutigen Zeit, in der alles zur Kunst erklärt werden kann, wäre es unmöglich zu verhindern, dass jemand, der eine fremde Tafel beschmiert hatte, nicht ihr Eigentümer würde. In römischer Zeit, in der die Malerei von strengen formellen Regeln beherrscht war, wäre so was nicht möglich. Trotzdem aber war die Möglichkeit einer Auseinandersetzung grösser als im klassischen Recht.

Dessen ungeachtet scheint die galianische bzw. justinianische Lösung besser zu sein als die klassische. Mit etwas Fantasie kann man einen Unterschied zwischen einer Niederschrift und dem Bild sehen. Die Buchstaben sind nur Träger einer Botschaft und nicht die Botschaft selbst. Man muss das Geschriebene zuerst lesen, und erst dann gelangt man zu dieser Botschaft. Sie hängt jedoch nicht von genau diesen Buchstaben ab⁵⁴. Man kann den Text sogar auswendig lernen und der Inhalt bleibt erhalten auch wenn man die Niederschrift vernichtet hat. Das ist bei einem Gemälde nicht der Fall. Bei dem Bild stellt das Bild selbst die künstlerische Botschaft dar. Man kann sie von dem Bild nicht trennen, weil sie nur als das Bild

existiert bzw. weil das Gemälde sie verkörpert. Das war wahrscheinlich der Grund für die unterschiedlichen Lösungen im Hinblick auf das Eigentum der Niederschrift und des Gemäldes. Man kann dahinter nicht nur den juristischen Scharfsinn und Eleganz, sondern auch ein tieferes Gespür für das Künstlerische in den Kunstobjekten vermuten.

Nicht die handwerkliche Perfektion, sondern die künstlerische Botschaft war wahrscheinlich jener gemeinsame Geist (*spiritus*) von dem Paulus spricht; wegen dieses gemeinsamen Geistes wurde der angeschweißte Arm einer fremden Statue Teil meiner Statue und blieb vom Eigentum der Statue erfasst, auch wenn er später abbrach.

Paul. D. 6, 1, 23, 5: ... *Cassius ... dicit ... si statuæ suæ ferruminatione iunctum brachium sit, unitate maioris partis consumi et quod semel alienum factum sit, etiamsi inde abruptum sit, redire ad priorem dominum non posse.: nam si statuæ meæ brachium alienæ statuæ addideris, non posse dici brachium tuum esse, quia tota statuæ uno spiritu continetur.*

Paul. D. 6, 1, 23, 5: ... Cassius sagt, dass wenn einer Statue durch Anschweißen ein Arm angefügt wird, dieser von der Einheit des größeren Teils verzehrt wird und er, weil er einmal in anderes Eigentum übergegangen ist, auch, wenn er von dort wieder abgebrochen wird, zum früheren Eigentümer nicht zurückkehren könne. ... Denn wenn du meiner Statue den Arm einer fremden Statue hinzugefügt hast, lässt sich nicht sagen, dass der Arm dir gehört, weil ja die ganze Statue von einem einheitlichen Geist zusammengehalten wird.

Bei der Statue ging es nicht um die üblichen Eigenschaften irgendeiner Sache. Ihre spezifische Natur verlangte eine Anpassung der allgemeinen Regel. Auch die Einheit der Sache, von der Cassius spricht, mag durch die künstlerische Natur des Kunstwerks begründet sein⁵⁵. Die oben erwähnten Abweichungen von den allgemeinen Regeln beweisen, dass die Kunstobjekte als Sachen im römischen Recht doch manchmal eine besondere Behandlung genossen.

Endnoten

¹ Mehr dazu Darstellung aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine von Ludwig Friedlaender. Zehnte Auflage besorgt von Georg Wissowa, Leipzig 1923, Dritter Band, S 1 ff.

² Nat. Hist. 34, 7.

³ Mehr dazu Th. Kraus, Das Römische Weltreich, Propyläen Kunstgeschichte, Frankfurt am Main Berlin 1990, S. 11 ff.

⁴ Seihe Plut. Numa 8, 13.

⁵ Varro, Curio de cultu deorum, zitiert bei Aug. De civitate Dei, IV, 9. Siehe auch M. Terentii Varronis, Curio de cultu deorum. Scripsit Leopoldus Krahnher, Neubrandenburg 1851, S. 2.

"... ICH RIEF DICH BEI DEINEM NAMEN UND GAB DIR EHRENNAMEN." (JES 45, 4)

J. Kranjc: Verzierung und Zubehör. Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

⁶ G. Wissowa, Religion und Kultus der Römer, Unveränderter Nachdruck 1971 der zweiten Auflage 1912, S. 32 und 56.

⁷ Aurelius Victor, *De viris illustribus* 7, 9: (*Servius Tullius*) *Latinorum populis persuasit, uti exemplo eorum, qui Dianae Ephesiae aedem fecissent, et ipsi aedem Dianae in Avention aedificarent.*

⁸ Siehe Zonaras, Epitome Istorion 7, 9 (p. 110.17 ss).

⁹ Siehe Dion. Antiquitates Romanae – Römische Altertümer. 4, 14, 3. Siehe auch *Quid de signis tabulisque pictis senserit Marcus Tullius*. Quaestionem proposuit L. Maignen. Parisiis 1856, S. 8.

¹⁰ Siehe Liv. 1, 55, 1 und Sev. In Aen. 9, 446.

¹¹ Siehe Plin. Nat. Hist. 35, 45, 157: ... *Iovis effigiem in Capitolio dicendam; fictilem eum fuisse et ideo miniari solitum; fictiles in fastigio templi eius quadrigas, de quibus saepe diximus; ...*

¹² Liv. 1, 55, 1.

¹³ Vitruvius, De architectura III, 3, 5: *In araeostylis autem nec lapideis nec marmoreis epistylis uti datur, sed inponendae de materia trabes perpetuae. Et ipsarum aedium species sunt varicae, barycephalae, humiles, latae, ornaturque signis fictilibus aut aereis inauratis earum fastigia tuscanico more, uti est ad Circum Maximum Cereris et Herculis Pompeiani, item Capitoli.*

¹⁴ Siehe Dion. Antiquitates Romanae – Römische Altertümer. 6, 17 und 94. Siehe auch Liv. 2, 19, 3–2, 20, 13.

¹⁵ Geb. 70 v. Chr. in Arretium, dem heutigen Arezzo; gest. 8 v. Chr. in Rom.

¹⁶ Plin. Nat. hist., 35, 44.

¹⁷ Plin. Nat. hist., 34, 9: ... *Romae simulacrum ex aere factum Cereri primum reperio ex peculio Sp. Cassi, quem regnum adfectantem pater ipsius interemerit.*

¹⁸ Veg. Epit. de re milit. 1, 1: ... *Graecorum artibus prudentiaque nos uinci nemo dubitavit.*

¹⁹ Mehr dazu die Webpräsentation der Ergebnisse des Forschungs- & Lehrprojekts ‚digitales forum romanum‘ des Winckelmann-Instituts der Humboldt-Universität zu Berlin in Kooperation mit Exzellenzcluster TOPOI & Deutsches Archäologisches Institut, die auf der Website www.digitales-forum-romanum.de frei zugänglich ist.

²⁰ Hor. ep. 2, 1, 156 f.

²¹ Liv. 25, 40, 1: ... *inde primum initium mirandi Graecarum artium opera licentiaeque hinc sacra profanaque omnia uolgo spoliandi factum est ...*

²² Siehe Velleius Paterculus, Historiae Romanae, I, 11, 3: *Hic est Metellus Macedonicus, qui porticus, quae fuerunt circumdatae duabus aedibus sine inscriptione positae, quae nunc Octaviae porticibus ambiuntur, fecerat, quique hanc turmam statuarum equestrium, quae frontem aedium spectant, hodieque maximum ornamentum eius loci, ex Macedonia detulit. Siehe auch ibid. 5 (Metellus idem primus omnium Romae aedem ex marmore in iis ipsis monumentis molitus huius vel magnificentiae vel luxuriae princeps fuit) und Vitr. De architectura 3, 2, 5, sowie Plin. Nat. Hist. 34.19.*

²³ Siehe einige Zahlen bei Siehe Th. Kraus, Das römische Weltreich, Propyläen Kunstgeschichte, S. 12 f.

²⁴ Siehe z. B. Cic. Parad. 6, 49: ... *aurata tecta in villis et sola marmorea facienti et signa, tabulas, supellectilem et vestem infinite concupiscenti ...* Mehr dazu Th. Kraus, Das römische Weltreich, Propyläen Kunstgeschichte, S. 12 ff.

²⁵ So Th. Kraus, Das römische Weltreich, Propyläen Kunstgeschichte, S. 15.

²⁶ Siehe: Darstellung aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine von Ludwig Friedländer. Zehnte Auflage besorgt von Georg Wissowa, Leipzig 1923, Dritter Band, S 35 f.

²⁷ Plin. Nat. Hist. 36, 24, 115.

"... ICH RIEF DICH BEI DEINEM NAMEN UND GAB DIR EHRENNAMEN." (JES 45, 4)

J. Kranjc: Verzierung und Zubehör. Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

²⁸ Siehe Val. Max. 8, 14, 6 (... *C. Fabius nobilissimus ciuis, qui ... in aede Salutis, quam C. Iunius Bubulcus dedicauerat, parietes pinxisset*), und Plin. Nat. Hist. 35, 7.

²⁹ Plin. Nat. hist. 35, 7.

³⁰ Plin. Nat. hist. 35, 2

³¹ Plin. Nat. hist. 35, 2, 10 f.

³² Plin. Nat. hist. 35, 7, 22.

³³ Plin. Nat. hist. 35, 8, 24: ... *tabulam Aristidis, Liberum patrem, ... in Cereris delubro posuit. Quam primam arbitror picturam externam Romae publicatam, deinde video et in foro positas volgo.*

³⁴ Siehe Darstellung aus der Sittengeschichte Roms ..., S. 41.

³⁵ Siehe Darstellung aus der Sittengeschichte Roms ..., S. 42. Siehe auch F. R. Cowell, *Everyday Life in Ancient Rome*, London – New York, 1972, S. 13 ff.; U. E. Paoli, *Vita romana*, Firenze 1972, S. 651 ff.; J. Carcopino, *Rome à l'apogée de l'Empire. La vie quotidienne*. Paris 1939, S. 16 ff.; Zu den Immobilieninvestitionen in römischen Städten siehe P. Garnsey, *Cities, Peasants and Food in Classical Antiquity. Essays in Social and Economic History*. Edited with addenda by Walter Scheidel. Cambridge 2004, S. 63 ff.

³⁶ Siehe dazu Anna Plisecka, *Tabula picta. Aspetti giuridici del lavoro pittorico in Roma antica*. Padova, 2012, S. 121 ff.

³⁷ Siehe dazu: R. Gamauf, *Ad statuam licet confugere*. Untersuchungen zum Asylrecht im römischen Prinzipat. Wiener Studien zu Geschichte, Recht und Gesellschaft. Viennese Studies in History, Law, and Society. Band /Vol. 1. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien 1999.

³⁸ Siehe Paul. D. 50, 16, 79, 2

³⁹ Die deutschen Übersetzungen der römischen Rechtstexte in diesem Beitrag sind entweder der alten deutschen Übersetzung des *Corpus iuris civilis* (Das *Corpus Juris Civilis* in's Deutsche übersetzt von einem Vereine Rechtsgelehrter und herausgegeben von Dr. Carl Ed. Otto, Dr. Bruno Schilling und Dr. Carl Friedrich Ferdinand Sintenis als Redactor. Leipzig 1831-32 bzw. Zweite, durchaus verbesserte, von Dr. Sintenis besorgte, Auflage. Leipzig 1839, Nachdruck Aalen 1984/5) oder der neuen noch unvollendeten deutschen Übersetzung (O. Behrends, R. Knütel, B. Kupisch, H. H. Seiler, Th. Rüfner, *Corpus iuris civilis, Text und Übersetzung*. Heidelberg, seit 1990; die *Digesten* sind bis Buch 34 (2012) neu übersetzt worden) entnommen worden.

⁴⁰ Deutsche Übersetzung M. Avenarius, *Der pseudo-ulpianische liber singularis regularum*. Entstehung, Eigenart und Überlieferung einer hochklassischen Juristenschrift, Göttingen 2005, S. 261.

⁴¹ Siehe Tryph. D. 23, 3, 76.

⁴² Die englische Übersetzung der *Digesten*, (*The Digest of Justinian ... English Translation* edited by Alan Watson, University of Pennsylvania Press, 2nd edition) übersetzt das Wort *ars* als »workmanship«.

⁴³ Siehe Gai. D. 6, 1, 28 und Pomp. D. 6, 1, 29. Es geht um den Wert eines Sklaven, den sein Herr zum Maler oder Bücherabschreiber hat ausbilden lassen. Bei der Schätzung konnte man seine Kunstfertigkeit berücksichtigen, wenn sein Eigentümer ihn verkaufen wollte und einen Mehrerlös erzielen würde.

⁴⁴ Ausführlich dazu Okko Behrends, *Das Kunstwerk in der Eigentumsordnung oder: Der Kunstbegriff der vorklassischen Jurisprudenz im Rahmen ihrer Weltdeutung*. In: *Gedächtnisschrift für Jörn Eckert*. Hrsg. von Andreas Hoyer [u.a.], Baden-Baden 2008, S. 76 ff.

⁴⁵ Ulp. D. Ulp. D. 33, 7, 12, 23. Siehe auch Ulp. D. 30, 41, 12 und Pomp. D. 50 16, 245 pr.

⁴⁶ Mehr dazu M. Kaser, *Tabula picta*, TR 36 (1968), Fasc. 1-2, S. 31 ff.; M. Kaser, *Das römische Privatrecht*, Erster Abschnitt. Das altrömische, das vorklassische und klassische

"... ICH RIEF DICH BEI DEINEM NAMEN UND GAB DIR EHRENNAMEN." (JES 45, 4)

J. Kranjc: Verzierung und Zubehör. Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

Recht, Zweite, neubearbeitete Auflage, München 1971, S 429 mit Lit.; Zweiter Abschnitt. Die nachklassischen Entwicklungen, Zweite, neubearbeitete Auflage mit Nachträgen zum Ersten Abschnitt, München 1975, S. 290, Fn 22; M. Petrak, R. Matanovac, *Pictura* u rimskom pravu i u suvremenom privatnopravnim sustavima – »umjetnička ili druga kulturna vrijednost« kao kriterij stjecanja prava vlasništva. Zbornik Hrvatskog društva za autorsko pravo, Volumen 6 (2005), S. 143 ff; O. Behrends, Das Kunstwerk in der Eigentumsordnung oder: Der Kunstbegriff der vorklassischen Jurisprudenz im Rahmen ihrer Weltdeutung, S. 66 ff (v. a. S. 68 ff) mit Lit. S. 65 Fn. 2; Anna Plisecka, *Tabula picta. Aspetti giuridici del lavoro pittorico in Roma antica*. Padova, 2012, S. 66 ff.

⁴⁷ Siehe dazu O. Behrends, *Das Kunstwerk in der Eigentumsordnung ...*, S. 69 f.

⁴⁸ Die deutsche Übersetzung ist von Ulrich Manthe: *Gaius institutiones. Die Institutionen des Gaius*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Ulrich Manthe. 2. Auflage, Darmstadt 2004. Sonderausgabe 2015. Mehr zur Problematik der Gaius-Stelle O. Behrends, *Das Kunstwerk in der Eigentumsordnung ...*, S. 70 ff.

⁴⁹ *Gai.* 2, 77.

⁵⁰ Siehe dazu M. Kaser, *Tabula picta*, TR 36 (1968), Fasc. 1-2, S. 34 f. Siehe auch R. Quadrato, *Gaius dixit la voce di un giurista di frontiera*. Bari 2010, S. XXIII.

⁵¹ Siehe dazu *A Companion to Justinian's Institutes*. Edited by Ernest Metzger, London 2002, S. 61 f.

⁵² Die deutsche Übersetzung: Rolf Knütel, Berthold Kupisch, Sebastian Lohsse, Thomas Rübner, *Corpus Iuris Civilis, Die Institutionen. Text und Übersetzung*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. C. F. Müller, 2013. Mehr zum Text O. Behrends, *Das Kunstwerk in der Eigentumsordnung ...*, S. 74 ff.

⁵³ Pausanias (Beschreibung Griechenlands 1, 26, 6 f) erwähnt den Bildhauer und Bronzegießer Kallimachos, der im letzten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. vor allem in Athen tätig war. Obwohl er kein Künstler des ersten Ranges war, war er von unvergleichlicher Klugheit und Fertigkeit. Den Bildhauer Kallimachos erwähnt auch Plin. *Nat. hist.* 34, 92.

⁵⁴ Siehe dazu *A Companion to Justinian's Institutes*. Edited by Ernest Metzger, London 2002, S. 61. Siehe auch P. du Plessis, *Borkowski's Textbook on Roman Law, Fifth Edition*, Oxford 2015, S. 202: The words, unlike a painting, are unlikely to dominate in a *visual* sense: they are meant to be read rather than viewed.

⁵⁵ So O. Behrends, *Das Kunstwerk in der Eigentumsordnung ...*, S. 91 ff., der von dem, vom künstlerischen Gedanken beseeltem Kunstwerk, spricht.

Literatur

A Companion to Justinian's Institutes. Edited by Ernest Metzger, London 2002

Avenarius, M. (2005) *Der pseudo-ulpianische liber singularis regularum. Entstehung, Eigenart und Überlieferung einer hochklassischen Juristenschrift*. Göttingen.

Behrends, O. (2008) *Das Kunstwerk in der Eigentumsordnung oder: Der Kunstbegriff der vorklassischen Jurisprudenz im Rahmen ihrer Weltdeutung*. In: *Gedächtnisschrift für Jörn Eckert*. Hrsg. von Andreas Hoyer [u.a.]. Baden-Baden 2008, S. 65 ff.

Carcopino, J. (1939) *Rome à l'apogée de l'Empire. La vie quotidienne*. Paris.

Cowell, F. R. (1972) *Everyday Life in Ancient Rome*. London – New York.

Gamauf, R. (1999) *Ad statuam licet confugere. Untersuchungen zum Asylrecht im römischen Prinzipat*. Wiener Studien zu Geschichte, Recht und Gesellschaft. Viennese Studies in History, Law, and Society. Band /Vol. 1. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien.

"... ICH RIEF DICH BEI DEINEM NAMEN UND GAB DIR EHRENNAMEN." (JES 45, 4)

J. Kranjc: Verzierung und Zubehör. Kunstobjekte in den römischen Rechtsquellen

- Garnsey, P. (2004) *Cities, Peasants and Food in Classical Antiquity. Essays in Social and Economic History*. Edited with addenda by Walter Scheidel. Cambridge.
- Kaser, M. (1968) *Tabula picta*, Tijdschrift voor rechtsgeschiedenis – Revue d'histoire du droit (TR) 36 (1968), Fasc. 1-2, S. 31 ff
- Kaser, M. (1975) *Das römische Privatrecht, Erster Abschnitt. Das altrömische, das vorklassische und klassische Recht, Zweite, neubearbeitete Auflage*, München 1971; *Zweiter Abschnitt. Die nachklassischen Entwicklungen, Zweite, neubearbeitete Auflage mit Nachträgen zum Ersten Abschnitt*. München.
- Kraus, Th. (1990) *Das Römische Weltreich, Propyläen Kunstgeschichte*. Frankfurt am Main, Berlin.
- Petrak, M.; Matanovac, R. (2005) *Pictura u rimskom pravu i u suvremenom privatnopravnim sustavima – »umjetnička ili druga kulturna vrijednost« kao kriterij stjecanja prava vlasništva*. Zbornik Hrvatskog društva za autorsko pravo, Volumen 6 (2005), S. 143 ff
- Plessis, P. du (2015) *Borkowski's Textbook on Roman Law, Fifth Edition*. Oxford.
- Plisecka, A. (2012) *Ta bula picta. Aspetti giuridici del lavoro pittorico in Roma antica*. Padova.
- Quadrato, R. (2010) *Gaius dixit la voce di un giurista di frontiera*. Bari.
- Quid de signis tabulisque pictis senserit Marcus Tullius*. Quaestionem proposuit L. Maignen. Parisii 1856
- Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine von Ludwig Friedlaender. Zehnte Auflage besorgt von Georg Wissowa, Leipzig 1923, Dritter Band, S 1 ff.
- Terentii Varronis, M. (1851) Curio de cultu deorum*. Scripsit Leopoldus Kraher. Neubrandenburg.
- U. E. Paoli, *Vita romana*, Firenze 1972
- Wissowa, G. (1912) *Religion und Kultus der Römer*, Unveränderter Nachdruck 1971 der zweiten Auflage 1912.

Quellen

Aurelius Augustinus, *De civitate Dei*

M. Tullius Cicero, *Paradoxa stoicorum ad M. Brutum*

Dionysios von Halikarnassos, Ῥωμαϊκὴ Ἀρχαιολογία, (Rōmaikḗ Archaialogía - *Antiquitates Romanae*)

Maurus Servius Honoratus, *In Vergilii Aeneidem commentarii*

Qu. Horatius Flaccus, *Epistulae*

Titus Livius, *Ab Urbe condita*

Velleius Paterculus, *Historiae Romanae*

Plinius Maior, *Naturalis historia*

Plutarchus, Οἱ βίοι παράλληλοι (*Bioi paralleloi - Vitae parallelae*), Numa

Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia*

M. Terentius Varro, *Curio de cultu deorum*

P. Flavius Vegetius Renatus, *De re militari*

Aurelius Victor, *De viris illustribus (Servius Tullius)*

Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura*

Ioannes Zonaras, Ἐπιτομὴ Ἱστοριῶν (*Epitome Historion- Epitome Historiarum*)

Gaius institutiones. Die Institutionen des Gaius. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Ulrich Manthe. 2. Auflage, Darmstadt 2004. Sonderausgabe 2015

- Das Corpus Juris Civilis in's Deutsche übersetzt von einem Vereine Rechtsgelehrter und herausgegeben von Dr. Carl Ed. Otto, Dr. Bruno Schilling und Dr. Carl Friedrich Ferdinand Sintenis als Redactor. Leipzig 1831-32 bzw. Zweite, durchaus verbesserte, von Dr. Sintenis besorgte, Auflage. Leipzig 1839, Nachdruck Aalen 1984/5
- O. Behrends, R. Knütel, B. Kupisch, H. H. Seiler, Th. Rüfner, Corpus iuris civilis, Text und Übersetzung. Heidelberg, seit 1990
- The Digest of Justinian ... English Translation edited by Alan Watson, University of Pennsylvania Press, Revised edition, 2009
- Rolf Knütel, Berthold Kupisch, Sebastian Lohsse, Thomas Rüfner, Corpus Iuris Civilis, Die Institutionen. Text und Übersetzung. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. C. F. Müller, 2013

