



**EIN EINZELNER
BUCHSTABE**
kann in Optatianus
Porfyrius' Gedichten auf
ganz verschiedene
semantische Pfade führen.
Häufig ist ein und derselbe
Buchstabe in mehrere, sich
überschneidende Linien und
Bedeutungsebenen
eingebettet.


Umbruch und Aufbruch in der spätantiken Ästhetik¹

Alberto Virdis

Die Bilderwelt, die uns umgibt, ist von unzähligen hintergrundbeleuchteten digitalen Bildern durchsetzt, die aus Millionen von Pixeln bestehen. Mit bloßem Auge oft nicht sichtbar, werden diese erst bei starker Vergrößerung oder anderen Veränderungen und Anpassungen erkennbar. Die Grundeinheit, aus der ein digitales Bild besteht, das Pixel – ein kleines Quadrat, das umso kleiner ist, je definierter das Bild – ist in der allgemeinen Vorstellung der Gegenwart tief verankert; beispielsweise durch die sogenannte Pixel Art, die in den niedrig aufgelösten Grafiken der ersten Videospiele der 8-bit- und 16-bit-Ära weit verbreitet war, aber auch heute noch begegnet, sowohl in neueren Videospielen als auch in anderen Kunstformen wie der Street Art (Abb. 1).² Aus Nostalgie wie auch aufgrund ihres charakteristischen Stils hat sich diese Methode der Bildgestaltung als digitale Kunstform durchgesetzt. Aus kleineren Einheiten zusammengesetzt, die ein größeres Bild ergeben, sind diese digitalen Bilder den kompositorischen Prinzipien der Fragmentierung und Dekonstruktion unterworfen.

Diese Prinzipien fanden, vielleicht überraschenderweise, schon vor etwa fünfzehn Jahrhunderten ähnliche Anwendungen in der bildenden Kunst und sogar in der Literatur. In der ›langen Spätantike‹, der fünf Jahrhunderte umfassenden Periode von Diokletian bis Karl dem Großen, also vom späten dritten bis ins späte achte Jahrhundert, florierte eine Reihe von künstlerischen Medien:³ die Mosaikkunst, die Wand- und Bodendekorationstechnik des *Opus sectile*, bei dem es sich um eine Art Puzzle mit aus dutzenden Marmor- oder Glasteilen zusammengesetzten Bildern handelt, *Cloisonné* und Glasmalerei, die mit den sogenannten Mosaikfenstern im frühen sechsten Jahrhundert aufkommt. Es scheint, dass einige der am häufigsten verwendeten Techniken und Medien dieser langen Periode auf der Fragmentierung von Bildern beruhten. Dieselben kompositorischen und ästhetischen Prinzipien sind auch für das Verständnis der spätantiken Poesie und Literatur grundlegend. Wie ich zu zeigen versuchen werde, zeichnet sich hier eine Periode künstlerischer Transformation ab, die von Umbrüchen, Fragmentierung und Varietas geprägt ist und diese zu Leitprinzipien eines neuen Bild- und Textverständnisses machte.

Alberto Virdis (Masaryk University Brno, Centre for Early Medieval Studies);
Alberto.Virdis@phil.muni.cz;

 © Alberto Virdis 2024, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.



Abb. 1: *Invader, Mario, Paris*



Abb. 2: *Schlacht zwischen Kentauren und wilden Tieren, Mosaik aus dem Speisesaal der Hadri-
ansvilla in Tivoli, 120–130 nach Christus, Staatliche Museen zu Berlin, Altes Museum*

Mosaik und digitale Bilder

Mosaik ist bekanntlich keine Kunstform, die erst in der Spätantike entstand. Es gibt aber einen grundlegenden Unterschied zwischen der Gestaltung antiker und spätantiker Mosaikbilder: Die Aufgabe des antiken Mosaizisten bestand darin, die kleinsten Einheiten des Mosaiks, die Tesserae, so zu arrangieren, dass sie möglichst unsichtbar waren. Dadurch entsteht eine naturalistische Illusion, ähnlich wie bei einem digitalen Bild, das aus Millionen von Pixeln besteht (Abb. 2). In einem solchen Bild sind die Pixel mit dem bloßen Auge nicht sichtbar: Ihre Anzahl ist so hoch und ihre Größe so gering, dass sie für den Betrachter zu einem einheitlichen Bild verschmelzen und die Illusionswirkung des Naturalismus erzeugen.



Abb. 3: Kopf des Heiligen Petrus, Mosaik, fünftes Jahrhundert, Vatikan, Vatikanische Grotten

In der spätantiken Mosaikkunst war ein solcher Effekt jedoch nicht mehr die Norm. Hier zeigt die ungleichmäßige Anordnung der Tesserae mitunter, dass die Lücken zwischen den Mosaiksteinen und dem Putz, auf dem sie lagen, eine eigenständige Bedeutung besaßen – ein Effekt, den antike Mosaizisten üblicherweise vermieden. In spätantiken Mosaiken hingegen konnten die Zwischenräume zwischen den Tesserae deutlich sichtbar belassen werden. Auch die Mosaiksteine selbst besaßen unregelmäßige und unterschiedliche Größen und Formen. Es herrschte eine fragmentierte Visualität vor, bei der die Zwischenräume eine aktive Rolle bei der visuellen Gestaltung und der Komposition des endgültigen Bildes spielten (Abb. 3–4). Wie es scheint, handelte es sich dabei um eine bewusste Strategie spätantiker Mosaizisten, um die Rolle der einzelnen Tesserae, die im Gesamtbild nicht mehr ausgeblendet waren, bewusst hervorzuheben.



Abb. 4: Detail der Augenpartie des Heiligen Petrus (wie Abb. 3)

Auf einem in Aldborough, North Yorkshire, gefundenen Mosaik aus dem vierten Jahrhundert, das die römische Wölfin beim Säugen von Romulus und Remus darstellt, sind die Figuren der Zwillinge auf sehr elementare und undifferenzierte Weise um-

gesetzt. Nur wenige Tesserae wurden verwendet, um dem Betrachter einen Eindruck von den beiden kleinen Menschen zu vermitteln (Abb. 5). Auf mangelnde technische Fähigkeiten der Mosaizisten können wir eine derart detailarme Darstellung aber nicht ohne Weiteres zurückführen. Dies wird besonders deutlich, wenn wir das Mosaik von Aldborough mit anderen zeitgenössischen Bodenmosaiken aus dem römischen Britannien vergleichen, etwa einem Mosaik aus einer Villa in Hinton St Mary in der Grafschaft Dorset (Abb. 6).⁴



Abb. 5: Wölfin mit Romulus und Remus, Mosaik aus Aldborough, etwa 300–400, Leeds City Museum

Die Kunst der Spätantike wird heute nicht mehr im Sinne einer Abweichung von der klassischen Norm, von den Idealen des Naturalismus und der Naturähnlichkeit verstanden, so wie es in der Kunstgeschichte lange der Fall war. Spätantike Innovationen lassen sich nur begreifen, wenn man sie im Zusammenhang mit dem Wandel ästhetischer Ideale sieht: Ideale, die zur gleichen Zeit sowohl die bildende Kunst als auch die literarische Produktion, insbesondere die Dichtung, prägten.



Abb. 6: Jagdszene, Mosaik aus einer römischen Villa in Hinton St Mary, Dorset, frühes viertes Jahrhundert, London, British Museum

Ein kurzer forschungsgeschichtlicher Überblick

Als kunstgeschichtlicher Begriff geht die Spätantike auf Alois Riegls fundamentale Untersuchung »Die spätrömische Kunst-Industrie« von 1901 zurück. Jaś Elsner und Jesús Hernández Lobato haben jüngst untersucht, wie für Riegl die künstlerischen Phänomene dieser Epoche – in den bildenden Künsten und der Literatur, aber auch in Philosophie und Theologie – Produkt eines einzigen kulturellen Antriebs waren: eines psychologischen und sozialen Impulses, der von Produzenten und Betrachtern geteilt wurde und den Riegl als »Kunstwollen« bezeichnete.⁵ Ungeachtet der um diesen Begriff kreisenden Forschungsdiskussion besitzt das Modell, künstlerisches Schaffen als Spiegel kultureller Mentalitäten zu begreifen, ungebrochene Relevanz; die Idee des Kunstwollens wird oft auch dann implizit aufgegriffen, wenn Riegls Begriff nicht ausdrücklich verwendet wird.⁶

Zur Spätantike als sozial- und kulturgeschichtlicher Kategorie gingen in jüngerer Zeit zudem von den Arbeiten Peter Browns maßgebliche Impulse aus.⁷ Browns Modell verdanken wir vor allem die Idee einer positiven Sicht auf die Fragmentierung des Römischen Reiches, eine für das Verständnis der an der komplexen Transformation der antiken Welt beteiligten Vielzahl von Akteuren und Stimmen äußerst aufschlussreiche Perspektive. Autoren wie Elsner haben diese Perspektive in den vergangenen zwei Jahrzehnten weiter vertieft, indem sie einen dekolonisierenden, kulturübergreifenden Zugriff auf die Welt der Spätantike und ihre Kunstproduktion vorantrieben.⁸ Als zentrale Merkmale spätantiker Ästhetik begreift Elsner die Verwendung von Spolien – älterer Versatzstücke – sowohl im materiellen als auch im kulturellen Sinne, das Phänomen der Fragmentierung, die Bedeutung des Prinzips der Varietas, die Poetik des Details und eine Vorliebe für das Miniaturhafte. Diese Merkmale werden von Elsner im Begriff der »kumulati-

ven Ästhetik« zusammengefasst.⁹ Die spezifische Ästhetik der Spätantike wurde in den letzten Jahren von Autoren wie Hernández Lobato, Michael Squire, Joshua Hartman und Helen Kaufmann weiter untersucht. Sie alle betrachten die zeitgenössische Entwicklung der literarischen Produktion und der bildenden Künste parallel.¹⁰ Ein spezifischer literarischer Stil, der für die spätlateinische Literatur typisch ist und vom amerikanischen Forscher Michael Roberts als ›Jeweled Style‹ bezeichnet wird, fällt ebenfalls unter den Begriff der kumulativen Ästhetik.¹¹ Roberts' gleichnamige Arbeit von 1989 gilt bis heute als Meilenstein, als Beginn einer Forschungstradition, die die spätantike Poesie in einer grundlegenden Homologie mit der zeitgenössischen bildenden Kunst betrachtet. Ausgehend von einer Feinanalyse der spätlateinischen poetischen Produktion, lange Zeit als Entartung des klassischen Stils gering geschätzt, skizziert Roberts in seiner Studie die Merkmale der beiden zugrunde liegenden ästhetischen Prinzipien: einerseits der Vorliebe für Abwechslung, eine Leidenschaft für Katalogisierung, die sich in den typischen endlosen Aufzählungen vieler spätantike Gedichte zeigt; andererseits eine ›ästhetische Atomisierung‹, die zur Emanzipation des isolierten Wortes als neuer Grundeinheit literarischer Schöpfung führte.¹² Roberts erkennt diese Merkmale auch in den Figurenfolgen spätantiker Sarkophage, in der zu Lasten eines plastischen Realismus gehenden Betonung ornamentaler Details vieler Elfenbeinschnitzereien oder in der sorgfältigen Ausarbeitung geometrisch definierter kompositorischer Einheiten.

In Anlehnung an Roberts möchte ich mich in diesem Beitrag auf einige ästhetische Merkmale des ›Jeweled Style‹, nämlich auf Fragmentierung und Varietas, konzentrieren. Insbesondere betrachte ich dabei Techniken wie Glasmalerei und Cloisonné, die im spätrömischen Gallien und im Merowingerreich blühten – die aber in den Studien zur spätantiken Ästhetik und Kunst traditionell weniger berücksichtigt werden.

Fragmentierung und Varietas im spätantiken und frühmittelalterlichen Kunstverständnis

Häufige Aufzählung und sich wiederholende Muster waren zentrale Elemente spätantiker Dichtung. Die Gründe dafür liegen laut Roberts einerseits in der Tradition der Rhetorik. Wiederholung war notwendig, um zu überzeugen. Andererseits findet sie ihren Ursprung in der antiken Ekphrasis, der detaillierten literarischen Beschreibung einer Person, eines Ereignisses, einer Schlacht, eines Gebäudes und so weiter. Die literarische Praxis der Ekphrasis beinhaltete die Zerlegung des gewählten Themas in seine Bestandteile, lange Aufzählungssequenzen und die Tendenz, überschaubare kompositorische Einheiten zu schaffen – all dies begünstigte kurze Abschnitte, die als eigenständige und in sich abgeschlossene Einheiten fungierten. Entsprechende Passagen enthalten oft lange Aufzählungen von Gegenständen mit einer gleichmäßigen Struktur, die die Aufmerksamkeit auf die Unterschiede innerhalb der wiederholten Einheiten lenkt. Roberts nennt diese Art der Aufzählung ›leptologia‹.¹³ Doch nicht nur Ekphrasen enthielten diese langen Wortlisten. Eine Passage bei Cyprianus Gallus, einem christlichen Dichter, der im fünften Jahrhundert in Gallien lebte und den Heptateuchos schrieb – eine Versparaphrase des biblischen Textes –, veranschaulicht gut die Hauptmerkmale der ›leptologia‹ und des ›Jeweled Style‹. Cyprianus beschreibt Aarons Brustschild nach dem Buch Exo-

aus folgendermaßen: »An erster Stelle steht der Karneol, und der Smaragd zusammen mit dem Topas; / dann kommt der Saphir, mit dem der Karfunkel glänzt, / und der Jaspis ist grün und glänzt mit gelbem Gold. / An dritter Stelle steht der Bernstein und mit ihm der Achat und der Amethyst, / mit seinem leuchtenden Purpurton. / An vierter Stelle der Chrysolith, und Onyx neben dem Beryll.«¹⁴

Parataxe, synonyme Sequenzen, kurze Sätze und Aufmerksamkeit für lexikalische Details und Wortstellung sind laut Roberts Hauptmerkmale der ›leptologia‹. Das Verfahren erscheint, als »würde man Texte unter ein Mikroskop legen und die einzelnen Teile auf Kosten des Ganzen vergrößern. [...] Das einzelne Wort, seine Auswahl und Position werden stärker betont, als dies bei anderen kompositorischen Stilen der Fall wäre. [...] Wörter werden also als etwas angesehen, das eine eigene physische Präsenz besitzt, unabhängig von Sinn oder Syntax. Sie können, wie Bausteine oder Teile eines Puzzles, verschoben werden, um neue formale Konstruktionen zu schaffen.«¹⁵

Diese Kataloge wurden oft auf Aneinanderreihungen von einzelnen Wörtern reduziert, die semantisch verwandt und grammatikalisch wie syntaktisch gleichwertig waren. Sidonius Apollinaris, ein Geistlicher und Dichter im spätrömischen Gallien des fünften Jahrhunderts, beschreibt in einem Gedicht die Passion Christi: »Du hast in Deinem angenommenen Fleisch Qualen erduldet, hast Ohrfeigen, Spott, Striemen, Dornen, Los, Ketten, Kreuz, Nägel, Galle, Speer, Essig ertragen und bist schließlich dem Tod begegnet, aber nur, um aufzuerstehen.«¹⁶ Und Venantius Fortunatus, Dichter und Hymnograph am Hof der Merowinger und Bischof von Poitiers, zählt im Hymnus »Pange, lingua« die Instrumente der Passion Christi auf: »Essig, Galle, Schilfrohr, Speichel, Nägel, Lanze schmerzen hier. / Man durchbohrt den zarten Körper, Blut und Wasser strömt hervor, / Erde, Meer und Sterne, Weltall werden von dem Strom benetzt.«¹⁷

Wie literarische Werke anhand der bildenden Kunst ihrer Zeit interpretiert werden können, lässt sich exemplarisch an Roberts' Analyse der Beschreibung eines Mosaiks aus dem frühen achten Jahrhundert durch den norwegischen Kunsthistoriker Hans-Peter L'Orange (1903–1983) beobachten. L'Oranges Beschreibung eines Mosaiks aus dem Oratorium von Papst Johannes VII. in der Basilika von St. Peter in Rom, das die Anbetung der Könige zeigt, hatte das Ziel, eine charakteristische Tendenz spätantiker und frühmittelalterlicher Mosaik zu illustrieren (Abb. 7). Roberts manipulierte den Originaltext, um zu zeigen, wie sich die Beschreibung des Mosaiks perfekt an die eines zeitgenössischen Gedichts anpasst, wenn nur die spezifisch kunstgeschichtlichen Begriffe – im Folgenden von Roberts in Klammern gesetzt – durch solche aus der Literatur ausgetauscht würden: »Im Gegensatz zu den antiken Gedichten (Mosaiken) [...] ist jetzt die ganze Struktur (Bildfläche) in unendlich viele einzelne, chromatisch voneinander getrennte Wörter (Steine) aufgelöst, es glitzert und blinkt, es sprüht von Licht- und Farbreflexen der zahllosen Einheiten (Tesserae). Das einzelne leuchtende und mit Farben gesättigte Wort (Stein), das die antiken Dichter (Mosaikkünstler) gerade zu dämpfen und zu überwinden versuchten, ist hier bewusst hervorgehoben und wirksam gemacht. Das Wort (Stein) ist in einer plastischen Formnachahmung nicht verschwunden, sondern hat sein eigenes farben- und lichtsprühendes Leben.«¹⁸ Roberts' experimentelles Verfahren suggeriert, dass die kleinsten kompositorischen Elemente eines literarischen Werkes, die Wörter, gleichsam wie die Steine eines Mosaiks wirken – eben das Prinzip der ästhetischen Atomisierung.



Abb. 7: Detail der Anbetung der Könige, Mosaik aus dem Oratorium von Johannes VII. im Petersdom, 705–706, Rom, Santa Maria in Cosmedin

Das wahrscheinlich beste Beispiel für dieses Phänomen in der Poesie findet sich im Werk des Optatianus Porfyrius, eines Dichters des vierten Jahrhunderts, der vermutlich afrikanischer Herkunft war. Er ist Autor zahlreicher ›Carmina figurata‹, von Gedichten, deren visuelle Textgestaltung die Form von Gegenständen nachahmt, etwa eines Altars, einer Wasserorgel, einer Panflöte oder einer Syrinx.¹⁹ Er schuf mehrere ›Carmina cancellata‹, sogenannte Gittergedichte, die modernen Kreuzworträtseln ähneln. Sie schöpfen die graphischen und kombinatorischen Möglichkeiten der elementaren Bausteine der literarischen Sprache voll aus.²⁰ In den ›Carmina cancellata‹ ist im Text des Hauptgedichtes, dessen Zeilen wie gewöhnlich von links nach rechts verlaufen, ein weiteres Gedicht aus ineinander verwobenen Versen, ›versus intexti‹, aufgebaut. Sie laufen nun von rechts nach links, von oben nach unten und umgekehrt. Die Zeilen dieser in sich verwobenen Gedichte ergeben ebenfalls ein Bild, wie die ›Navicula Petri‹, die Barke des Heiligen Petrus, in Carmen 19 (Abb. 8). Optatianus nutzt das geschriebene Wort als kleinste kompositorische Einheit, um visuelle Effekte zu erzeugen und die Lesarten eines einzelnen Gedichtes zu vervielfachen. Selbst ein einzelner Buchstabe – der Grundbaustein jeglicher Sprache – kann in seinen Gedichten auf ganz verschiedene semantische Pfade führen. Häufig ist ein und derselbe Buchstabe in mehrere, sich überschneidende Linien und Bedeutungsebenen eingebettet. In einigen Fällen funktionieren einzelne Buchstaben sogar in unterschiedlichen Sprachen – dem Lateinischen und dem Griechischen –, wobei etwa

das lateinische A für das griechische Alpha oder Delta steht, oder C für Sigma, H auch für Eta.²¹

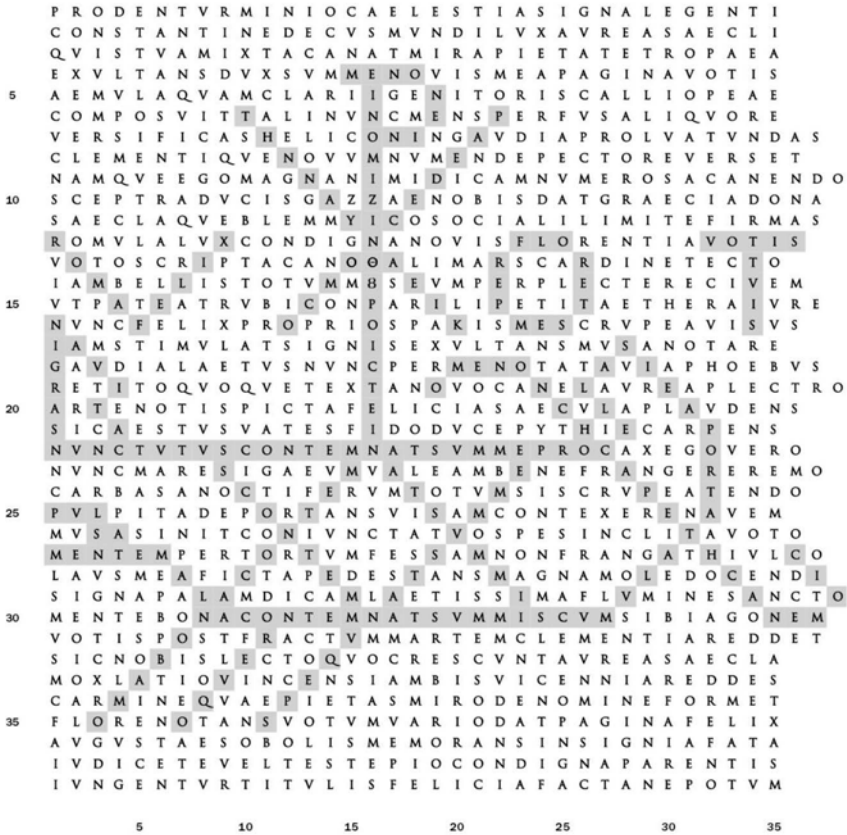


Abb. 8: Die ›Navicula Petri‹ aus Optatianus Porphyrius' Carmen 19

Varietas

Innerhalb der beschriebenen Ästhetik der Fragmentierung war für die Auswahl und Anordnung der Kompositionseinheiten ein weiteres Prinzip maßgebend: die Variation. Varietas wurde so zum ästhetischen Leitprinzip, sowohl in literarischen Werken als auch in der bildenden Kunst. Die Kunst des spätantiken Dichters wurde oft mit der eines Juweliers verglichen, der glänzende Steine und kostbare Metalle manipuliert und sie mithilfe kontrastiver Effekte hervorhebt. Ebenso wurden die Elemente eines Textes chromatisch verstanden und deswegen oft mit vielfarbigem Blumen oder Juwelen parallelisiert.²² Das Konzept der Varietas war bereits ein Schlüsselbestandteil der antiken Rhetorik, wobei oft

auf die Metapher der Farben – die ›Colores rhetorici‹ – zurückgegriffen wurde. Dennoch hat sich die Bedeutung von Varietas zwischen Antike und Spätantike erheblich verschoben. In der Antike verstand man darunter die Vielfalt verschiedener Stile, sei es in der Rhetorik, der Architektur oder der bildenden Kunst. Eine angemessene Varietas verlangte die Beherrschung verschiedener Stile, die sich auf keinen Fall unzulässig vermischen durften: Jede Mischung wurde als inkongruent und als ›schlechter Stik‹ verstanden. Diese Vorstellung von Varietas änderte sich ab dem frühen vierten Jahrhundert grundlegend. Das lange Zeit gering geschätzte Prinzip der Mischung wurde zu einem wesentlichen Bestandteil von Varietas aufgewertet.²³ Komplexe Mischungen von Stilen, Farben und Materialien wurden zu einem der vorherrschenden Merkmale der frühmittelalterlichen Kunst und Architektur. Beispiele hierfür finden sich in hoher Zahl. Prokops berühmte Beschreibung der Hagia Sophia in Konstantinopel veranschaulicht den Wandel aufs Deutlichste: »Reines Gold überzieht die ganze Decke, auf der sich Prunk und Schönheit vermählen, es überstrahlt aber der aus den Steinen kommende Glanz den des Goldes. [...] Wer könnte die Pracht der Säulen und Steine aufzählen, mit denen die Kirche geschmückt ist? Man könnte sich in eine Blumenwiese zur Frühlingszeit versetzt fühlen. Denn was die Steine anlangt, so möchte mit Recht der Betrachter an diesem den Purpur, an jenem das Grün, hier das aufblühende Rot und dort das blitzende Weiß bewundern, dazu noch jene Stücke, welche die Natur eines Malers vergleichbar in den buntesten Farben erstrahlen lässt.«²⁴

Weniger bekannt, aber nicht minder aufschlussreich ist eine Beschreibung der Kathedrale von Lyon, die um 469 von Sidonius Apollinaris verfasst wurde: »Marmor glänzt in der Pracht vielbunter Farben / rings umher an Gewölbe, Boden, Fenstern; / und in mancherlei farbig-bunten Formen flicht sich im Mosaik des Saphirs Bläue / lebhaft grünnend durch die glasierten Steinchen.«²⁵ Diese Verse wurden für eine Inschrift in der Apsis der Kirche in Auftrag gegeben. Sie waren Teil eines umfangreichen Dekorationsprogramms, bei dem Architektur, Malerei, Literatur, Musik und Kunstgewerbe ein neuartiges Ensemble bildeten, das sich den traditionellen Kategorisierungen von Kunst entzog und eine kraftvolle, sensorische Erfahrung hervorrief.²⁶

Der ›Jeweled Style‹ in Glasmalerei und Cloisonné

In den Jahrhunderten und Gebieten, in denen ein Großteil einschlägiger literarischer Ekphrasen und Gedichte verfasst wurde, kamen in Westeuropa weitere neue Kunstformen auf, die derselben Ästhetik folgten: insbesondere Glasmalerei und Cloisonné. Obwohl traditionell mit dem späteren Mittelalter und vor allem gotischer Architektur in Verbindung gebracht, haben archäologische Forschungen und die Analyse schriftlicher Quellen längst gezeigt, dass die Ursprünge der Glasmalerei mehrere Jahrhunderte früher anzusetzen sind. Keines dieser frühen Glasfenster ist in Gänze und schon gar nicht in situ erhalten. Jedoch wurden in den vergangenen dreißig Jahren zahlreiche Glasfragmente entdeckt, die sich mit Glasfenstern aus der ›langen Spätantike‹ in Verbindung bringen lassen. Darüber hinaus bestätigen zeitgenössische Beschreibungen vieler heute verschwundener Kirchen, wie der schon erwähnten Kathedrale von Lyon durch Sidonius, das Bild der archäologischen Befunde. In der Gesamtschau zeigt sich, dass die Glasma-

lerei in Nordgallien während der frühen Merowingerzeit einsetzt, also etwa im späten fünften Jahrhundert.

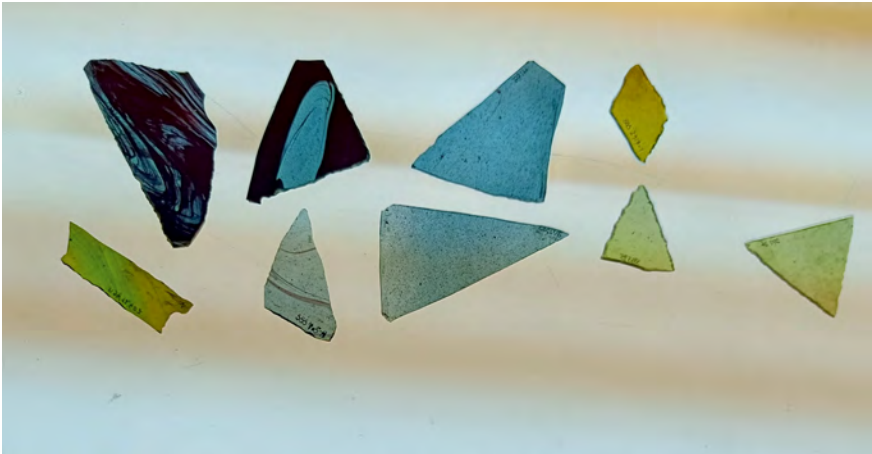


Abb. 9: Farbige Fensterglasfragmente aus der Kirche Sous-le-Scex, Sion, 5. und 6. Jahrhundert, Romont (Fribourg), Vitrocentre

Das Aussehen spätantiker Buntglasfenster ist eigentümlich. Vergleichsweise dicke Glasscheiben, die mit einigen wenigen Grundfarben gefärbt waren, wurden wahrscheinlich auf einem Holz- oder Stuckgitter montiert, von dem sich normalerweise nichts erhalten hat, und zu geometrischen Kompositionen angeordnet. Sie werden allgemein als ›Mosaikfenster‹ bezeichnet (Abb. 9–10). Erst gegen Ende des siebten Jahrhunderts begann man, Bleiruten zu verwenden, um Glasscheiben miteinander zu verbinden. Dies erlaubte, nun auch figürliche, noch unbemalte Glasfenster herzustellen. Schließlich entwickelte sich die Technik der Heißmalerei auf Glas, die sogenannte Grisaillemalerei, die zu der bekannten mittelalterlichen Glasmalerei führte. Die frühesten Glasfragmente des fünften Jahrhunderts zeigen lebendige und intensive Farben. Sie unterscheiden sich damit deutlich von dem im kaiserzeitlichen Rom verwendeten Fensterglas, das in der Regel farblos oder grünlich ist. Zwar war die Technik zur Herstellung von farbigem Glas im antiken Rom durchaus bekannt, doch zeigt ihre fehlende Anwendung für Fenster, dass farbige Lichteffekte in der römischen Architektur wohl keine Rolle spielten. Mit den gemäß zeitgenössischer Ekphrasen in den Kirchen ab dem fünften und sechsten Jahrhundert auftretenden chromatischen Effekten und der damit einhergehenden Farbenvielfalt bildete sich eine neue Sensibilität heraus. Sie führte zu einer Wertschätzung von Materialien, die gesättigte und lebendige Farbtöne aufwiesen, strahlende Akzente setzten und mit Licht interagierten.



Abb. 10: Frühmittelalterliche Glasmalerei aus Baume-les-Messieurs, spätes 8. Jahrhundert, Rekonstruktionsvorschlag zu einem ›Mosaikfenster‹ durch S. Bully, M. Čaušević-Bully, L. Van Wersch

Im späten sechsten Jahrhundert beschreibt Venantius Fortunatus die neu geweihte Kathedrale in Nantes: »Durch das Metall erinnern die Dächer ans Blitzen der Sterne, / und durch den eigenen Glanz hat jeder First sein Gestirn. [...] Wenn ein Wanderer nachts im Vorbeigehen dieses betrachtet, / glaubt er, die Erde besitzt ebenfalls Sterne für sich. / Ganz durch weite Fenster erleuchtet, bündelt es die Strahlen, / und was du draußen vielleicht anstaunst, das hast du hier drin. / Dann, wenn die Dunkelheit kommt, das darf ich wohl sagen, / liegt die Welt in der Nacht, wahrt diese Halle den Tag.«²⁷ Venantius interessiert sich hier für die physische Schönheit und spirituelle Funktion des Lichts der

Himmelskörper, welche die Dächer der Kirche färben und beleben. Ein Spaziergänger sieht nachts die Kathedrale und macht die transzendente Erfahrung, Erde und Himmel in einer Verschmelzung von heiligem Licht vereint zu sehen. Das lebhaft gefärbte Buntglas ist das Medium, das dieses heilige Licht in den spätantiken Kirchen sichtbar macht.

Um die Ursprünge der Glasmalerei sowohl aus technischer als auch aus ästhetischer Sicht zu verstehen, empfiehlt es sich, auch die mögliche Korrelation von Glasfenstern und Cloisonné-Schmuckobjekten in den Blick zu nehmen. Bei letzteren kommt ähnlich wie bei der Glasmalerei farbiges Glas zum Einsatz, das durch dünne Metallstreifen zusammengehalten wird (Abb. 11).



Abb. 11: Cloisonné-Anhänger und Gürtelschnalle mit Granaten und Glas aus der Bestattung eines fränkischen Kochs, spätes fünftes bis frühes sechstes Jahrhundert, Saint-Germain-en-Laye, Archäologisches Nationalmuseum

Diese Goldschmiedetechnik, deren Ursprünge ebenfalls umstritten sind, wird traditionell mit den keltischen, germanischen und den Steppenvölkern zur Zeit der Völkerwanderung in Verbindung gebracht. Auch in den nachrömischen Königreichen war sie in ganz Westeuropa verbreitet und kam etwa bei Fibeln, Gürtelschnallen und liturgischen Gefäßen zur Anwendung. Edelsteine, Einlagen aus roten Granaten oder anderen Halbedelsteinen, farbiges Glas oder glasartige Emaillen liegen auf einem Metallsockel und sind durch dünne Metallstreifen aus Gold, Silber oder Bronze getrennt, die die namensgebenden Fächer, ›cloisons‹, bilden.

Bei den aus Streifen und ›cloisons‹ erzeugten Bildern finden sich neben einfachen geometrischen Formen vereinzelt auch aufwändigere Gestaltungen: menschliche Figuren, Gesichter, sakrale Szenen (Abb. 12). Objekte wie diese zeigen das ganze Ausmaß spätantiker und frühmittelalterlicher Varietas: Sie vereinen Technik und Handwerk, Form und Stil, Oberfläche und Textur, Farbe und Kontrast.²⁸

So erweisen sich sowohl Glasfenster als auch Cloisonné als neue Techniken, die für die spätantike und frühmittelalterliche Kunst charakteristisch sind. Sie teilen, wie ich hier argumentiert habe, dieselben ästhetischen Prinzipien von Fragmentierung und Varietas. Die Bilder der nach diesen Prinzipien hergestellten Objekte setzen sich aus nebeneinander liegenden Fragmenten verschiedenfarbiger Materialien zusammen, ohne jedoch diesen Fragmentierungseffekt kaschieren zu wollen. Sie kombinieren verschiedene Technologien und zeigen eine Vorliebe für ebene Oberflächen mit reicher und vielfältiger Textur sowie für helle Materialien, die nach Farbkontrasten angeordnet werden.



Abb. 12: Medaillon mit der Büste Christi, sogenanntes Cumberland-Medaillon, aus dem Weserraum, Cloisonné-Email und Gold auf Kupfer aus dem Welfenschatz, Ende des achten Jahrhunderts, Cleveland Museum of Art

Schlussfolgerungen

Fragmentierung und Varietas sind zwei sich ergänzende Prinzipien, die einigen der originellsten künstlerischen Erzeugnisse der Spätantike zugrunde liegen. Ohne von der Vorrangstellung einer bestimmten Kunstform oder der Abhängigkeit einer Kunstform von der anderen ausgehen zu müssen, haben alle Künste an demselben Geist der Innovation und des Wandels Anteil, der für diese lange Epoche typisch ist. Neue Ideen und

neue Technologien ebneten einer radikal neuen Ästhetik, die das westliche Mittelalter dauerhaft prägen sollte, den Weg. Das Maß, in dem sie dabei die lange Tradition des Naturalismus in Frage stellten, kann uns dazu anregen, über das Verhältnis dieser Periode des kulturellen und künstlerischen Wandels zu jüngeren Perioden des Umbruchs nachzudenken – zu Perioden wie etwa den Jahrzehnten um 1900, als die künstlerischen Avantgarden das Establishment ihrer Zeit herausforderten.

Anmerkungen

- 1 This article has been written under the auspices of the project Gačr Standard (GA23-05243S) funded by the Czech Science Foundation. The author is affiliated with the Centre for Early Medieval Studies, Masaryk University, Brno.
Ich möchte Andreas Grüner und Julian Schreyer dafür danken, dass sie mich eingeladen haben, meine Forschung auf dem Workshop ›Mosaik‹ in Erlangen vorzustellen, und für ihre Hilfe bei der Überarbeitung des Textes. Ich danke auch meinem Kollegen Adrien Palladino für die Übersetzung des Textes vom Englischen ins Deutsche und für die wertvollen Vorschläge, die er gegeben hat.
- 2 Lee 2020. Vgl. die Definition von ›Pixel Art‹ auf dem Webportal Techopedia: ›Pixel Art ist eine Form der digitalen Kunst, bei der Bilder mit Hilfe einer Grafikbearbeitungssoftware auf Pixelebene erstellt und bearbeitet werden. Die Pixelkunst zeichnet sich durch ihren einzigartigen visuellen Stil aus, bei dem die einzelnen Pixel als Bausteine dienen, aus denen sich das Bild zusammensetzt. Der Effekt ist ein visueller Stil, der dem von Mosaikkunst, Kreuzstich und anderen Arten von Sticktchniken sehr ähnlich ist.« (Rouse 2015, Übersetzung des Autors).
- 3 Zur langen Spätantike Brown 1971.
- 4 Die hier angeführten Beispiele illustrieren eine verbreitete, aber nicht die einzige Ausdrucksform der spätantiken Mosaikkunst. In anderen Fällen, etwa bei den Mosaiken aus der Villa del Casale in Piazza Armerina, Sizilien, oder den Mosaiken in Noheda, Spanien, ist eine Anordnung der Mosaiksteine zu beobachten, die näher an der klassischen Mosaikgestaltung liegt. Die Tendenz, die Mosaiksteine als kompositorische Einheit zu betonen und umgekehrt die Zwischenräume stärker hervorzuheben, wird in den auf das 5. Jahrhundert folgenden Jahrhunderten deutlicher, insbesondere in der westlichen Hälfte Europas und des Mittelmeerraums.
- 5 Riegl 1901, 209–217.
- 6 Hernández Lobato – Elsner 2017, 17.
- 7 Brown 1971.
- 8 Für eine umfassendere historiographische Reflexion zu diesem Thema siehe Foletti u.a. 2023a.
- 9 Elsner 2004.
- 10 Hernández Lobato 2012; Squire – Wienand 2017; Hartman – Kaufmann 2023.
- 11 Roberts 1989.
- 12 Elsner – Lobato 2017, 11.

- 13 Er entlehnte diesen Begriff von *Aquila Romanus*, einem Redner des dritten Jahrhunderts, der Auszüge aus einer verlorenen Rede von Cicero referiert, die er »*Pro Gallio*« nannte; Roberts 1989, 40–41.
- 14 Cyprianus Gallus, *Heptateuch* 1098–1103, Versparaphrase von Ex 28, 17–20: »*Sardia prima loco, topazo adiuncta smaragdus; / sapphirus hanc sequitur, cum qua carbunculus ardet, / iaspisque viret fulvoque intermicat auro: / tertia ligurio sedes: hic iunctus achati / atque amethysto, fulgens quem purpura tingit. / Chrysolithus quartus, berillo adnexus onychnus*«; Übersetzung des Autors.
- 15 Roberts 1989, 44; 55; 58: »It was as though texts were put under a microscope, magnifying the constituent parts at the expense of the whole. [...] The individual word, its choice, and position, receive greater emphasis than would be the case in other styles of composition. [...] Words are [thus] viewed as possessing a physical presence of their own, distinct from any consideration of sense or syntax. They may be moved like building blocks or pieces in a puzzle to create new formal constructs«.
- 16 Sidon. *carm.* 16, 47–50: »*quique etiam poenas suscepta in carne tulisti / sustentans alapas, ludibria, verbera, vepres / sortem, vincla, crucem, clavos, fel, missile, acetum / postremo mortem, sed surrecturus, adisti*«; Übersetzung des Autors.
- 17 Ven. Fort. *carm.* 2, 2, 19–21: »*Hic acetum, fel, arundo, sputa, clavi, lancea / mite corpus perforatur, sanguis, unda profluit / terra, pontus, astra, mundus quo lavantur flumine*«; Übersetzung Wolfgang Fels.
- 18 Roberts 1989, 7: »In contrast to the classical poems (mosaics) [...] the entire structure (surface) is now broken up into a myriad of single, chromatically separated words (stones); the countless units (tesserae) glitter and scintillate with reflected light and color. Here the individual brilliant words (stones), which the poets (artists) of antiquity tried to subdue and control, are deliberately brought out to full effect. Instead of disappearing from view in a realistic description (an imitation of plastic form), each word (stone) retains its own sparkling qualities of light and color.« Originalzitat in *L'Orange – Nordhagen* 1960, 14.
- 19 Optatian *carm.* 26; 20; 27.
- 20 Foletti – Okačová 2023, 40.
- 21 Foletti – Okačová 2023.
- 22 Roberts 1989, 55.
- 23 Carruthers 2013, 137; Friedrich 2023, 149.
- 24 Prok. *aed.* 1, 1, 54; 59–60; Übersetzung Otto Veh.
- 25 Sidon. *epist.* 2, 10: »*Distinctum vario nitore marmor / percurrit cameram solum fenestras, / ac sub versicoloribus figuris / vernans herbida crusta sapphiratos / flectit per prasinum uitrum lapillos*«; Übersetzung Helga Köhler.
- 26 Hernández Lobato 2010, 308.
- 27 Ven. Fort. *carm.* 3, 7, 41–42; 45–50: »*fulgorem astrorum meditantur tecta metallo / et splendore suo culmina sidus habent. [...] / si nocte inspiciat hanc praetereundo viator, / et terram stellas credit habere suas. / tota rapit radios, patulis oculata fenestris, / et quod mireris hic foris, intus habes. / tempore quo redeunt tenebrae, mihi dicere fas sit, / mundus habet noctem, detinet aula diem*«; Übersetzung Wolfgang Fels, leicht abgeändert. Vgl. Newlands 2023, 225–227.

- 28 Friedrich 2023, 174: »Complex and beautiful objects were created through variety in the selection of materials and resources, technologies and crafts involved, the knowledge of different styles, changing and varying colors provoking aesthetic and sensory pleasure«.

Literatur

- Brown 1971: P. Brown, *The World of Late Antiquity, AD 150–750* (London 1971)
- Carruthers 2013: M. Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages* (Oxford 2013)
- Elsner 2004: J. Elsner, *Late Antique Art. The Problem of the Concept and the Cumulative Aesthetic*, in: S. Swain – M. J. Edwards (Hg.), *Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Late Empire* (Oxford 2004) 271–309
- Foletti u. a. 2023a: I. Foletti – M. Okáčová – A. Palladino (Hg.), *A Radical Turn? Reappropriation, Fragmentation, and Variety in the Postclassical World (3rd–8th Centuries)* (Turnhout 2023)
- Foletti u. a. 2023b: I. Foletti – M. Okačová – A. Palladino, *A Radical Turn? Late Antique Anxiety, Rupture, and Creative Continuity*, in: Foletti u. a. 2023a, 10–21
- Foletti – Okačová 2023: I. Foletti – M. Okačová, *An Age of Fragmentation. Evidence from Late Antique Literary, Visual, and Material Cultures*, in: Foletti u. a. 2023a, 25–47
- Friedrich 2023: M. Friedrich, *Image and Ornament in the Early Medieval West* (Cambridge 2023)
- Hartman – Kaufmann 2023: J. Hartman – H. Kaufmann (Hg.), *A Late Antique Poetics? The Jeweled Style Revisited* (New York 2023)
- Hernández Lobato 2010: J. Hernández Lobato, *La écfhrasis de la Catedral de Lyon como híbrido intersistémico. Sidonio Apolinar y el Gesamtkunstwerk tardoantiguo*, *Antiquité Tardive* 18, 2010, 297–308
- Hernández Lobato 2012: J. Hernández Lobato, *Vel Apolline muto. Estética y poética de la antigüedad tardía* (Bern 2012)
- Hernández Lobato – Elsner 2017: J. Hernández Lobato – J. Elsner (Hg.), *The Poetics of Late Latin Literature* (New York 2017)
- L'Orange – Nordhagen 1960: H. P. L'Orange – P. J. Nordhagen, *Mosaik. Von der Antike bis zum Mittelalter, Übersetzung Ann E. Keep* (München 1960)
- Lee 2020: C. Lee, *Best Practices for Pixel Art*, in: R. Dillon (Hg.), *The Digital Gaming Handbook* (Boca Raton 2020) 275–286
- Newlands 2023: C. E. Newlands, *Architectural Ecphrasis in Venantius Fortunatus. Beyond the Jeweled Style*, in: Hartman – Kaufmann 2023, 215–230
- Riegl 1901: A. Riegl, *Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* (Wien 1901)
- Roberts 1989: M. Roberts, *The Jewelled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity* (Ithaca NY 1989)
- Rouse 2015: *Techopedia s. v. Pixel Art* (M. Rouse), <https://www.techopedia.com/definition/8884/pixel-art> (25.03.2024)

- Squire – Wienand 2017: M. Squire, *Morphogrammata/The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine* (Paderborn 2017)
- Virdis 2023: A. Virdis, *Fragmentation as a Visual Principle. From Cloisonné to Early Stained Glass*, in: Foletti u.a. 2023a, 78–97

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Foto: Nefasth, verändert, <https://www.flickr.com/photos/nefasth/6832463843>, CC BY-SA 2.0 Deed
- Abb. 2: Foto: bpk, Public Domain, Google Arts Project, https://en.wikipedia.org/wiki/Hadrian%27s_Villa#/media/File:Centaur_mosaic_-_Google_Art_Project_retouched.jpg
- Abb. 3: nach A. Ghidoli, *Fragmenta Picta, affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Ausstellungskatalog Rom (Rom 1989) 41, Taf. 1
- Abb. 4: nach A. Ghidoli, *Fragmenta Picta, affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Ausstellungskatalog Rom (Rom 1989) 65, Taf. 1, Detail
- Abb. 5: Foto: Following Hadrian, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_depicting_the_She-wolf_with_Romulus_and_Remus,_from_Aldborough,_about_300-400_AD,_Leeds_City_Museum_\(16025914306\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_depicting_the_She-wolf_with_Romulus_and_Remus,_from_Aldborough,_about_300-400_AD,_Leeds_City_Museum_(16025914306).jpg), CC BY 2.0 Generic
- Abb. 6: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1255203001>, © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0
- Abb. 7: nach L'Orange – Nordhagen 1960
- Abb. 8: nach Squire – Wienand 2017, 41
- Abb. 9: Foto: Autor
- Abb. 10: nach C. Bayol – S. Bully – C. Loisel – L. Van Wersch – U. Veronesi, *Les vitraux du haut Moyen Âge de Baume-les-Messieurs (Jura, France). Contexte stratigraphique, analyses archéométriques et mesures conservatoires*, in: I. Pactat – C. Meunier (Hg.), *Le verre du VIII^e au XVI^e siècle en Europe occidentale* (Besançon 2020) 231–244
- Abb. 11: Foto: J.-G. Berizzi © GrandPalaisRmn (Musée d'Archéologie nationale), <https://www.photo.rmn.fr/archive/96-010391-2C6NUoHIUYCK.html>
- Abb. 12: <https://www.clevelandart.org/art/1930.504>, Public Domain

