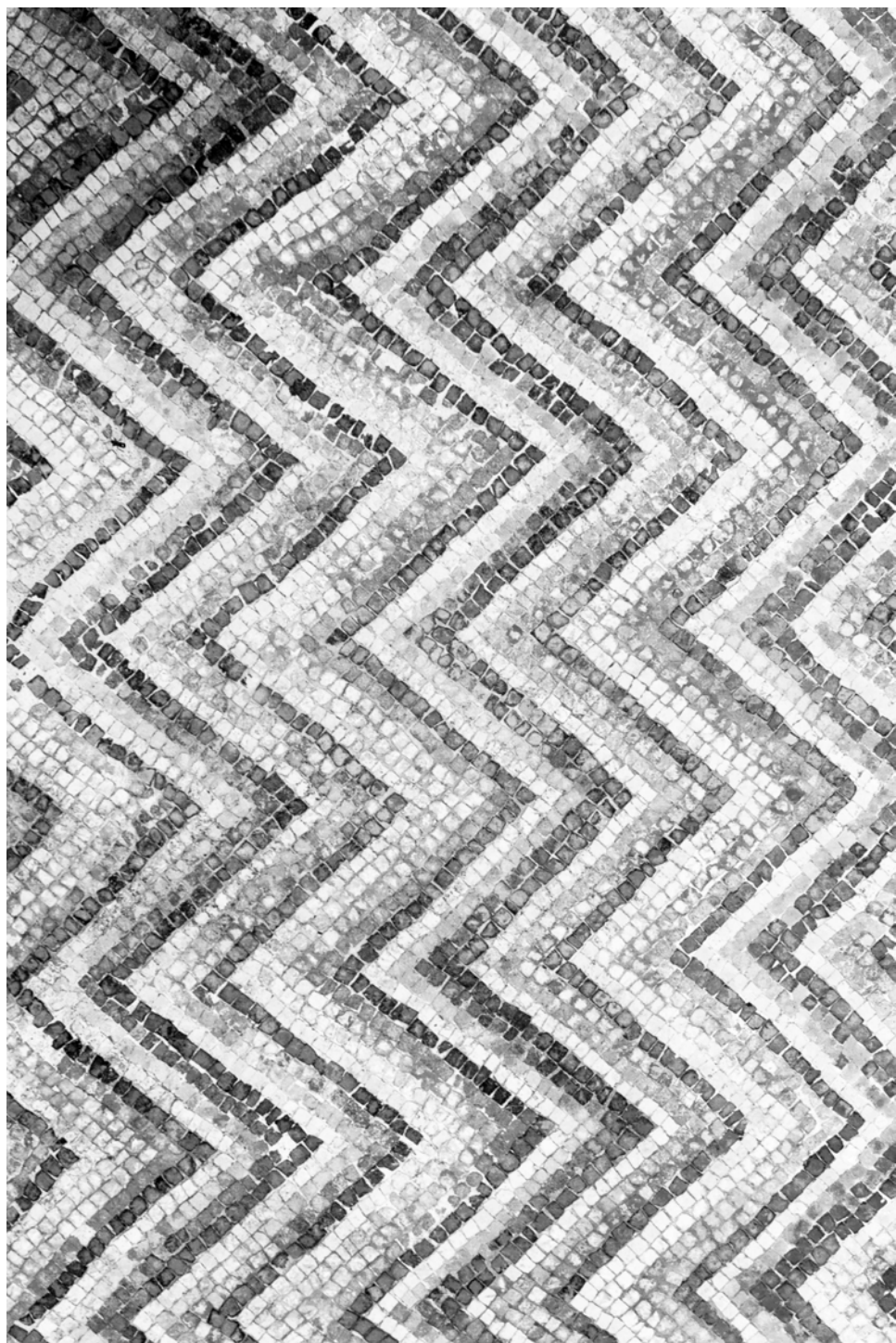




**DER DEM MOSAIK
IMMANENTE ZWANG,
andere Medien zu
imitieren, korrelierte
mit den medien- und
wahrnehmungskritischen
Tendenzen der Zeit,
die in der pyrrhonischen
Skepsis zu ihrem
Höhepunkt gelangten.**

Den Betrachter herausfordern. Prinzipien des pergamenischen Mosaiks

Andreas Grüner

Parrhasios' Vorhang

»Es wird überliefert, dass dieser (Parrhasios) sich zu einem Wettbewerb mit Zeuxis herabgelassen hätte und, als jener ein so gelungenes Gemälde einer Weintraube abgeliefert hatte, dass Vögel zum Bühnenbild heranflogen, Parrhasios selbst ein gemaltes Leintuch ablieferte; wobei er die Wirklichkeit derart treffend wiedergab, dass Zeuxis – durch die vorige Beurteilung vor Stolz platzend – verlangte, dass endlich das Leintuch weggezogen und Parrhasios' Gemälde gezeigt werde; und Zeuxis, nachdem er seinen Irrtum eingesehen hatte, ihm die Siegespalme aus innerster Scham zugestand, da er selbst zwar die Vögel getäuscht hatte, Parrhasios aber ihn, den Künstler.«¹

Es gibt wohl keinen antiken Text zur Theorie der Kunst, der in der Forschung so zuverlässig wiederkehrt wie Plinius' Erzählung von Zeuxis und Parrhasios. Immer, wenn über Konzepte von Mimesis, Fluidität und Instabilität, Betrachtertäuschung, Mensch und Natur, Urteil, Paragone, Bühne und Fiktion, Malerei und Illusion, visuelle Erfahrung, Verhüllung, Selbstreflexion, Erkenntnis, Schein, Idee und Wahrheit und vieles anderes mehr zu sprechen ist, kann der Leser auf diesen kurzen Text zählen – und wird nicht enttäuscht. Schon der häufige Rekurs in der jüngeren Forschung wirft den Verdacht auf, ob hier möglicherweise nicht mehr verschleiert als geklärt werden soll. Und ob der Text sich nicht genau deswegen für alles und nichts eignet?

Tatsächlich führt die kurze Passage den Leser in ein Labyrinth aus zahlreichen Begriffen und Konzepten. Es ist ein Labyrinth voll von roten Fäden; an vielen Stellen enden die Positionen im ambivalenten *Mise en abyme*. Ist das spontane und unverfälschte Natururteil der Vögel nicht doch wahrer als das des Zeuxis? Geht es um mimetische Konzepte oder den Agon großer Meister? Steht das Parergon des effekthascherischen Vorhangs wirklich, wie uns die Anekdote suggeriert, ästhetisch über dem soliden Motiv der Trauben? Spricht der Erzähler für oder gegen die Mimesis? Wie kann Täuschung Wahrheit

Andreas Grüner (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie);
andreas.gruener@fau.de;

 © Andreas Grüner 2024, published by transcript Verlag.

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

sein? Wenn der Wettbewerb im Theater spielt – sehen wir hier die Parodie der Welt oder der fiktionalen Welt? Ist das Urteil des Parrhasios, wir erfahren nicht, wie die Preisrichter entschieden haben, auch das Urteil des Publikums? Wer ist eigentlich der Hauptakteur – Parrhasios, Zeuxis, oder vielleicht die beiden Gemälde mit der ihnen innewohnenden Bild- und Täuschungsmacht?

Der Frontalzusammenstoß der Worte ›veritate repraesentata‹ bei Plinius genügt, um die Anekdote als literarischen Metatext zu entlarven. ›Wahrheit‹ und ›Repräsentation‹ bilden ein radikales, ontologisches Oxymoron. Dieser Widerspruch führt alle archäologischen Versuche, den Text als Quelle bestimmter normativer ästhetischer Konzepte zu verwerten, ins Absurde. Daran ändert sich auch nichts, wenn man die Grundbedeutung des Wortes ›veritas‹ mit ›Wirklichkeitsnähe‹ oder ›wirklichkeitsnahen Effekten‹ zu mildern versucht; ›veritate repraesentata‹ beinhaltet mit den beiden Grundbedeutungen von ›veritas‹ und ›repraesentare‹ ein viel zu prägnantes Paradoxon, als dass Plinius sich dessen nicht bewusst gewesen wäre. Für jeden literarisch versierten Leser der Kaiserzeit war diese Formulierung ein deutliches Signal.

Was aber wollte Plinius signalisieren? Wollte er damit in platonischer Tradition die Minderwertigkeit der Fiktion von Wahrheit infrage stellen – genauso, wie die heuchlerischen Marmorverkleidungen in den Villen seiner senatorischen Kollegen? Oder, genau im Gegenteil, spiegelt Plinius mit der sprachlichen Kopplung von ›veritas‹ und ›re-praesentare‹ den bildlichen Kern der Episode, das Paradoxon der Mimesis; und preist damit dieses Paradoxon als Zeichen echter Meisterschaft? Wir wissen ja nicht einmal, ob die Geschichte je stattgefunden hat, oder ob sie eine raffinierte Rückprojektion von kunsttheoretischen Konzeptualisierungen ist.

Die Anekdote scheint aber zumindest eine Art Vexierbild zu sein, eine ambivalente Figur wie der Vorhang des Parrhasios selbst. Sie kann uns damit eigentlich nicht mehr sagen, als dass auch das Paradoxe und das Instabile Themen der griechischen Kunst waren; dass allerdings Illusion und Paradoxie Themen der griechischen Kunst gewesen sind, wüssten wir auch, wenn dieser Text nicht überliefert worden wäre. Das einzig Greifbare der Anekdote ist deswegen letztendlich nur der harte Kern der Schönheit: die beiden bemalten Tafeln aus Holz, um deren Oberflächen die idiosynkratische Diskussion kreist. Ihr Zustand als physisch stabile Objekte ändert sich nicht, weder während noch nach dem Geschehen. Und auch wenn die Tafeln niemals existiert hätten, so bliebe doch zumindest der Esprit der Anekdote bestehen. Der Text kann den Leser amüsieren und verführen, wie die gemalten und bemalten Oberflächen von Zeuxis und Parrhasios. Das ist, wie sich herausstellen wird, nicht wenig – und, anders als es die Künstleranekdoten suggerieren – am Ende weitaus mehr als nur ein philosophisch-intellektuelles Paradigmenpiel um den Begriff der Mimesis.

Diderots Vorhang

Im Salon von 1765 erzählt Denis Diderot seinem Freund Friedrich Melchior Grimm von einem Traum.² Er habe den Morgen zuvor ein Gemälde von Jean-Honoré Fragonard gesehen, am Abend Platos Dialoge gelesen. Grimm erfährt von einer Orgie sexueller Exzesse, die auf einer Leinwand in Platos Höhle vorgeführt wird. Im Vorraum der Höhle, im

Rücken der gefesselten Zuschauer, steht eine Vorführlampe. Vor ihr spielen Könige und Politiker mit bunten Glaspuppen, deren Bewegungen auf die Leinwand projiziert werden. Hinter der Leinwand stehen Laut-Sprecher, die den bunten Bildern Sprache verleihen.

Diderot baut Platos Höhle zu einem Kino *avant la lettre* aus. Er verabschiedet die Höhlenwand als Projektionsfläche. Die Oberfläche des starren Steines wird zur undurchdringlichen Grenze des Kinoraumes reduziert. Diderot legt eine Membran vor diese Wand; sie übernimmt die Aufgabe zu zeigen, was wir sehen. Platos Projektionsfläche wird in Höhlenwand und Leinwand gespalten. Die Schichtung von massivem Stein und hauchdünnem Gewebe imitiert dabei den platonischen Dualismus von den echten Dingen und dem Schein – und präzisiert ihn zugleich. Die Illusion hat jetzt im Reich der Schatten ihre eigene Sphäre erhalten. Das Bild hat sich als Bild physikalisch emanzipiert.

Die Menschen sehen keine defizitären Bilder mehr, Platos fahle Konturen in Schwarzweiß. Alles hat Farbe, differenzierte Helligkeiten. Vor allem aber: Alles bewegt sich und spricht. Auf der Oberfläche der Leinwand vereinigt sich das gemalte Bild mit der Bewegung. Wir können den Menschen, wenn nicht ihre Passivität, so doch ihren Irrtum viel eher verzeihen: Die unablässig laufenden Bilder, farbig, leuchtend, sprechend, scheinen tatsächlich die wahre Natur zu sein. Sie sind wie sie selbst, Teil ihrer eigenen Welt – und doch nur Schein auf einer dünnen Leinwand.

Brennpunkt von Dynamisierung, Schichtung, Illusion, Materialität und Immaterialität, Bildwerdung und Affekten ist die Oberfläche. Auf der hauchdünnen Membran geschieht und konzentriert sich die gesamte Welt. Sie ist ablösbar, verschiebbar, einrollbar – wie die bunte Haut der gehäuteten Schlange, die bei Lukrez im Gebüsch hängt. Ihr feines Gewebe verschwindet, anders als die Textur der rauen Gesteinswand. Die gewebte Oberfläche trägt als Oberfläche selbst die Oberflächen der Projektionen. Zugleich verdeckt sie die felsigen Höhlenoberflächen, Platos prähistorischen Bildträger. Die flimmernden Bilder bewegen die Menschen: Platos geordnete Welt verschwindet im *Mise en abyme* von Sein und Schein des Höhlenraums, während die Höhlenwände Lichter und Farben der Leinwand stumpf absorbieren.

Das Spiel der Irritationen setzt sich in der literarischen Form fort. Diderot verpackt das cineastische Gefüge in eine Traumprojektion. Sie ist natürlich Fiktion, aber nicht, weil sie ein Traum wäre, sondern weil Diderot den Traum fingiert hat. Der Traum wiederum ist Protokoll eines Gesprächs, das aber nie stattgefunden hat; ein fiktiver Traum, projiziert in ein fiktives Gespräch, das wiederum die Dialogform Platos intertextuell zitiert. Und schließlich eröffnet Diderot unser erstes und letztes Kino: Seine Leinwand und sein Traum flimmert zugleich auch auf der Retina-Leinwand des Lesers. Die Vorstellungsbilder sind, wie bunte Figuren auf einer Höhlenleinwand, immaterielle Projektionen. Und rekonfigurieren auf bizarre Weise Fragmente eines wirklichen Bildes, ein Gemälde, das Fragonard im Salon von 1765 ausstellte – der einzige physisch greifbare Kern der Erzählung.

Diderots Text erscheint wie eine Prophezeiung. Das ist kein Zufall, sondern wohlkalkulierte Analytik. Diderot sortiert mediale Phänomene zu verfügbaren Kategorien, denkt mediale Optionen konsequent weiter und kombiniert sie neu. Die cineastische Versuchsanordnung zerlegt die Mimesis in Elementarbauteile: in Projektionsapparatur,

Ausstellungsraum und Bildträger, in Produzenten, Lautsprecher, Publikum und schließlich in ihre Akzidenzien, in Formen, Farben, Licht und Bewegung. All dies re-konstruiert Diderot zu einer geradezu idealen Anordnung ontologischer Unsicherheit und Fragilität. Derselbe analytische Prozess wird, als unvorhersehbare Pointe, anderthalb Jahrhunderte später dazu führen, dass Diderots Fiktion realisiert wird – und die Geburt des Kinos so ex post die analytische Stringenz des Franzosen illustrieren. Radikale Destabilisierung der Oberflächen ist, so zeigt das Salonkapitel Diderots, nicht ohne ebenso radikale, empirische Analytik zu erreichen. Diderot verschwindet aber nicht im ontologischen Labyrinth der oberflächlichen Destabilisierungen. Seine Verwunderung darüber, warum die gefesselten Zuschauer im Kino ihre Ketten nicht sprengen möchten, ist zugleich radikale Aufforderung zur Selbstbefreiung. Aus dem Spiegelkabinett der Traumbilder rettet den Menschen nur die ethische Normativität des Guten.

Richters Vorhang

Werfen wir drittens einen Blick auf Gerhard Richters Gemälde »Vorhang« von 1965 (Abb. 1).³ Der Inhalt entspricht dem Titel. Wir sehen einen Vorhang und darunter ein wenig Fußboden. Völlig untypisch für seine Entstehungszeit, bedient sich das Bild einer gegenständlichen, sogar illusionistischen Gestaltungsform. In dem scheinbar banalen Gemälde verdichten sich fundamentale Kategorien visueller Paradoxie.

Die Darstellung löst die einfache Bildfläche in zwei Ebenen auf: die Oberfläche des Vorhangs und die Wandfläche, die der Vorhang verdeckt. Das Bildfeld spaltet sich in zwei Bereiche, die gleichzeitig zwei Tiefenebenen definieren – vorne der Vorhang, hinten die Wand. Als dritte, nichtfiktionale Ebene tritt die Fläche des physischen Bildes hinzu. Dieses physische Bild interagiert nun mit den beiden ersten Flächen durch Assoziationen und Analogien. Die dünne Farbschicht etwa, die Richter aufträgt, verdeckt die Leinwand, ähnlich wie der gemalte Vorhang die Wand verdeckt. Dabei kreuzen sich auch die Materialien. Die Leinwand und der Vorhang sind Textilien, die Farbe als physisches Bild und die gemalte Wand als Bildobjekt nicht. Dabei könnte die Wand hinten mit weißer Farbe bestrichen sein, wie das Gemälde ja auch. Zudem schimmert die gewebte Struktur der Leinwand im Hintergrund durch die Farbschichten vorne hindurch. Die fiktive Textur des Vorhangs erhält eine tatsächliche, räumlich spürbare Textur. Spätestens hier ist der Betrachter im manieristischen *Mise en abyme* von vorne und hinten, Wirklichkeit und Fiktion gefangen. Mit minimalistischen Mitteln löst Richter größtmögliches, ontologisches Chaos aus: Erstens, Konkurrenz der Oberflächen. Licht und Schatten, die sich über die Falten des Vorhangs ziehen, sind fein nuanciert. Die Tiefe der Vorhangfalten erscheint greifbar, die gewellte Oberfläche des Textils suggeriert ein dreidimensionales Objekt. Gleichzeitig bleibt die Oberfläche der physischen Leinwand als Projektionsfläche zweidimensional. Das mimetische Paradoxon ist nicht lösbar.

Zweitens, Relation der Oberflächen. Im Bild ist ein Vorhang zu sehen. Er verdeckt, was sich dahinter verbirgt. Die Oberfläche oder Oberflächen hinter dem Vorhang bleiben unbekannt. Es besteht die Möglichkeit, dass sich das eigentliche Bild, wie Zeuxis meint, hinter dem Vorhang verbirgt. Vielleicht ist es auf die Wand gemalt, vielleicht an die Wand gehängt, vielleicht ist ja die weiße Wand das eigentliche Bild.

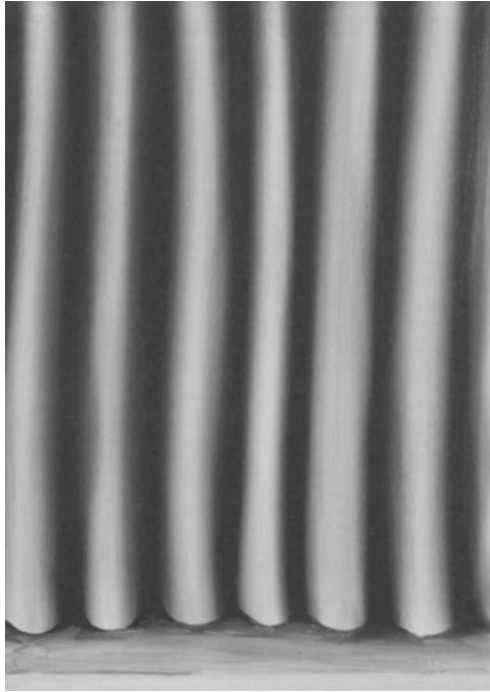


Abb. 1: Gerhard Richter, *Vorhang* (1965), *Catalogue Raisonné* 58–1

Für die Möglichkeit, dass sich das eigentliche Bild hinter dem Vorhang verbirgt, spricht vieles; zum Beispiel die Tatsache, dass ein Vorhang kein attraktives Motiv ist, zumindest nicht in der langweiligen Weise, wie wir ihn im Gemälde sehen; und er ist ein Alltagsgegenstand. Zudem weckt der Vorhang Neugier auf das, was dahinterliegt – und keine Neugier auf ihn selbst. Weshalb sollte man einen Vorhang aufhängen, wenn nicht, um etwas zu verdecken? Der Vorhang ist gemalt und durch den Bildrand gerahmt. Dennoch weigert er sich, Teil des eigentlichen Bildes zu sein – wie der Vorhang des Parrhasios. Ob er Parergon ist oder nicht, bleibt offen. Drittens, Verfremdung der Oberflächen. Der Vorhang wirkt in seiner fein differenzierten Textur und Schattierung plastisch, scheint sogar die Struktur des Stoffes zu vermitteln. Dieser sensiblen Oberfläche steht die Textur des Bodens gegenüber. Mit wenigen, schnell gezogenen Pinselstrichen verteilt Richter die Farbe über die Leinwand. Dies geschieht derart grob, dass diese Leinwand selbst – eine bekannte Strategie der neuzeitlichen Malerei – zum Vorschein kommt; ihre Textur verlebendigt die Oberfläche in subtiler Weise. Diese deftigen, malerischen Werkspuren stehen in schroffem Kontrast zum feinen Charakter des Vorhangs. Die im oberen Teil des Bildes klaren Raumverhältnisse und Illusionsstrategien werden konterkariert. Der gedachte Raum, in dem der gemalte Vorhang hängt und die Räumlichkeit des illusionistisch gemalten Vorhangs selbst, zerfällt durch diese technische Dichotomie auf befremdliche Art und Weise. Der Vorhang ist, um Alois Riegls

Dichotomie zu bemühen, haptisch, die Wand optisch. Der mimetische Illusionismus ist gebrochen.

Hephaistions Zettel

Auf dem Burgberg von Pergamon entstand im dritten und zweiten Jahrhundert vor Christus eine Sequenz von palastartigen Gebäuden. Es handelt sich um große Peristylhöfe, auf deren Hallen sich Raumfluchten öffnen. Lage und Typologie der Baueinheiten lassen darauf schließen, dass hier die Residenz der pergamenischen Könige lag. Der Erhaltungszustand der Anlagen ist miserabel. Vom aufgehenden Mauerwerk ist nur noch wenig vorhanden, in weiten Bereichen sind nicht einmal mehr die antiken Laufhorizonte erhalten, die Raumaufteilung nur noch aus den Fundamentlagen zu erschließen. Entsprechend gering sind die Reste der ursprünglichen Raumausstattung. Umso wertvoller sind einige Reste von Mosaikböden, die bei den Grabungen von 1885/86 dokumentiert werden konnten.⁴

Während der gesamte südwestliche Bereich des Palastes V stark zerstört ist – hier fällt das Gelände ab – haben sich die Raumfolgen, die sich im Norden und Osten an den Peristylhof anschließen, durch stärkeren Versturz besser erhalten (Abb. 2).

Im westlichen Raum der Nordflucht fand Richard Bohn im Juni 1886 die Reste eines großen Mosaikbodens, das sogenannte Hephaistion-Mosaik.⁵ Der Zugang zu dem Raum mit dem Hephaistion-Mosaik ist nicht mehr kenntlich, da die Wand zum Peristyl nur noch im Fundamentbereich erhalten ist. Die Fundamentlagen bestehen aus weißen Marmorblöcken, darüber erhoben sich bläulich graue Orthostaten. Das Mosaik füllte den gesamten Boden aus.

Dokumentation und Konservierung des Hephaistion-Mosaiks verliefen nicht unbedingt optimal. Zwar wurden 1886 trotz widriger Witterung Zeichnungen und Photographien angefertigt und ein großer Teil des Mosaiks durch den Abtransport nach Berlin vor weiterer Zerstörung gerettet. Die Restaurierung der 35 Einzelstücke im Pergamonmuseum bis 1902 erfolgte jedoch nicht ganz getreu nach dem Befund, sodass der Boden bereits vor 1930 erneut restauriert werden musste. Im zweiten Weltkrieg wurde das Mosaik beschädigt und liegt seit 1953 nach einer dritten Restaurierung im Saal der hellenistischen Bauwerke des Pergamonmuseums. Die Erstpublikation erfolgte 1930 durch Theodor Wiegand und Georg Kawerau in den ›Altertümern von Pergamon‹.⁶ Dieter Salzmann unterzog die Palastmosaiken in den achtziger Jahren einer erneuten Untersuchung und klärte durch Nachgrabungen den Befund vor Ort.⁷ Es sei lediglich angemerkt, dass die Rekonstruktion, die heute im Pergamonmuseum zu sehen ist, von den neueren Erkenntnissen in mehreren Punkten abweicht.

Palast V gehört in die spätere Phase der Palastanlage; er kann in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor Christus datiert werden, unter anderem wegen eines verworfenen Bauteils des Großen Altars, der beim Bau des Palasts wiederverwendet wurde. Die Mosaiken entstanden bald nach Errichtung des Gebäudes, also unter den Königen Eumenes II. oder Attalos II., aufgrund der Befunde nicht nach der Hälfte des zweiten Jahrhunderts.⁸

Nun zum Hephaistion-Mosaik selbst (Abb. 3).

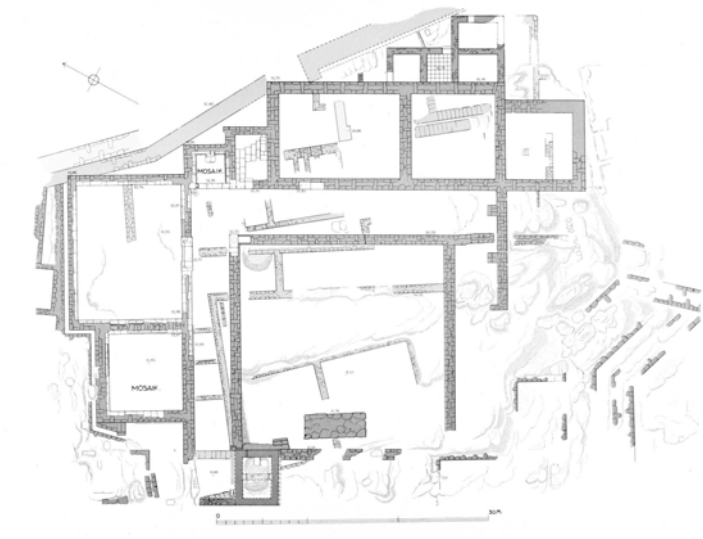


Abb. 2: Pergamon, Burgberg, Befundplan Palast V (nach Kawerau)

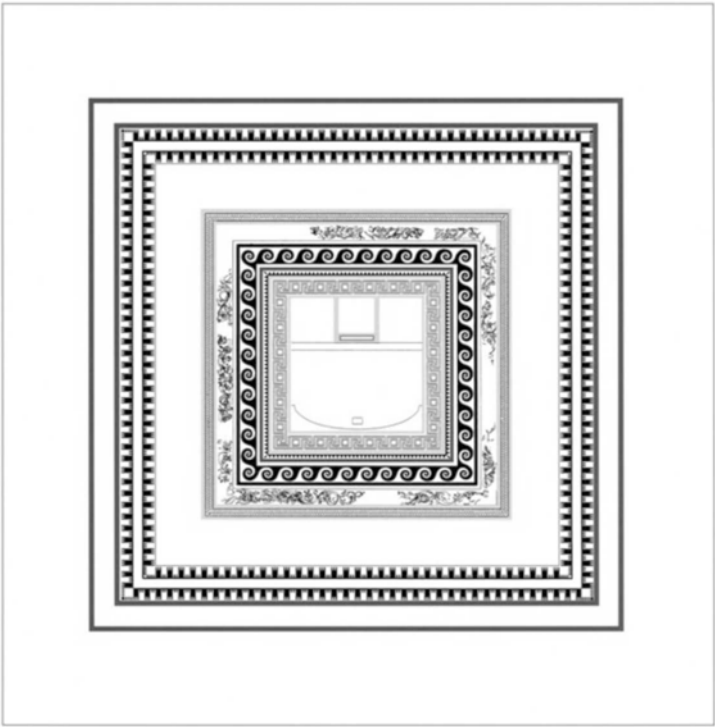


Abb. 3: Hephaestion-Mosaik, Rekonstruktionsschema (nach Salzmann)

Es besteht aus drei Elementen: erstens einem großen Rahmen; zweitens einem Register mit drei Feldern im oberen Bereich des Mittelfelds; drittens einem Hauptbereich, der die größte Fläche des Mittelfeldes einnimmt. Das exakt quadratische Mosaik besitzt eine Seitenlänge von achteinhalb Metern. Die überproportional große Randzone besteht aus insgesamt einundzwanzig Einzelzonen und steht damit in der hellenistischen Mosaikkunst ohne Parallele da. Das obere Register des Mittelfelds besteht aus drei annähernd quadratischen Feldern. Man konnte drei präzise gegossene Mörtelbettungen feststellen. Damit ist klar, dass es sich um Einsatzfelder für separat gearbeitete, besonders exquisite Mosaikplatten handelt, sogenannte Emblemata. Die Emblemata wurden – wie das erwähnte Randfeld – bereits in der Antike geraubt. Im westlichen Bildfeld fand man 1989 an der Stelle des Emblema einen großen quadratischen Ziegel, der nach dem Ausbau des Emblema als Lückenbüsser eingesetzt wurde.

Nach dem Grabungsbericht waren bei der Aufdeckung rund neun Zehntel dieses zentralen Bildfeldes verloren. Erhalten bleiben Reste im oberen Bereich, unter der Emblemaleiste. Die alten Grabungsphotographien von 1886 zeigen gerade so viel, dass gewisse Rückschlüsse auf das Motiv des Hauptfelds möglich sind (Abb. 4).

Man erkennt Reste eines großen, pflanzlichen Arrangements auf hellem Grund. Diverse Blätter, Zweige und vermutlich Teile von Binden sind zu erkennen, die Gesamtstruktur nicht. Im unteren Teil des Bildfelds registrierten die Ausgräber ein weit geschwungenes Kreissegment, das sich farblich vom Mittelbereich absetzte. Das führte die Ausgräber zur plausiblen, aber nicht mehr verifizierbaren Vermutung: »Das Ganze erscheint wie eine Tischplatte in perspektivischer Ansicht, auf der vielleicht ein Blumenkorb stand.«⁹ In diesem unteren Bildfeldbereich hatte sich die berühmte Signatur des Künstlers Hephaistion erhalten (Abb. 5).



Abb. 4: Hephaistion-Mosaik, Grabungsphotographie mit verlorenen Resten



Abb. 5: Hephaistion-Mosaik, Detail, Berlin, Pergamonmuseum

Ob dies Zufall ist oder Teile des Bildfelds ebenfalls bereits in der Antike entfernt und die Signatur dabei an Ort und Stelle belassen wurde, darüber lässt sich heute nur noch spekulieren. In jedem Fall zeigt die Signatur bemerkenswerte Eigenheiten (S. 13 Abb. 1).

Der Text der Signatur lautet in der Standardformel »Hephaistion epoiesen«. Der Text allerdings wurde nicht, wie bei antiken Künstlersignaturen üblich, ohne nähere Spezifizierung in das Bild integriert. Vielmehr setzte der Mosaizist seinen Namen auf einen kleinen, langrechteckigen, hellen Zettel. Die Oberflächenstruktur des Zettels markiert der Künstler sehr sensibel durch feinste Bahnen leicht dunklerer Steinchen. Die Signatur ist mittels roter Wachstropfen auf dem Untergrund befestigt. Die ephemere Anbringung verdeutlicht die rechte untere Ecke des Zettels. Hier ist das Wachs gebrochen, der Zettel vom Untergrund gelöst und aufgewellt. Der Objektschatten auf der Zettelrückseite und der Schlagschatten auf dem Untergrund sind aufs Feinste skaliert. Die Lichtführung ist derart subtil, dass man auf der schattigen Unterseite der nach oben gebogenen Blattecke einen schimmernden Gegenreflex erkennt, ein Licht, das der helle Boden auf das Blatt reflektiert. Ein Rest des Wachses ist am Boden verblieben; das winzige Detail vervollständigt die illusionistische Perfektion des Bildes.

Die archäologischen Interpretationen des Hephaistion-Mosaiks hielten sich, trotz seiner Berühmtheit, der relativ zuverlässigen Dokumentation und des prominenten und gut erforschten Kontexts, bislang eher in engen Grenzen. Erst mit der Publikation von Verity Platt und Michael Squire zum Phänomen der Rahmung in der antiken Kunst kamen fundamentale Bildphänomene zur Diskussion, welche auch die pergamenischen Mosaiken und das Hephaistion-Mosaik im Speziellen berühren.¹⁰ Sean Leatherbury etwa wies im Zusammenhang mit dem Hephaistion-Mosaik – leider in nur wenigen, cursorischen Sätzen – auf selbstreferenzielle, materiale, und mimetische Aspekte des Werkes hin und verwies zudem auf die Parrhasios-Anekdote.¹¹

Offenbleiben, wie auch im Falle der anderen, im Folgenden näher zu untersuchenden Mosaiken, weiterhin die Tiefe der entsprechenden Phänomene sowie deren Grundla-

gen, die sich mit Begriffen wie Rahmung und Grenze, Materialität, Zitat und medialer Selbstreferenz so bequem beschreiben lassen. Welche fundamentalen, analytischen und kategoriellen Strategien liegen der Produktion dieser Bildphänomene zugrunde? Welchen Status besitzen Ambivalenz und Ambiguität sowie das damit verbundene, spezielle Verhältnis von Subjekt und Objekt in Aussagespektrum und Wirkungsabsicht der Bilder insgesamt? Vor allem aber, werden die aktuellen, im postmodernen Kontext des späteren zwanzigsten Jahrhunderts wurzelnden Deutungsmuster den antiken Bildphänomenen wirklich gerecht? Oder unterliegen wir, von den scheinbar so aktuellen Ambiguitäten der antiken Mosaik und Malereien überaus fasziniert, mit der frappierenden Passgenauigkeit von derridaschen Paradigmen einem transkulturellen Missverständnis, durch ganz ähnliche Bildphänomene in die Irre geführt?¹² Verbergen sich hinter dem kreativen Spiel der Oberflächen möglicherweise doch weitaus strengere, normative und philosophische Strukturen?

Zurbaráns Zettel

Francisco de Zurbarán malt 1628 das Martyrium des Heiligen Serapion (Abb. 6).¹³



Abb. 6: Francisco de Zurbarán, *Martyrium des Heiligen Serapion* (1628), Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum

Der obskure Märtyrer wird zwischen zwei Pfählen gemartert. Der Körper des Heiligen, die Oberflächen von Kleidung und Inkarnat sind im Helldunkel der caravaggistischen Tradition extrem plastisch, geradezu haptisch prägnant gemalt. Über dem rechten

Pfosten des Folterarrangements sieht man einen kleinen Zettel, der in Handschrift den Titel des Bildes und den Maler nennt.

Der Zettel wirft Fragen auf. Erstens: Warum notiert der Maler seinen Namen auf einen Zettel und nicht direkt auf die Leinwand – und distanziert sich so vom physischen Bildobjekt? Zweitens: Hängt dieser Zettel mit einem Nagel an der Oberfläche des Balkens oder wurde er mit einer Nadel auf die Leinwandoberfläche des Bildes geheftet? Drittens: Wenn der Zettel auf die Oberfläche der Leinwand geheftet sein sollte – warum riskiert Zurbarán damit, dem Betrachter auf den ersten Blick klar zu machen, dass er vor einem Gemälde steht, obwohl er ihm durch Stofflichkeit, Format und Beleuchtung auf virtuose Weise suggeriert, persönlich anwesend zu sein?

Zurbaráns Gemälde zeigt grundsätzliche Probleme des viel älteren Hephaistion-Mosaiks. Die eigentümliche Ambivalenz des Signaturzettels des spanischen Malers trifft nämlich auch auf das pergamenische Mosaik zu. Ist der Zettel auf der Oberfläche des Mosaiks befestigt, liegt er also eigentlich über der in Steinchen gesetzten Bodenfläche – oder klebt er an der Oberfläche des dargestellten Objekts, am Tisch des Blumenbouquets? Bezieht sich der Name also auf das Blumenarrangement oder das Bild dieses Blumenarrangements? Kurz: Hat Hephaistion die Blumen gemacht oder das Bild der Blumen?

Peales Zettel

Dass diese Frage keineswegs sophistisch ist, zeigt ein Fall aus dem frühen neunzehnten Jahrhundert. Das Bild des amerikanischen Malers Raphaelle Peale, entstanden um 1822, trägt den etwas sperrigen Titel: »Venus Rising From The Sea – A Deception« (Abb. 7).¹⁴

Wir sehen Haare, Arm und Fuß einer Frauengestalt, deren Körper ansonsten hinter einem weißen, an einer Leine befestigten Tuch verdeckt ist. Die erste »deception«, der erste Schwindel besteht darin, dass sich Venus keineswegs freiwillig hinter diesen Vorhang zurückgezogen hat. Vielmehr hat jemand ein Taschentuch über die Leinwand gehängt, wie man bei genauem Hinsehen an den Nadeln an der Leine erkennen kann. Ein zweiter Schwindel kommt hinzu. Das Taschentuch ist ja nicht tatsächlich vorhanden, sondern auch nur gemalt. Beide Schwindel verändern den Status des Gemäldes vollständig. Es gerät vom keuschen Frauenakt zum Hassobjekt eines puritanischen Kustoden und schließlich zum Trompe-l'œil. Im Gegensatz zu Zurbarán ordnet Peale das Taschentuch durch die Details ganz eindeutig der Sphäre des Betrachters zu; das Taschentuch hängt an der Leinwand des physischen Bildes. Bei Zurbarán könnte, wie bei sehr vielen Cartellini der frühen Neuzeit, der Zettel auch am Holzbalken, also im Bildraum hängen. Lediglich der Text, nämlich die Signatur des spanischen Malers, führt diese Möglichkeit ad absurdum.



Abb. 7: *Raphaelle Peale, Venus Rising From The Sea – A Deception* (um 1822), Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art

In Pergamon kennen wir den räumlichen Bildkontext des Signaturzettels leider nur ungenügend. Es scheint aber, als ob der Zettel als Objekt in das zentrale Bildfeld integriert war. Darauf deutet der winzige Rest der Kontur eines unbekannten Gegenstandes hin, die sich bei seiner Auffindung auf dem Mosaikfragment erhalten hatte, heute jedoch verloren ist. Vielleicht klebte der Zettel also über der von den Ausgräbern vermuteten Tischplatte. Wie auch immer das verlorene Motiv aussah: Fest steht, dass der Zettel auf einer Bildfläche liegt, auf der – offenbar ohne Rahmen oder Abgrenzung – auch andere Bildobjekte zu sehen waren.

Das Prinzip des Cartellino

Damit wird die Situation wie bei Zurbarán doppeldeutig. Die Funktion der Signatur ändert sich nämlich, je nachdem, ob man den Zettel dem physischen Bild, also dem Mosaik, zuordnet, oder den Bildobjekten, die auf dem Mosaik dargestellt sind, also Tisch und Blumenstrauß – wie der Cartellino bei Zurbarán, der auch am Holzpfehl angebracht sein könnte. Im zweiten Fall wäre Hephaistion streng genommen aber nicht der Autor

des Mosaiks. Er wäre dann entweder der Ikebanakünstler, der den echten Blumenstrauß gemacht hätte. Oder ein Künstler, der ein anderes Bild gemacht hätte; vielleicht ein Tafelgemälde, welches der unbekannte Mosaizist kopiert. Wäre der Klebezettel mit der Signatur wie bei Peale Teil des physischen Bildes – Fall eins –, dann wäre Hephaistion der Mosaizist.

Diese Doppeldeutigkeit lässt sich grundsätzlich nicht auflösen, und vermutlich ließ Hephaistion diese Frage bewusst offen. Analog zur Signatur des Zurbarán liegt nahe, dass auch in Pergamon eine Text-Bild-Ambivalenz beabsichtigt war. Während der Zettel durchaus auf den Bildobjekten angebracht sein könnte, zeigt der Text als Signatur, dass er auf der Oberfläche des Mosaiks klebt. Lediglich die Erfahrung des antiken Betrachters, dass Mosaiken bisweilen mit Signaturen versehen sind, könnte ihn dazu bringen, in dem Klebezettel die Signatur des Mosaiks, nicht die Signatur des dargestellten Gegenstands zu vermuten. Im Normalfall ist die Zuordnung der Bildobjekte zur Sphäre des Bildes eindeutig. In einem Galerieraum sieht man zum einen Gegenstände, die zu den Bildern gehören, und solche, die zum Museumsraum, unserer Dingwelt gehören. Zwischen beiden liegt eine strikte Grenze, die Oberfläche des physischen Bildes. Alle gemalten oder gemeißelten Gegenstände in oder scheinbar hinter der Oberfläche sind Erfindung; die Gegenstände vor der Grenze sind Wirklichkeit, inklusive der physischen Oberfläche selbst. Schon sehr früh wird in der antiken Kunst dieses klare Modell infrage gestellt, und zwar durch eine Skala zunehmend radikaler Strategien. Die erste Strategie besteht darin, im Bildraum selbst Klitterungen vorzunehmen, die in unserer Erfahrungswelt kein Vorbild haben. Das betrifft etwa die Mischwesen und Monster der frühen archaischen Epoche, bei denen verschiedene Körperelemente der Dingwelt zu neuen, fiktiven Körpern zusammengesetzt werden, etwa einem Tier mit neun Schlangenköpfen oder einem Löwen-Ziegen-Schlangen-Hybrid. Die zweite Strategie vereint ebenfalls unvereinbare, kategorielle Gegensätze, sie weicht die strenge Grenze zwischen Bildfeld und Bildrahmen auf. Personen und Gegenstände überschreiten teilweise oder ganz diese ontologische Grenze, brechen aus dem Bildfeld aus. In der dritten Operation wird dann auch noch die Grenze zwischen Bild und Erfahrungswelt geschleift. Ein prominentes, dreidimensionales Beispiel sind etwa die Pferde des Parthenon-Ostgiebels, deren Köpfe über den Rand des Horizontalgeisons hinaushängen, also den rigiden, architektonischen Bildrahmen des Tympanons durchkreuzen (Abb. 8). Die im klassischen Tempelbau strikt geregelten Sphären von Architektur und Bild, von Konstruktion und Dekor überschneiden sich.



Abb. 8: Athen, Parthenon, Pferdekopf (Kopie) im Ostgiebel



Abb. 9: Stamnos des Malers von München 2413 (um 470 vor Christus), Umzeichnung, München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek

Andere Fälle ließen sich für die Vasenmalerei anführen; wir beschränken uns auf ein Beispiel aus der Münchener Antikensammlung, bei dem zwei Eroten in die Ornamentzonen der abstrahierten Ranken im Bereich unter den Henkeln gestiegen sind und somit das zentrale Bildfeld verlassen haben (Abb. 9).¹⁵

Befinden sich diese Elemente – das Maul des ›Urpferdes‹, der Eros der Vase – nun aber im Bildfeld oder im Bildrahmen? Das ist nicht zu entscheiden: Inhaltlich im Fall der Eroten oder körperlich im Fall des Pferdes sind die Elemente Teil des Bildfeldes. Räumlich aber fallen sie im wahrsten Sinne des Wortes aus dem Rahmen. Dennoch lassen sich Eroten und Pferde – und das ist entscheidend – motivisch eindeutig der jeweiligen Bildsphären zuordnen. Bis zu diesem Punkt stimmen Parthenonpferd und Vaseneroten überein. Wenden wir uns aber der oben genannten, dritten Grenzüberschreitung zu, derjenigen zwischen Bild und Betrachterraum, so entsteht zwischen den beiden Fällen ein fundamentaler Unterschied. Während die gemalten, zweidimensionalen Eroten bei aller Auflösung der Grenzen von Bildfeld und Rahmung zweifellos Teil ihres Bildträgers, der Vase, bleiben, so durchbricht das Pferd nicht nur den Bildrahmen, die Geisa des Tympanons. Es bricht mit seinem Marmorkörper auch aus dem architektonischen Bildträger, dem Tempelgebäude selbst, aus. Das Pferd ragt mit seinem Kopf in unseren Raum, den Raum der Dingwelt, den Raum der Besucher vor der Ostfassade des Parthenon, hinein. Das aber ist äußerst merkwürdig, denn für gewöhnlich laufen im Giebel eines Tempelgebäudes keine Pferde umher.

Der Klebezettel in der Sphäre des Betrachters

Genau hier liegt die Analogie zum Klebezettel des Hephaistion. Hephaistion beschreibt nun die vierte Stufe der Skala, indem er das Konzept des Phidias noch einen Schritt weitertreibt, und zwar vom dreidimensionalen Bild hinein in die zweidimensionale Flächenkunst. Hephaistions Signaturzettel ragt wie das Parthenonpferd in den Betrachterraum hinein, obwohl er dies – nun anders als das Parthenonpferd – als zweidimensionales Bild paradoxerweise gar nicht kann. Der geniale Trick des Mosaizisten liegt in der Wahl des Bildsujets: Als Alltagsgegenstand kann ein Zettel anders als ein erhabenes Götterpferd nämlich sehr wohl auf einem Bild kleben, etwa als Paketzettel für eine Warenlieferung. Zumindest ist dies eigentlich plausibler als die verrückte Annahme, dass ein exzellenter Künstler für den Palast der mächtigsten Könige Kleinasiens kein schönes, ehrwürdiges oder reizvolles Motiv wie auf dem Pergamonaltar, sondern einen kaputten Klebezettel abbildet. Der Klebezettel gehört damit auch thematisch eher zur Sphäre des Betrachters. Er klebt am Boden des Saales und wird vom nächsten, unbedachten Besucher ganz abgerissen werden.

Hephaistion entwickelt die Ambivalenz des uralten räumlichen Paradoxons systematisch weiter. Während der Aufenthaltsort von Pferd und Eros durch das Motiv thematisch klar definiert ist, nämlich im Bildfeld, weist der Mosaizist den Zettel inhaltlich der Sphäre des Betrachters zu. Die massive Ambivalenz des Zettels ist also Resultat des Motivs, und damit steht er ontologisch exakt auf der Stufe des Leinenvorhangs des Parrhasios – mit der kleinen Ausnahme, dass das gemalte Leintuch gar nicht mehr bildhaft existiert haben könnte, sondern möglicherweise eine rein literarische Erfindung gewesen ist. Wie die Vorhänge von Parrhasios und Richter verweigert sich der Klebezettel als Objekt der Sphäre des Bildfeldes.

Entscheidend ist dabei die Illusionsabsicht, die Hephaistion durch die spezielle Machart des Zettels signalisiert. Er skaliert die Farben und Helligkeiten so fein und

nuanciert, dass er die Materialität des dargestellten Objekts an dessen natürliche Erscheinung extrem annähert. Der antike Mosaizist suggeriert eine solche Plastizität, dass man den Zettel auf den ersten Blick wirklich für real halten könnte. Ein tatsächlicher Zettel wäre in Größe und Erscheinung kaum von dem Mosaikzettel unterscheiden. Das war bei aller Virtuosität der Zeichnung beim Eros auf der Vase natürlich nicht der Fall gewesen. Zudem ändert sich die Art des Motivs. Ein billiger Zettel wäre im Erfahrungshorizont des Betrachters, wie gesagt, ein seltsames Bildmotiv: Der Zettel ist weder Gott, wie Eros, noch ist er göttliches Attribut, wie das Pferd; er ist ein Alltagsgegenstand. Als banales Etikett erfüllt er einen scheinbar sekundären Zweck. In der frühen Renaissance tritt an die Stelle des Zettels häufig ein ebenso banales Motiv, eine Fliege, die zu Ikonographie und Deutung des übrigen Bildes, etwa einer Marienszene, wenig beizutragen scheint.

Der Zettel bekommt darüber hinaus eine fundamentale zeitliche Konnotation. Er ist als Papier sehr verletzlich, seine Position nicht gesichert, und er hat sich sogar schon teilweise vom Untergrund gelöst. Mit einem Wort: Er ist ephemere, anders als das materiell an den steinernen Boden gebundene Bild. Auch dies hat der Zettel mit der Fliege der Renaissancemalerei gemein: Die Fliege als unstetes, schnelles und unberechenbares Tier verharret nur einen kleinen Moment an ihrer Stelle. Wie die Fliege zum Gläubigen im spätgotischen Altarraum, so rückt der Zettel durch seine transitorische Zeitlichkeit in die konkrete Sphäre des Betrachters im Palast von Pergamon.

Die Konsequenzen sind gravierend. Hephaistion trennt mit seinem Bild nicht nur die Sphäre des Betrachters von der Sphäre des Bildes. Er spaltet die Bildoberfläche gewissermaßen noch einmal auf. Hephaistion suggeriert nämlich zwei verschiedene Bilder: Zum einen das eigentliche Bild mit dem Motiv von Blumen oder Pflanzen. Zum anderen das sekundäre Bild des Zettels, der mit dem Inhalt des ersten Bildes motivisch nichts zu tun hat. Der Zettel ist aber auch kein simples Bild im Bild, etwa eine gemalte Landschaft auf einem Gemälde an der Wand eines gemalten, holländischen Zimmers. Denn diese Landschaft stellt zwar durchaus ein autonomes Bild dar, gehört als Gemälde im Gemälde aber zum logischen Bezugsrahmen des gemalten Zimmers. Der Zettel des Hephaistion dagegen ist so charakterisiert, dass der Betrachter ihn viel eher seinem eigenen, tatsächlichen Bezugsrahmen, dem Zimmer zuordnet. Es sieht aus wie ein billiger, auf den Boden geklebter Zettel. Auf dem Zettel ist zudem keine figürliche Darstellung zu sehen, sondern lediglich Buchstaben. Diese Buchstaben benennen den Mosaizisten und markieren damit einmal mehr nicht den Bezugsrahmen der Darstellung, sondern die Erfahrungswelt des Betrachters.

Der Klebezettel auf der Oberfläche: Signatur, Klebewachs und Schatten

Gleichzeitig ist der Zettel doch aufs engste mit dem Bild verbunden. Er ist definitiv Teil des Mosaiks; damit Teil des Gesamtbildes; sein Stil entspricht dem Rest des Mosaiks – und benennt darüber hinaus sogar den Schöpfer, der hinter dem Bild steht. Was die Kategorien Text, Darstellungsform und Bildobjekt betrifft, so lässt sich der Zettel ebenso gut mit der Sphäre des Bildes wie mit der Sphäre des Betrachters verbinden.

Die Zuordnung der Signatur ist fließend. Einerseits ist die Signatur Bestandteil des Bildes. Sie identifiziert dessen Urheber und befindet sich in der Regel auch räumlich innerhalb des Bildobjekts. Sie beansprucht darin einen bestimmten Raum. Andererseits hat die Person des Künstlers mit der Darstellung – abgesehen davon, dass sie ihr Schöpfer ist – in vielen Fällen nichts zu tun, ist ihr sogar fremd. Dass sie häufig als Schriftzeichen im Kontext figürlicher oder abstrakter Formen erscheint, trägt maßgeblich zur Differenz bei. Hephaistion präzisiert dieses ambivalente, ikonotextuelle Verhältnis, indem er den Künstlernamen rahmt. Mit dem Zettel schafft er ein präzise abgegrenztes Bildfeld, das die Differenz von Bild und Signatur sichtbar macht und radikalisiert. Die Kategorien von Bild und Urheber werden frei- und nebeneinandergestellt.

Das Raffinierte an der Strategie des Hephaistion ist zudem, dass er nicht nur die kategorielle Differenz von Signaturtext und figürlicher Bildumgebung verdeutlicht. Erstens definiert er den Rahmen als eigenes Objekt, als Zettel. Zweitens stellt er dieses Objekt aber in einen direkten Zusammenhang mit dem physischen Bild, das die Blumen zeigt. Diese Verbindung suggeriert Hephaistion durch zwei subtile Details. Zum einen legt er den Zettel nicht einfach auf den Boden. Er klebt ihn auf den Boden. Die roten Wachspunkte verbinden den Zettel auf geradezu haptische Weise mit der weißen Oberfläche. Der Zettel bestimmt die weiße Oberfläche, liefert eine Information, die das Objekt unter dem Zettel betrifft, ist aber eine Ergänzung. Noch raffinierter ist der kleine Schatten, den der Zettel auf den weißen Untergrund wirft. Der Schatten verbindet das Bild des Zettels definitiv mit der darunterliegenden Oberfläche. Dabei treten Bildraum und Bildfläche in ein ambivalentes Verhältnis zueinander.

Die Oberfläche wird im Hephaistion-Mosaik doppeldeutig. Denn es ist ja nicht klar und auch nicht zu klären, ob der Zettel seinen Schatten auf die Oberfläche irgendeines Bildobjekts wirft, das im Mosaik zu sehen ist, etwa eines Tisches; oder ob es seinen Schatten auf die Oberfläche des Mosaiks wirft, gewissermaßen aus ihr heraustritt. Hier kommt noch eine weitere Dihärese ins Spiel. Hephaistion malt mit Steinen. Der Mosaizist arbeitet konsequent mit malerischen Mitteln, und das betrifft nicht nur die subtile Differenzierung von Farben und Lichtverhältnissen. Seine Steinreihen imitieren im Prinzip die Pinselstriche eines Gemäldes. Wie seine herausragenden Kollegen der hellenistischen Mosaikwerkstätten sucht er den Paragone mit der Malerei des vierten und dritten Jahrhunderts. Damit aber gerät der Status des Schattens noch weiter in Bedrängnis. Denn dem zeitgenössischen Betrachter stellt sich die Frage, ob wir hier nicht möglicherweise das Bild eines Gemäldes sehen, das in Mosaik umgesetzt wurde – das Bild eines Bildes. Gerade mit der Tatsache, dass Hephaistion das Mosaik signiert und dadurch individualisiert, sucht er ja den Status der Tafelmaler mit ihren Meisterwerken zu beanspruchen. Betrachtet man das Mosaik aus dieser Perspektive, so fiel der Schatten des Zettels auf die weiße Wand eines Tafelgemäldes.

Der Zettel katapultiert den Betrachter gewissermaßen aus dem Bildfeld hinaus. Denn er gehört nicht zur Darstellung, sondern klebt nur darauf. Wenn wir den aufgeklebten Zettel als aufgeklebten Zettel nehmen, liegt die Grenze zwischen Bild und Betrachter nicht mehr zwischen dem Fuß des Besuchers und den Mosaiksteinen. Sie liegt zwischen dem Zettel und dem gerahmten Bildfeld. Damit kommt der Zettel einer Betrachtertäuschung in die Quere. Üblicherweise will eine illusionistische Darstellungsweise die Grenze zwischen Bild und Betrachter ja ganz bewusst verunklären.

Der Betrachter soll im Idealfall, wie beim Vorhang des Parrhasios, erst nach einem Überraschungsmoment erkennen, dass es sich bei dem vor ihm liegenden Gegenstand um einen gemalten, keinen wirklichen Gegenstand handelt. Befände sich nämlich kein Signaturzettel auf dem Bild, wäre die Einheit des Bildes nicht gestört oder unterbrochen. Durch die gerahmte, extrem betonte Signatur aber werden wir geradezu dazu aufgefordert, uns mit dem Bildcharakter des Mosaiks auseinanderzusetzen.

Der Signaturzettel konterkariert also die Einheitlichkeit des Bildfeldes. Genauer gesagt, der Signaturzettel konterkariert die extrem illusionistisch erscheinende Darstellungsweise der übrigen Bildobjekte, der Blumen. Paradoxerweise ist der Klebezettel dabei so wirklichkeitsnah wiedergegeben, dass er selbst das Potenzial hat, den Betrachter zu täuschen: »veritate repraesentata«. Das Mosaik wird zum Bild, der Zettel selbst zur Illusion. Der Zettel ist hinterlistig: Er beansprucht genau jene Illusionseffekte, die er den anderen Bildobjekten raubt.

Warum aber wollte der Künstler, wie Zurbarán, das Hauptmotiv vom Betrachter distanzieren? Warum entfernt Hephaistion seinen Blumenstrauß, oder was auch immer zu sehen war, vom Rezipienten, wenn er sich doch mit so hohem technischem Können und zeitlichem Aufwand die Mühe machte, die Blätter und Blüten seines Bouquets so wirklichkeitsgetreu wie möglich zu machen – es so nah, wie es nur geht, an den Betrachter heranzuholen? Die Antwort ist eindeutig: Es kam Hephaistion natürlich nicht darauf an, dass der Betrachter tatsächlich getäuscht wurde. Kam es ihm vielmehr darauf an, den König von Pergamon und seine philosophisch instruierten Gäste auf das Phänomen der Betrachtertäuschung aufmerksam zu machen?

Das Prinzip der russischen Puppen

Es scheint, als ob der gebrochene Illusionismus ein Markenzeichen der pergamenischen Mosaizisten war. Kehren wir noch einmal zurück in den Palast V in Pergamon. Im kleinsten und nördlichsten Raum der Ostflucht dieser Peristylanlage fand sich ein weiteres, in größerem Umfang erhaltenes Mosaik (Abb. 10).

Die Fund- und Dokumentationsgeschichte entspricht grosso modo dem des Hephaistion-Mosaiks. 1886 gefunden und nach Berlin verbracht, liegt es nach diversen Restaurierungsmaßnahmen im Saal des großen Altars im Pergamonmuseum. Obwohl vor Ort keine Reste des Mosaiks mehr vorhanden sind, ging von der 1886 vorhandenen Substanz weit mehr verloren als beim Hephaistion-Mosaik. Der Rufname des Mosaiks ist heute »Papageienmosaik«, nach dem berühmten Emblema mit dem Papagei (Abb. 11).¹⁶

Das Papageienmosaik erinnert in gewisser Hinsicht an das Hephaistion-Mosaik. Ein elaborierter Rahmen mit einzelnen Bordüren umgibt ein zentrales Bildfeld. Dieses ist nun aber nicht zwei-, sondern dreigeteilt. Wiederum gibt es ein Register mit drei Einzelbildern, das aber diesmal nicht an den oberen Rand des Bildfelds, sondern in dessen Mitte gesetzt wurde. Die Felder unter und über diesem Register ähneln einander stark. Beide Male handelt es sich um große Girlanden mit zahlreichen verschiedenen Pflanzen, die von vielen Lebewesen bevölkert werden.



Abb. 10: Sogenanntes Papageienmosaik aus Pergamon, Berlin, Antikensammlungen

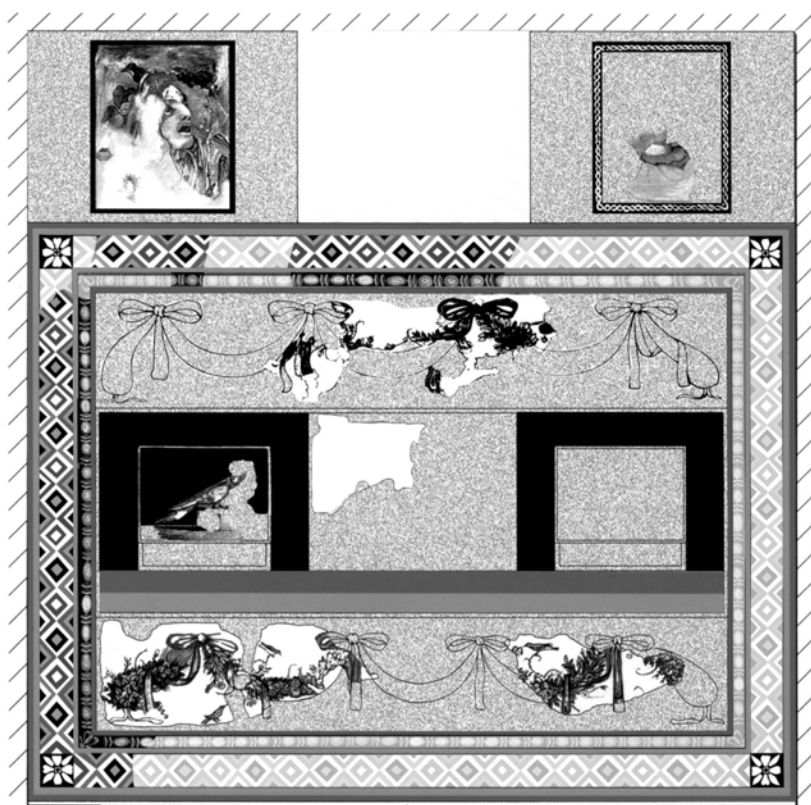


Abb. 11: Sogenanntes Papageienmosaik aus Pergamon, Rekonstruktionsschema (nach Salzmann)

Eines der Emblemata im Mittelregister hat sich in Teilen erhalten. Dargestellt ist besagter Papagei – genau genommen ist es kein Papagei, sondern ein sogenannter Alexandersittich, *Psittacula eupatria*, aber wir belassen es hier beim Rufnamen¹⁷ –, der farblich äußerst fein differenziert wiedergegeben wurde. Sein Körper war bei der Auffindung noch in großen Teilen erhalten, ist heute aber fast gänzlich verloren. Im Pergamonmuseum ist daher heute nur noch eine ergänzende Kopie zu sehen. Der Streifen über dem gerahmten Mosaikfeld bis zur östlichen Wand des Raumes war, korrespondierend zum Mittelregister, ebenfalls dreigeteilt. In der Mitte verkröpft die Wand zu einer Basis, bei der es sich wohl um keinen Altar, wie früher angenommen, sondern eine Statuenbasis handelte. Links und rechts davon lagen je eine tragische und eine komische Maske. Sie sind heute fast vollständig verloren, aber auf den alten Photographien gut erkennbar.

Wieder fällt ein kleines Detail auf. Zwei eigenartige, braune Streifen laufen unter den drei Feldern des Mittelregisters durch. Sie heben sich vom darüberliegenden, schwarzen Hintergrund ab. Es kann damit nur der obere Teil eines Podiums gemeint sein, in das die drei Emblemata eingelassen sind. Was wir sehen, ist möglicherweise das Bild einer antiken Gemäldegalerie, einer Pinakothek. Ein zweites Detail ist von Bedeutung. Es wäre zu vermuten, dass der Mosaizist, gestaltet er ein dreigeteiltes Mittelfeld, die drei Register lediglich durch drei einfache Linien trennt. Sehen wir genau hin, erkennen wir aber, dass das Mittelregister separat gerahmt ist. Sein weißer Rahmen setzt sich auch an den Seiten des Bildfelds fort und verläuft dort parallel zum roten Außenrahmen. Warum?

Der Künstler gestaltet sein Bild konsequent nach der Hierarchie der einzelnen Bildfelder. Dabei stapelt er ein Bild in das andere, wie russische Puppen. Beginnen wir mit dem innersten Fenster – genauer gesagt, mit dem Papageienemblem, die anderen beiden Felder haben sich ja nicht erhalten (Abb. 12).



Abb. 12: Sogenanntes Papageienmosaik aus Pergamon, Detail, Berlin, Antikensammlungen

Was zunächst nicht viele Fragen aufzuwerfen scheint – handelt es sich doch schlicht um das Bild eines Papageien – erhält im Bildkontext einen ambivalenten Charakter. Denn wir wissen nicht, was für ein Bildträger zu sehen ist. Die Aufstellung auf dem Podium einer Pinakothek legt nahe, dass es sich bei dem Papagei um ein Gemälde handelt. Aus einiger Entfernung betrachtet, könnte man das Mosaik wegen seiner überaus feinen Ausführung ja tatsächlich für eine Malerei halten. Die Angabe des Podiums unterstreicht die transmediale Suggestion.

Die Ambivalenz setzt sich fort. Der Papagei sitzt nämlich nicht, wie es sich für Papageien gehört, auf einem Ast oder etwas Ähnlichem, sondern auf einem schlichten Würfel, einer Basis. Basen unter Figuren zeigen aber im Code der klassischen und hellenistischen Flächenkunst für gewöhnlich an, dass es sich bei der Figur, die auf der Basis steht, um keine lebende Person, sondern eine Skulptur handelt. Damit wird zweifelhaft, ob wir wirklich das Bild eines lebenden Papageien vor uns haben. Der Betrachter muss in Erwägung ziehen, dass er es vielleicht auch mit einer kleinen Papageienskulptur oder einem ausgestopften Papagei oder sogar einem der im Hellenismus so beliebten Automaten zu tun haben könnte. Im Extremfall steht er vor einem Mosaik, das ein Gemälde zeigt, das eine Skulptur zeigt, die einen Papagei zeigt. Das Mittelfeld des Papageienmosaiks breitet damit ein kategorisches Spektrum an Darstellungsformen, sogar konkreten Bildgattungen aus. Trotz seiner Offenheit und Ambivalenz operiert es mit bestimmten Merkmalen, die grundsätzliche Qualitäten der zeitgenössischen Gattungen – Mosaik, Malerei, Skulptur – definieren; und die Natur der Dinge reflektieren.

Das illusionistische Jonglieren mit den Medien setzt sich in den folgenden Bildfeldern fort. Die Girlanden mit ihren Tieren sind so überzeugend dargestellt, dass man sie für echte Girlanden halten könnte. Gleichzeitig bedient sich das Mosaik in Farbstufung und Schattierung der subtilen, illusionistischen Techniken der Malerei. Aus der Entfernung erscheinen die Girlanden, nicht anders als der Papagei, wie gemalt – und das, obwohl das Bild nur aus kleinen Steinen zusammengesetzt ist. Hinter dem Klebezettel des Hephaistion stand eine ähnlich systematische Analytik. Der Zettel war dort zugleich integriertes und desintegriertes Bildmotiv, ein Sonderfall des Bildes im Bild. Trotz seiner radikalen Einfachheit – Darstellung eines Klebezettels – gelang es Hephaistion, wie wir sahen, ein immenses Spektrum an räumlichen und ontologischen Ambivalenzen zu provozieren. Der Zettel oszillierte zwischen Signatur, ephemeren Packzettel, Teil der Darstellung, Objekt der Betrachtersphäre, Illusion, Illusionsverhinderung et cetera. Auch im Falle des Papageienmosaiks könnte die Reflexion zu grundsätzlichen Kategorien der visuellen Wahrnehmung führen – Kategorien, mit denen sich viel später der medienkritische Betrachter im Vorhang Gerhard Richters konfrontiert sehen wird, und zwar auf ebenso lakonische Weise wie bei Zettel und Papagei. Es stellt sich die fundamentale Frage, ob die analytisch-intellektuelle Lesart, die beim konzeptuellen Charakter des richterschen Vorhangs epochenbedingt außer Frage steht, auch für die antiken Mosaik beansprucht werden darf.

Das Prinzip der kategorischen Oberfläche

Im Rahmenbereich des Hephaistion-Mosaiks setzt sich das Spiel der in sich gestaffelten Rahmen, die gleichzeitig mediale Kategorien kontrastiv gegeneinandersetzen, auf andere Weise fort. Den Anfang macht – liest man das Mosaik von innen nach außen – ein erstes, graues Rahmenband. Es stellt ein sehr konventionelles Architekturornament dar, einen Astragal (Abb. 13).



Abb. 13: Sogenanntes Papageienmosaik aus Pergamon, Detail, Berlin, Antikensammlungen

Das Ornament erscheint zwar, wie die meisten anderen Bordüren, durch geschickten Einsatz von Licht und Schatten plastisch. Interessanterweise hat der Mosaizist aber gerade hier fast ganz auf den Einsatz intensiver Farben verzichtet. Es handelt sich um eine Grisaille – und nicht ohne Grund, denn ganz offensichtlich imitiert der Mosaizist hier die Bauornamentik einer Steinarchitektur; der Rahmen scheint aus einem marmornen Ornamentband zu bestehen, mit winzigen, rötlich bemalten Verbindungspunkten zwischen den Elementen.

Die Strategie, durch monochrome Kompositionen Reliefs oder Skulpturen aus Stein zu imitieren, begegnet bereits in makedonischen Grabmalereien des vierten Jahrhunderts. Als Inbegriff medialer Differenzanalyse und Selbstreferenzialität darf die Grabfassade des sogenannten Grabes der Eurydike in Vergina gelten (Abb. 14).¹⁸



Abb. 14: Vergina, Sogenanntes Grab der Eurydike, Innenfassade



Abb. 15: Vergina, Sogenanntes Grab der Eurydike, Innenfassade, Detail

In werkimmanenter Form legen die spätklassischen Künstler – Zeitgenossen des Aristoteles und wie dieser ebenfalls Angestellte der makedonischen Elite – hier eine Phänomenologie von Architektur, Skulptur und Malerei vor, deren analytische Präzision ihresgleichen sucht. Sie äußert sich in kategoriellen Widersprüchen, welche die schlüssige Gestaltung und einheitliche Wirkung der Fassade dennoch nicht infrage stellen. Einige Beispiele.

Erstens, die ionische Fassade als Ganzes besteht rein aus stuckierten Formen, ahmt aber eine steinerne Fassade nach. Zweitens, während das Ornament des Anthemions in hochwirksamer Chiaroscurotechnik und kontrastiver Farbigkeit ausschließlich illusionistisch gemalt ist, wird das Ornament des Zahnschnitts gleich darüber tatsächlich plastisch ausgeformt (Abb. 15).

Drittes, während der untere Teil des Gebälks, der Faszienarchitrav, rein weiß belassen ist, setzt der obere Teil mit intensivster Farbfassung eine kategorische Antithese von Polychromie und Monochromie. Diese Antithese entfaltet sich viertens auch im Gesamten: Während die Fassade insgesamt oberhalb der Kapitelle minutiös und abwechslungsreich bemalt wurde, blieb alles unter dieser Höhe unbemalt: sogar die Türflügel, deren Kassetten, Leisten und Nägel ja ohne weiteres ebenso illusionistisch hätten bemalt werden können wie das genannte Anthemion oder auch noch das winzige dorische Kymation über dem Türsturz. Vielleicht geschah das, um einen weiteren, fünften, paradoxen Gegensatz zu unterstreichen: Die Fassade ist ja trotz all ihrer wirklichkeitsnahen Plastizität, ihrer illusionistischen Farbfassung und architektonisch realistischen Größe überhaupt kein Gebäude, sondern nur das Bild eines Gebäudes – und eigentlich nur eine reliefierte und bemalte Stuckwand. Und folglich erscheint sechstens die Tür in ihrer Form höchst echt, sprich, wirklichkeitsnah, während sie in ihrer Farbigkeit, das heißt eher, ihrer bleichen Nichtfarbigkeit, ganz und gar unwirklich, fast mysteriös wirkt: Das Holz und die Nägel dieser Totentür bleiben fahl wie die Schatten der Verstorbenen in der Unterwelt. Und schließlich kann siebentens eben diese Tür in die Unterwelt gar nicht geöffnet werden, weder von den Lebenden, die im Grab stehen, noch von den Toten, die sich dahinter im Hades befinden, aus dem es bekanntlich keine Rückkehr gibt.

Die mediale Selbstbezüglichkeit dieser Fassade, systematisch in Szene gesetzt durch eine paradoxe Widersprüchlichkeit der Kategorien Farbe und Nichtfarbe, Dreidimensionalität und Zweidimensionalität, Relief und Malerei, Stuckatur und Steinwerk, Werkform und Kunstform, Architektur und Dekor, Funktionalität und Dysfunktionalität, Bild und Vorbild, Palastfassade und Grabfassade, findet letztlich in der Widersprüchlichkeit von Leben und Tod ihre thematische Begründung. Die Fassade formuliert eine quer durch alle künstlerischen Kategorien hindurch und bis ins kleinste Detail hinein ausdeklinierte Liminalität, die wiederum in höchster inhaltlicher wie formaler Angemessenheit mit der Funktion des Grabkontexts korreliert.

Die Fassade des Grabes der Eurydike bildet in ihrer thematisch eingebetteten Ambivalenz die paradigmatische Folie, vor der erst die Rahmungen des pergamenischen Mosaiks erklärt werden können. Das gilt für das fast schon aristotelische Analytik des Gesamtkonzepts ebenso wie für bestimmte Details, etwa das Prinzip der Monochromie, das in der Folge im Kontext von Malerei und Mosaik zeichenhaft für Objekte aus Stein stehen wird. So explodiert nur unwesentlich später die Zahl der Beispiele, in denen monochro-

me Malereien Skulpturen repräsentieren, vor allem in der Wandmalerei von Delos und dann in zahllosen Beispielen in der römischen Wandmalerei.

Kehren wir damit zurück nach Pergamon. Die nächste Bordüre des Papageienmosaiks verfällt wiederum ins Gegenteil. Hier zieht der Mosaizist alle Register der Farbskala, verzichtet aber vollkommen auf eine plastische Differenzierung der Farbfelder. Das Band erinnert an Textilien. Zum Hephaistion-Mosaik wurde bereits bemerkt, dass das äußere, doppelte Zinnenmuster in seiner Struktur, seinem Verzicht auf Tiefenillusion und seiner Farbigekeit an Teppiche denken lässt, wofür man vermutungsweise sogar frappante neuzeitliche Parallelen heranzog. Was läge näher, als bei einem Bodenmosaik auf das Textilmedium Teppich anzuspielen?

Ziehen wir ein Zwischenfazit. Das Papageienmosaik erweist sich als komplexe Schachtelung zahlreicher Bildoberflächen und Rahmungen. Die Staffellung und permanente Überlagerung stehen dabei in Kontrast zur plastischen, äußerst präzisen und naturnahen Darstellungsweise. Ein täuschender Effekt wie bei Zeuxis' Trauben ist damit von vornherein ausgeschlossen, ebenso eine guckkastenartige Raumillusion. Das Konzept besteht vielmehr darin, möglichst große Gegensätze nebeneinanderzustellen. Dieses Spiel von Gegensätzen erzeugt Spannungen. Für den Rezipienten gewinnt das Bild damit eine enorme Dynamik. Er sieht sich in einer Vielfalt von Oberflächen gegenüber, deren inkompatible Gestalt zunächst verwirrt, auf den zweiten Blick aber einen sehr logischen und konsequenten Katalog visueller Kategorien entfalten. Die hypertrophe Rahmung führt in radikaler Klarheit die Kategorien künstlerischer Mimesis vor: Farbe, Licht, Plastizität, Material et cetera. Die Kategorien von Material und Form werden in unterschiedlichen Kombinationen durchgespielt. Entscheidend ist dabei die Kunstgattung, die der jeweilige Sektor repräsentiert. Die analytische Strategie der Kontrastierung von unterschiedlichen Kategorien erscheint in den Mosaikrahmungen von Pergamon zum ersten Mal in dieser systematischen und vielfältigen Weise. Allerdings wurde diese pergamenische Strategie, sofern sie dort entstand, zum Vorbild zahlloser Bilder der römischen Welt. Nicht nur Mosaik, auch die Wandmalerei sollte sich später dieser transmedialen Strategie exzessiv bedienen.¹⁹

Das Prinzip der Überblendung

Die Mosaizisten des Hellenismus beschränkten sich nicht auf die intelligente Strategie, unterschiedliche Materialien und Formkategorien durch ineinandergestellte Rahmungen musterbuchartig miteinander zu kontrastieren. Bildsysteme konnten auch auf ganz andere Art und Weise verbunden werden. In Palast IV, also der Peristylanlage, die sich im Norden an Palast V anschließt, fand man bei den Grabungen im neunzehnten Jahrhundert im Ostflügel, Raum A, zahlreiche Fragmente eines großen Mosaiks.²⁰ Dargestellt war unter anderem das zoologisch präzise Bild eines Seebarsches, daneben ein Eierstabornament. Das Fragment aus Pergamon fügt sich in eine Gruppe von Mosaiken mit Fischdarstellungen ein, die wir besonders im hellenistischen Mittelitalien greifen können. Das berühmteste Beispiel stammt aus der Casa del Fauno in Pompeji.²¹ Es datiert in die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor Christus (Abb. 16).



Abb. 16: Fischmosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum

Die Fischarten des pompejanischen Fischmosaiks, die sich fast alle zoologisch bestimmen lassen, sollen uns im Einzelnen nicht interessieren. Wichtiger ist in unserem Zusammenhang der Bildgrund, vor dem die Meerestiere agieren. Denkt man sich die Fische weg, so bleibt das Bild einer einsamen Meeresküste. Links ragt ein Felsvorsprung ins blaue Meer, über dem Horizont leuchtet ein diffus grünlicher Himmel. Wie ist dieses Arrangement zu verstehen? Wer meint, hier blicke man in einen Fischteich, der irrt. Ganz eindeutig geht es dem Künstler nicht darum, den Blick in ein Aquarium zu imitieren. Einen solchen Blick überzeugend zu konzipieren, wäre für ihn handwerklich sicher kein Problem gewesen. Der Künstler will es aber nicht. Stattdessen legt er zwei komplett divergente Bildebenen übereinander, das Gemälde einer einsamen Meeresküste und darüber einer Menge an nahtlos dargestellten Fischen. Jeder Versuch, hier einen einheitlichen Bildraum zu konstruieren, muss fehlschlagen. So auch die Idee, hier hätte jemand ein paar exquisite Fische vom Hafen geholt und als Trompe-l'œil auf das Mosaik einer Meeresküste gelegt. Das ist nicht möglich, denn einige Fische scheinen ganz offensicht-

lich zu schwimmen, von der Gruppe im Zentrum einmal ganz abgesehen. Es führt kein Weg vorbei: Hier überlagern sich zwei vollkommen inkompatible Bildsysteme.

Damit gelangen wir zu einem fundamentalen Problem. Fassen wir die beiden Bildsysteme relational, so erhalten wir zwei Gruppen von Bildelementen. Die Elemente können durch bestimmte Kategorien eindeutig zugeordnet werden: auf der einen Seite die Meerestiere, die durch konvergenten Maßstab, Seitenansicht, Größe, farblich und auch motivisch zusammengehören. Auf der anderen Seite die Landschaftselemente, die ebenfalls in Maßstab, Größe und Motiv übereinstimmen. Interessanterweise bilden sie zudem einen einheitlichen und klar definierten Bildraum. Sie konstituieren ja ein Meerespanorama, eine Guckkastenlandschaft.

Nun ist das Raumverständnis der antiken Kunst bekanntermaßen diametral von demjenigen des frühneuzeitlichen Perspektivraums unterschieden; ein mathematisch kohärenter Bildraum wird nicht gesucht. Die Architekturlandschaften der pompejanischen Wandmalerei des Zweiten Stils richten sich bekanntlich nicht nach einem verbindlichen Fluchtpunkt. Im Gegenteil verteilen sich mehrere, in sich regelhafte Teilperspektiven mit Fluchtliniensystemen über die einheitliche Oberfläche der Wand. Zusammen konstituieren die Teilsysteme allerdings keine additiven oder assoziativen Teilbilder. Sie sind nicht durch Rahmungen oder unmittelbar sichtbare Brüche und Inkonsistenzen voneinander geschieden. Sie suggerieren damit, derselben Raumeinheit zuzugehören.

Auch das Fischmosaik in Pompeji besteht, wie gesehen, aus zwei Bildsystemen. Irritierend an dem Mosaik aus Pompeji ist allerdings, dass die einzelnen Bildbereiche nicht nebeneinander über die Fläche des Bildes verteilt sind, das ja so deutlich durch den prachtvollen Rahmen zu einer Einheit zusammengefasst wird. Sie überlagern sich stattdessen. Vor allem aber verwundert den modernen Betrachter, dass die beiden Bildsysteme – gerade was die Räumlichkeit betrifft! – so ganz unterschiedliche Eigenschaften haben. Die Fische erzeugen fast keine tiefenräumliche Wirkung. Ihre Körper beanspruchen, von der Mittelgruppe abgesehen, auch so gut wie keinen Platz. Die sich windende Muräne setzt hier einen Gegenakzent. Die Tiere präsentieren sich als einzelne zwar perspektivisch konsequent. Als Ganzes genommen bilden sie aber einen vollkommen unrealistischen, fast absurden Zusammenhang. Dieser Zusammenhang ist so divergent, dass man versucht wäre, lieber von vielen unabhängigen Einzelbildern zu sprechen, wenn Größe, Thema, Form die Tiere nicht so deutlich zu einer Gruppe zusammenbinden würden.

Es zeigt sich, dass man bei den beiden Bildgruppen auf dem pompejanischen Mosaik kaum von Raumzusammenhängen sprechen kann. Zwar sind die Lebewesen in sich räumlich konsequent repräsentiert, die perspektivisch ebenfalls kohärente Meereslandschaft entwickelt sogar einen nahezu guckkastenähnlichen Charakter. Dennoch scheitert der Rezipient bei dem Versuch, die beiden relativen Objekteinheiten als Gesamtes in irgendeiner Weise räumlich konsequent miteinander zu verbinden.

Ebenso wenig ist es möglich, von räumlich ganz voneinander unabhängigen, rein relational zu verstehenden Motivclustern auszugehen und den Aspekt der Räumlichkeit auszublenden; eben aufgrund der dann doch deutlichen Tiefenräumlichkeit von Fischen und Landschaft. Trotz aller kulturell bedingten Unterschiede in den Sehgewohnheiten: Auch ein antiker Betrachter nimmt eine perspektivische Landschaftsdarstellung

als räumlich kohärente Landschaftsdarstellung wahr. Er kann nicht von dem ihr innewohnenden, räumlichen Gehalt abstrahieren, genauso wenig wie er die geschickten Verkürzungen und Helligkeitseffekte der Fische subtrahieren kann. Zwar sind additive, bisweilen auch miteinander verschränkte Pasticci in der antiken Bildwelt sehr häufig, mitunter, wie im römischen Relief, sogar die Regel. Sehr selten aber bildet eine Guckkastenlandschaft den Hintergrund für eine Gruppe von Figuren, die mit diesem Guckkastenraum überhaupt nicht vereinbar sind, und auch untereinander keinen überzeugenden, räumlichen Zusammenhang zu verfolgen scheinen.

Die einzige Möglichkeit, ein konsequentes Verhältnis zwischen den beiden Gruppen zu beschreiben, ist die Vorstellung von Oberflächen, die sich wie Folien überlagern. Dabei bildet das Bild der Meeresküste die untere Folie. Auf der Oberfläche dieser Folie verteilt der Mosaizist, wie auf einer Leinwand, die Fische. Vergleichbar wären etwa die Szenen in alten Filmen, bei denen die Schauspieler vor einer gemalten Landschaft agieren – mit dem großen Unterschied, dass im Film ein einheitlicher Raum suggeriert werden soll. Auf dem Mosaik gibt es diese Einheit nicht, und sie will auch nicht suggeriert werden.

Der Blick auf eine andere Version der späthellenistischen Fischmosaïke bestätigt die Vermutung, dass wir im Mosaik von Pompeji zwei, sich überlagernde und überschneidende, aber distinktive Oberflächen sehen. Am Forum von Praeneste wurde wohl gegen Beginn des ersten Jahrhunderts vor Christus, also in der gleichen Generation wie das Mosaik in der Casa del Fauno, die »Grotta delle sorti« eingerichtet, eine große Grotte, zu einem repräsentativen Schauraum ausgestaltet.²² Teils in den anstehenden Felsen geschlagen, teils durch großes Tonnengewölbe künstlich erweitert, wurden den rauen Felsoberflächen der Höhle ein Bodenmosaik von höchster Qualität gegengesetzt. Das Mosaik zeigte wiederum eine Meereslandschaft.

Wir erkennen die beiden Bildsysteme von Pompeji unmittelbar wieder. Am vorderen Rand des Mosaïks, an die Leiste an der Front der Grotte anstoßend, zieht sich eine bunte Küstenlandschaft entlang (Abb. 17).



Abb. 17: Praeneste, Meeresmosaik in der Grotta delle Sorti, Detail

Dort steht ein Heiligtum, arbeitet ein Fischer mit seinem Netz; im Sand kriecht eine Schildkröte. Das Meer haben die Mosaikleger durch eine homogene, sehr dunkle Fläche angegeben. In dieser homogenen, leider zu großen Teilen zerstörten Fläche sah man eine ganze Menge an Meeresbewohnern. Sie richteten sich, wie in Pompeji, weder in Größe noch in ihrer räumlichen Verteilung in irgendeiner Weise an den Verhältnissen der Küstenlandschaft aus. Ebenfalls wie in Pompeji sind es ganz unterschiedliche, sehr genau wiedergegebene Arten. Sie liegen in regelmäßigen Abständen über den dunklen Hintergrund verteilt. Über dem Mosaik stand in der Antike ein feiner Wasserfilm, der nicht nur die Farben der Mosaiksteine, sondern auch die Suggestion, ins Meer zu blicken.

Wie in Pompeji also wurden in Praeneste zwei Bildsysteme, nur leicht variiert, in ein gemeinsames Bildfeld überführt, Küstenlandschaft und Fischkatalog. Die Kombination geschah aber – vermutlich, weil wesentlich mehr Raum zur Verfügung stand – in Praen-

este nicht durch Überlagerung, sondern durch eine geschickte Rahmung. Die Trennlinie zwischen den beiden Oberflächen lief hier überschneidungsfrei entlang der Kontur der Küstenlandschaft. Das bot sich an, weil so die Grenze von Land und Meer tatsächlich – wie in der Realität – präzise das Inventar der Küstenlandschaft vom Inventar des Meeres trennt. An einer Stelle des Mosaiks, unter dem Heiligtum, bemühten sich die Mosaizisten sogar, die beiden Systeme aufeinander abzustimmen. Dort sieht man ganz kleine Fische schwimmen, die sich den Größenverhältnissen der Strandlandschaft anzupassen scheinen – ganz im Gegensatz zu einem anderen Fisch, der riesenhaft und ganz absurd über dem Heiligtum zu schweben scheint. Wie in Pompeji bereitete dieser krasse Widerspruch offenbar weder den Künstlern noch den Betrachtern Probleme.

Das Changieren zwischen den Bildebenen, das Hin und Her von Verknüpfung und Distanz der Fischmosaiken von Pompeji und Praeneste erzeugt die gleiche Paradoxie, mit der auch Hephaistion spielte. Das Phänomen des gebrochenen Illusionismus ist also kein Einzelphänomen. Auch andere Mosaiken der Epoche brechen die Illusion der illusionistisch gemalten Gegenstände. Sie verhindern damit von vorneherein jede Betrachtertäuschung, oder genauer, sie verfolgen gar keine Betrachtertäuschung. Die Strategien, Ambivalenz zu erzeugen, sind dabei durchaus verschieden. Sie beziehen sich letzten Endes aber immer auf jene fundamentalen Paradoxa der Oberfläche, die wir am Zettel des Hephaistion analysierten. Das Spiel mit der Oberfläche, ihren Schichtungen, Überschneidungen, Zuschreibungen, ist der materielle und zugleich ideelle Kristallisationspunkt all dieser Strategien und Konzepte.

Das Prinzip der thematischen Brücke

Der Mosaizist in der Casa del Fauno operiert mit einer raffinierten Strategie, um die beiden Bildoberflächen miteinander zu verbinden – allerdings nicht durch einen gemeinsamen Bildraum, sondern durch das gemeinsame Thema der Bildgruppen. Dazu muss man wissen, dass die Tiere im Vordergrund vor allem an felsigen Meeresküsten zu finden sind. Der Hintergrund mit dem Tableau der Felsküste illustriert so den Lebensraum exakt jener Tiere, die sich im Vordergrund tummeln. Die Verknüpfung der beiden Bildoberflächen ›Naturraum‹ respektive ›Fische‹ geschieht nicht bildräumlich, sondern motivisch.

Wie um auf seine Strategie der Oberflächenverknüpfung eigens hinzuweisen, setzt der Künstler einen Eisvogel in die Felsküste. Dass er gerade diesen Vogel wählt, ist kein Zufall. Erstens – physisch – leitet er als einziges Lebewesen im ansonsten anorganischen Landschaftsbild zur vorderen Ebene der Fische über. Zweitens – zoologisch – konterkariert er diese Verknüpfung wieder, indem er einen Vogel, und eben keinen Fisch abbildet. Drittens – ethologisch – verbindet er die zwei Ebenen wieder, indem er keinen Spatz oder Falken oder einen anderen Vogel wählt, sondern einen Eisvogel: dessen auffälligstes Merkmal neben seinem hübschen Federkleid es ist, eben Fische zu jagen.

Damit übernimmt der Eisvogel genau die Funktion, die im Hephaistion-Mosaik die roten Wachsflächen innehatten. Das Wachs hatte zwei unterschiedliche Oberflächen, diejenige des Zettels und diejenige der ambivalenten Bildoberfläche, miteinander verbunden. Wachsflächen und Eisvogel wirken wie Pflaster, welche die Disruption der Ober-

flächen hilflos rückgängig zu machen versuchen. Dafür freilich sind sie zu fragil. Der Eisvogel kann jeden Moment wegfliegen, der hauchdünne Klebezettel des Hephaistion jederzeit abreißen. Wachsflecken und Eisvogel wecken die Neugier des Betrachters. Gerade dadurch aber, dass sie die disparaten Bildoberflächen zu verbinden versuchen, lenken sie den Blick darauf, dass die Bildsphären getrennt sind.

Gleichzeitig kommt beim Fischmosaik ein weiterer, ganz gegensätzlicher Aspekt ins Spiel. So deutlich Wachs und Eisvogel die Trennung akzentuieren, so deutlich weisen sie auch auf die Geschlossenheit der beiden Bildsysteme an sich hin. Diese Geschlossenheit betrifft, wie wir sahen, sowohl die formalästhetischen als auch die inhaltlichen Aspekte.

Bei aller ontologischen Ambivalenz bilden die beiden, in sich konsequent gestalteten Bildsysteme also ganz distinktive Ordnungen. Auf der einen Seite Landschaftstableau und Felsküste, auf der anderen Seite Gruppenbild und Bewohner der Felsküste. Damit gelangen wir zu einem zentralen Merkmal der späthellenistischen Kunst – der radikalen Konfrontation von Gegensätzlichem. In seiner kategorischen Deutlichkeit äußert sich die im Prinzip skeptische Methode der Konfrontation in den Mosaiken von Pergamon besonders vehement.

Das Prinzip der taxonomischen Bildoberfläche²³

Während wir das Verhältnis von Landschaft und Fischen im Sinne zweier, sich überlagernder Bildoberflächen beschreiben können, bleibt die zweite Merkwürdigkeit des Fischmosaiks noch ungeklärt: Die eigenartig künstliche Verteilung der Lebewesen über das Bildfeld. Der ältere Plinius überliefert, dass dieser Künstler in Pergamon ein Mosaik geschaffen habe, das den Boden eines Speisesaales nach einem Bankett zeige – unausgefegt und mit den Resten des Mahls: der berühmte »asarotos oikos« des Sosos.²⁴ Zwar hat sich das Original nicht erhalten; mehrere römische Kopien, die beste im Vatikan, vermitteln aber einen guten Eindruck des pergamenischen Originals (Abb. 18).

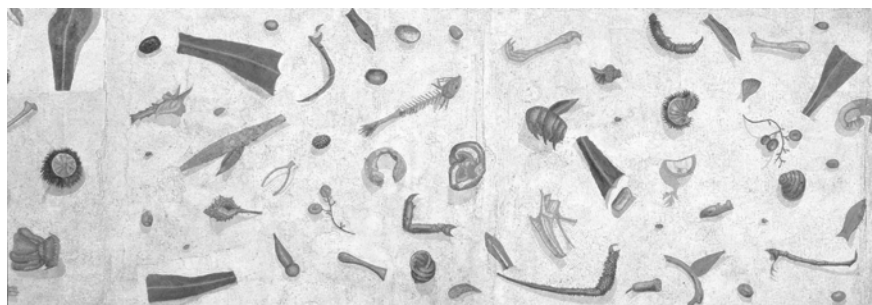


Abb. 18: Mosaikkopie des Herakleitos nach einem Mosaikfußboden des Sosos in Pergamon, Detail, Rom, Vatikanische Museen

Auch hier begegnen wir wieder zunächst einem paradoxen Verhältnis: naturgetreue, ja illusionistische Konzeption auf der einen Seite, deren Infragestellung auf der anderen. Denn Sosos gab sich einerseits unendliche Mühe, die Situation im Speisesaal realistisch zu vermitteln. Alle Arten von abgenagten, abgeschälten oder zerkleinerten Essensresten liegen umher. Sie sind in extrem naturgetreuer Farbgebung und perfekten Helligkeitswerten wiedergegeben. Sogar ein Mäuslein ist zu sehen, das gerade an einer Walnuss nagt und die Szene belebt. Andererseits wirkt das ganze Ensemble eigenartig künstlich. Das hat einen bestimmten Grund, der erst auf den zweiten Blick klar wird. Die Gegenstände liegen nicht, wie man das erwarten müsste, unregelmäßig neben- und übereinander. Vielmehr hält jeder Speiserest genauen Abstand zu seinem Nachbarn. So erscheint das Bild ganz und gar nicht wie der Boden nach einem Gastmahl. Es wirkt, als ob jemand den Inhalt eines Mülleimers sorgfältig auf dem Boden ausgelegt hätte; wie wenn ein Archäologe am Ende des Tages die Scherben sortiert, die er gefunden hat, oder ein Meeresbiologe die Muscheln, die das Forschungsschiff vom Grund des Meeres geholt hat. Die Objekte sind regelmäßig über die Oberfläche verteilt, wie in einem unsichtbaren Setzkasten. Jeglicher Täuschungseffekt wird so von vorneherein zunichtegemacht.

Der taxonomische Eindruck verstärkt sich, wenn man das Fischmosaik von Pompeji vergleicht. Dort liegt, wie wir sahen, dieselbe Bildstruktur vor. Eine große Anzahl von Objekten liegt auf gleicher Ebene und in regelmäßigen Abständen über die gesamte Bildfläche verteilt. Das Fischmosaik steht einem wissenschaftlichen Bild aber auch inhaltlich nahe. Mit seinen normierten Fischdarstellungen entfaltet der Mosaizist eine Art von zoologischem Lehrbuch. Und es werden nicht nur wenige Exemplare, sondern gleich ein ganzes Spektrum an Meeresbewohnern präsentiert.

Die Auswahl erweckt zudem den Eindruck biologischer Vollständigkeit. Doppelungen werden vermieden, der Akzent liegt auf der Vielfalt der natürlichen Erscheinungsformen. Die Gattung Meeresbewohner ist klar definiert. Zugleich teilen sich die dargestellten Meeresbewohner tatsächlich dasselbe Habitat, nämlich felsige Küstenbereiche. Das Handlungsbild in der Mitte scheint sich nur anfänglich diesem Schema zu widersetzen. Genauer besehen, erweitert es aber das biologische Spektrum der Tierbilder kategorisch. Es reichert den Katalog um ein Handlungsbild an: Der Kampf von Languste und Polyp demonstriert arttypisches Kampfverhalten der dargestellten Tiere.

Könnte regelmäßige Sortierung also tatsächlich von wissenschaftlichen Systembildern – »Kacheln« – der gleichzeitigen Wissenschaftsliteratur beeinflusst sein? Dafür spricht nicht nur die präzise, biologische Darstellungsweise, die selbst im sperrigen Medium des Mosaiks und nicht der Zeichnung oder Malerei ausreicht, um nahezu alle dargestellten Arten biologisch genau zu bestimmen. Die eigenartig rigide, vollkommen antinaturalistische Präsentationsform bei gleichzeitiger extremer Detailgenauigkeit und illusionistischer Perfektion wäre dann auch eine Anspielung auf die Praxis der peripatetischen Wissenskultur. Träfe dies zu, so würde sich auch die unnatürliche Sortierung der Partyreste des »asaratos oikos« erklären; als Katalogparodie, die dem Betrachter die ganze biologische Vielfalt des Speisensortiments vor Augen führte, das der Gastgeber in natura präsentierte.

Das Prinzip des Autorenmosaiks

Dieses Flächensystem differenziert und akzentuiert der Künstler auch dadurch, dass er auf andere Medien, nämlich Malerei und Skulptur, und Bildgattungen, etwa das Wissenschaftsbild, Bezug nimmt. Er bedient sich dabei der Strategien von Imitation, Kontrast und Ambivalenz. Visuelle Oberflächeneigenschaften anderer Medien werden imitiert; bestimmte Medien durch direkte Gegenüberstellung kontrastiert; durch die illusionistisch-täuschende Imitation fremder Materialien und Oberflächen Ambivalenz erzeugt. In seinem spielerisch-souveränen Mimikry verschiedenster Gattungen erweist sich der Mosaizist als wahrer Proteus. Und dieses souveräne Zurschaustellen imitativer Strategien führt den Betrachter zwangsläufig zum Potenzial von Künstler und Gattung: zur handwerklichen Virtuosität und Kompetenz des konzipierenden Mosaizisten ebenso wie zum mimetischen Potential des Mediums mit den kleinen Steinen.

Damit sind wesentliche Aspekte medialer Selbstreferenz angesprochen. Gerade hier, im permanenten Selbstbezug, scheint ein entscheidendes Merkmal der pergamenischen Mosaik zu liegen. Wie im Falle der Rustizierung der Architektur, die auf Konzeption und Werkprozess verweist, liegen auch hier die Aspekte von Oberfläche und Autor eng beieinander. Tatsächlich könnten die gezeigten Mosaiken fast als Lehrbuch medialer Selbstreferenz dienen.²⁵ Der Zettel mit dem Namen des Hephaistion verweist nicht nur – erstens – auf Autor und Werkprozess. Das Mosaik deutet – zweitens – auch auf sich selbst und seine medialen Potenziale zurück. Imitatorisch eignet es sich Domänen der konkurrierenden Gattungen an. Das Mosaik weist den Betrachter in seinem mimetischen Charakter schließlich – drittens – auf die spezifische Produktionsweise der Gattung. Dabei steht der Paragone mit der Malerei im Hintergrund. Was bereits mit dem geschmeidigen und extrem differenzierbaren Instrument der Farbe kaum gelingen mag: die täuschende Nachahmung der Natur ist mit kleinen Steinchen unendlich schwieriger; und, so scheinen Hephaistion und seine Kollegen sagen zu wollen, trotzdem möglich.

Bildfeld, Rahmung und Realraum stehen bei alledem in ständigem Austausch. Autor und Werk, Objekt und Objektbild, Illusion und Realität, Davor und Dahinter nehmen permanent aufeinander Bezug. Grenzen zwischen innen und außen, zwischen gedachtem und gelebtem Raum werden geklärt und verunklärt, und das im selben Bild. Das permanente Changieren zwischen Räumen, Objekten und Medien reißt den Betrachter in ein dynamisches Perpetuum mobile aus Gewissheit und Verunsicherung. Das Mise en abyme ineinander gestaffelter Oberflächen und Räume leitet in ein Labyrinth, in dem der Wille zur Klärung zwangsläufig zu visueller und ontologischer Orientierungslosigkeit führt.

In diesem Konzept der permanenten Verunsicherung des Betrachters durch die Interferenz der unterschiedlichen Kategorien und Oberflächen fußt auch das Problem der gebrochenen Illusion, mit dem wir uns im ersten Teil beschäftigten. Indem der Künstler seine eigene Illusion zerstört, verweist er den Betrachter zum einen auf das Potential des Mediums Mosaik, zum zweiten auf sich selbst als Schöpfer. Der Mosaizist kann Dinge, Medien und Räume imitieren. Er kann diese Mimesis aber gleichzeitig wieder zerstören. Der Mosaizist ist zugleich Proteus und Prometheus. Die sich selbst konterkarierende Illusion steht damit in einer Reihe mit den anderen Strategien medialer Selbstreferenz,

die uns begegneten: der Imitation anderer Gattungen, der prononcierten Autorensignatur, der räumlichen Ambivalenz.

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass Hephaistion seine Signatur in einer so speziellen Weise betonte. Er setzte die Buchstaben seines Namens in den Rahmen eines Bildelements, das, ebenso wie der Aspekt des Produzenten, thematisch nicht zur Darstellung selbst, sondern zu den Metadaten des Bildes gehörte. Auf engsten Raum weniger Mosaiksteinchen demonstrierte er dem Betrachter im Palast von Pergamon nicht nur eine extreme mimetische, sondern auch eine ebenso souveräne, konzeptionelle *Techné*. Der kleine Zettel eröffnete ein riesiges Spektrum an visuellen, optischen und medialen Assoziationen, das den Namen des Mosaizisten wie eine Aura umgab. Damit reflektierte der Signaturzettel zugleich Autor und Medium. Diese doppelte Referenzialitätspotenzial äußerte sich auf der rezeptiven Ebene dadurch, dass der Betrachter – wie sich noch heute an den Reaktionen der Besucher im Berliner Museum ablesen lässt – gerade durch die überraschende, visuelle und thematische Ambivalenz des Zettels fasziniert wurde.

Der psychologische Effekt beruhte dabei nicht nur auf dem Motiv des Alltagsobjekts. Aus der Diskrepanz zwischen wertlosem Objekt und extremer handwerklicher Durchdringung, ephemere-transitorischem Zustand und verewigender Versteinerung, Bildraum und Betrachtterraum, Schriftbild und Gegenstandsbild, Mosaikoberfläche und Bildoberfläche resultierte eine hochgradig dichte, psychologische Wirkung, deren Ursachen von den wenigstens Betrachtenden bewusst reflektiert worden sein dürften. Insofern ließe sich von einer dynamischen, durch Komplexitäten und Ambivalenzen erzeugten Aura sprechen, in deren Zentrum sich Hephaistion selbst setzte.

Das Prinzip der Pixel

Die griechische Tafelmalerei ist verloren; die Frage, in welchem Maße die spezifische Ästhetik der pergamenischen Mosaiken auf früheren und zeitgleichen Beispielen der Tafelmalerei zurückgriff, oder ob das radikale Spiel mit Oberfläche und Medium ein Verdienst der Mosaizisten war, ist nicht mehr endgültig zu beantworten. Es fällt allerdings auf, dass gerade die Differenzierung von Oberflächenkategorien wie Farbigkeit, Plastizität et cetera in der Malerei anders ausfiel. Dies liegt vor allem an der spezifischen Vorgabe der Pixelung der Bildfläche in kleine Steinchen. Eine geradlinige Begrenzungslinie im Mosaik besteht nicht nur aus Farbflächen, die aneinanderstoßen, oder einer Kontur. Die winzigen Fugen zwischen den Steinchen schaffen, so unendlich präzise die Fügung, die ›harmoge‹ der Tesserae auch sein mag, eine im Grunde plastische Linie. Es entsteht eben eine tektonische Fuge, die in die Bildfläche eingreift; ein hauchdünner Schatten führt, wie zwischen den Quadern der Naoswände des Parthenon, in die Tiefe. Diese subtile Differenz macht sich gerade bei transparenteren Steinsorten, zu denen ja auch der hochqualitative weiße Marmor gehört, bemerkbar. Das Netz der zahllosen, feinen Fugen und Konturen überzieht das gesamte Bildfeld. Dabei erscheinen Konturen einerseits prägnanter, andererseits auch gebrochen. Selbst die feinste Kontur eines *Opus vermiculatum* erzielte im Mosaik niemals die Dynamik einer Linie, mit der Vasen- und sicherlich auch Tafelmalerei operieren konnten. Die Linienführung blieb, vor allem was geschwun-

gene Linien betrifft, durch die Mikrofugen der Tesserae immer nur eine fragmentierte Annäherung.

Hinzu kommen große Schwierigkeiten, wenn es um die Erzeugung von Farbwerten geht. Manche zentralen Farben, etwa sehr intensive Blautöne, waren im Repertoire der Steine meist nicht vorhanden. Subtile Farbtonnuancen ließen sich ebenso kompliziert herstellen, wenn das Rohmaterial keine entsprechenden Farbvarianten bot. Das Malen von Bildern mit kleinen bunten Steinchen erlaubt keine fließenden, sondern nur skalierende Übergänge. Das stellt den Mosaikleger gerade bei der Umsetzung von farblichen Abstufungen und Lichtwirkungen, wie sie gerade die illusionistische Wiedergabe erfordert, vor fast unüberwindliche Probleme.

Die Mosaikkunst ist im Vergleich zur griechischen Skulptur und Malerei eine vergleichsweise junge Erscheinung. In der Zeit, in der ihre Schwesterkünste in der Beschäftigung mit Perspektive, Natur und menschlichem Körper bereits auf jahrhundertlange Diskurse und Konzeptualisierungen zurückblicken konnten, musste sich die Mosaikkunst erst mühsam die technischen Grundlagen erwerben, um komplexere visuelle Strategien umsetzen zu können. Entscheidende Schritte waren dabei die technische Innovation des Tessellatmosaiks, der Einsatz von neuen Materialien wie Glas und die Technik des *Opus vermiculatum*.

Diese Nachzüglerrolle wirkte sich auf die Mosaizisten in zweifacher Weise aus. Erstens waren sie gezwungen, ihre Gestaltungsstrategien in hohem Maße von den bereits bestehenden Disziplinen zu übernehmen. Zweitens standen sie vor großen, technischen Problemen. Und wie erläutert, ist die Oberfläche des Mosaiks mit ihrer Pixelung, was Farben betrifft, ausgesprochen spröde. In beiderlei Hinsicht war die Mosaikkunst also den Schwesterkünsten, vor allem natürlich der Malerei, unterlegen.

Es scheint nun, als ob die pergamenischen Mosaizisten aus diesen gattungsspezifischen Nöten Tugenden machten. Die Nachzüglerrolle zwang zur Imitation. Also machte man die Imitation, die *Mimesis*, zum Thema. In einem intellektuellen Umfeld wie demjenigen der hellenistischen Gelehrtenzentren, wo das Problem der *Mimesis* beständig als zentrales ästhetisches und vor allem philosophisches Paradigma diskutiert worden sein dürfte, musste dies zum Erfolg führen. Das Medium des Steinchens stellte den Mosaizisten, der gewisse Ansprüche des Illusionismus erfüllen möchte, vor fast unüberwindliche Schwierigkeiten – also bewies Hephaistion gerade darin seine Virtuosität.

Es ist denkbar, dass die medialen Eigenschaften der Gattung Mosaik, kombiniert mit der Sonderrolle dieses Mediums, in der Gesamtentwicklung der Künste zu jener besonderen Betonung der medialen Selbstreflexion führte, die wir im Vorhergehenden analysierten. Der dem Mosaik immanente Zwang, andere Medien zu imitieren, korrelierte dabei mit den medien- und wahrnehmungskritischen Tendenzen der Zeit, die in der pyrrhonischen Skepsis zu ihrem Höhepunkt gelangten. Sehr geübt in der Fähigkeit, die in langen Diskursen entwickelten, visuellen Erkenntnisse, Strategien und Tricks von Malern zu analysieren und für das Medium der kleinen Steinchen zu modifizieren, gelangten Hephaistion, Sosos und ihre Kollegen möglicherweise zu der Erkenntnis, dass in dieser Fähigkeit der Adaption ihr eigentliches Kapital lag. Folgerichtig weiteten sie diese mimetische Strategie auch auf andere Gattungen aus – Skulptur, Bauornamentik, Textilien; und in einer letzten, ebenso folgerichtigen Konsequenz erhoben sie die reflektierende *Mimesis* der Gattungen zum Bildthema selbst. Damit wäre ihnen das große Kunst-

stück gelungen, ein zu spät gekommenes Handwerk zur ›Meta-Gattung‹ zu wandeln; einer ›Meta-Gattung‹, der es durch die Erkenntnis seiner ganz spezifischen, an einem sehr sperrigen Ausdrucksmittel geschulten Kompetenz gelang, sich die anderen Künste einzuverleiben und mit ihren Produkten die wahrnehmungskritischen Vorlieben der Epoche zu treffen.

Ambivalenz: Prinzip oder Ziel?

Wie eigentümlich der Status des Fischmosaiks von Pompeji ist, zeigt ein Vergleich mit zwei anderen Gruppen ambivalenter Bilder. Die Architekturmalereien des Zweiten Pompejanischen Stils erscheinen in ihrer Klitterung von Linearperspektiven dem heutigen Betrachter zwar eigenartig. Sie verfolgen aber nicht nur das Ziel, den Betrachter zu verwirren. Ganz im Gegenteil. Die Maler geben sich größte Mühe, den Eindruck zu erwecken, der Betrachter blicke in einen großen Architektorraum. Mehr noch, die Maler scheinen die paradoxe Kunst beherrscht zu haben, gerade durch geschickte perspektivische Inkonssequenzen einen konsequenten Raum zu suggerieren. Dies vor allem deswegen, weil sie in vergleichsweise engen Zimmern angebracht waren, die keine integrierende Fernbetrachtung wie in einem barocken Festsaal erlaubten. Die Maler erzeugten also keine konsequenten Illusionsräume, sondern den Schein konsequenter Illusionsräume – wie bei einer Filmszene aus den fünfziger Jahren, bei der der Zuschauer doch erkennt, dass die Landschaft hinter der Windschutzscheibe eine gemalte Leinwand im Hollywoodstudio ist.

Nun erscheinen in den Fresken des Zweiten Stiles auch zahllose Brüche, Ambivalenzen und Überschneidungsbereiche. Wir beschränken uns hier auf eines der berühmtesten Beispiele, die Wand im Triclinium der spätrepublikanischen Villa von Oplontis, etwa um die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts entstanden (Abb. 19).

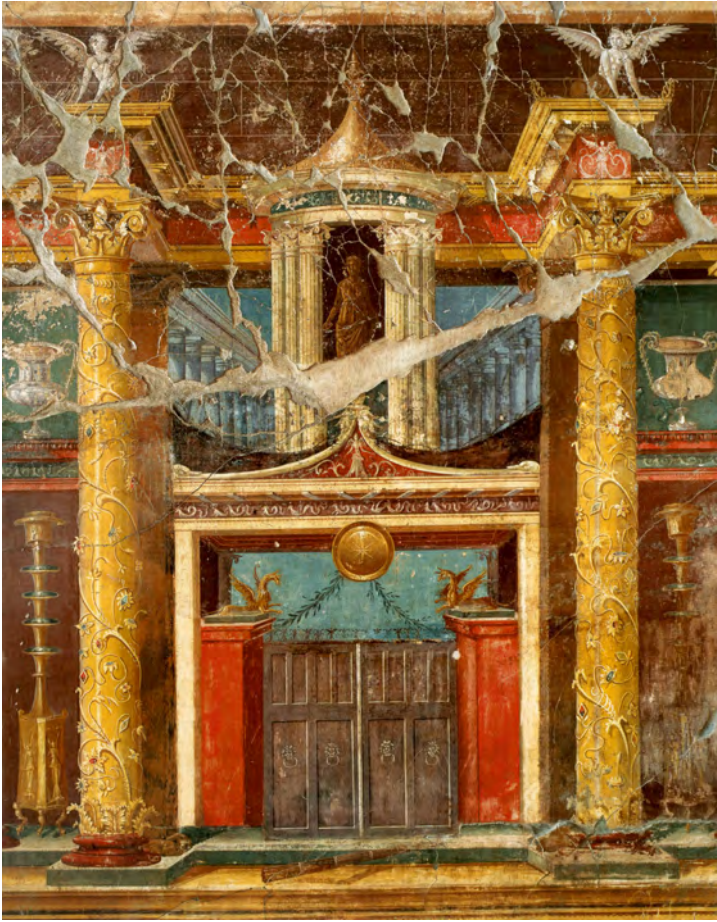


Abb. 19: Westwand des Tricliniums der Villa von Oplontis, Ausschnitt

In der oberen Hälfte der Wand ist in der Mittelachse ein Rundtempel mit Kultbild zu sehen, der vor dem großen Gebälk steht. Der untere Teil des Rundtempels befindet sich hinter einer Toranlage verdeckt, die jedoch auf gleicher Höhe wie besagtes Gebälk liegt: Eine absurde räumliche Lösung – von weitem betrachtet scheint der Rundtempel deswegen gleichsam aus der Wand nach vorne herauszukippen.

Ambivalente Situationen wie diese verhalten sich diametral zur ebenso offensichtlichen Absicht der Maler, durch raffinierte Tiefenstaffelungen, Verkürzungen und Kolorit ein Höchstmaß an effektvoller Tiefenräumlichkeit zu erzeugen. Die Kombination unterschiedlicher, in sich kohärenter Teiloberflächen führt zwangsläufig zu Brüchen und Inkongruenzen; und diese können notwendigerweise auch als ambivalent betrachtet werden. Die perspektivischen Brüche sind also gewissermaßen sekundäre Effekte. Sie tummeln sich vor allem in denjenigen Zonen, in denen verschiedene Oberflächensysteme aneinanderstoßen. Damit sei nicht gesagt, dass alle Brüche, Inkongruenzen und Rah-

menspiele beabsichtigt waren; ebenso wenig, dass sie stets als Zentren der Aufmerksamkeit angelegt oder rezipiert wurden.

In den architektonischen Weiten einer Wand des hohen Zweiten Stils erscheinen die meisten derartigen räumlichen Ambivalenzen aber erst bei genauerem Hinsehen. Der Betrachter muss für perspektivische und proportionale Feindifferenzen sensibilisiert sein. Zu unterscheiden, ob ein Einzelphänomen intendiert ist oder einen kompositorischen Kollateralschaden darstellt, der vom Künstler gerne toleriert wurde, ist heute kaum mehr möglich. Zumindest in Fällen wie dem kippenden Rundtempel von Oplontis kann nicht mehr von Zufallsambivalenz die Rede sein. Dennoch stehen diese offensichtlichen, ironischen Details nicht im Zentrum und sind auch insgesamt nicht allzu häufig. Das Bild spaltet sich in unterschiedliche, nebeneinanderstehende Betrachtungsweisen auf: Effekte der plötzlichen Konfrontation und der langen Betrachtung, des Gesamten und des Details, der Fernbetrachtung und der nahsichtigen Kontemplation, des Pathos des Raumes und der Logik der architektonischen Struktur.

Von einem Kollateraleffekt kann beim Phänomen der Oberflächenüberlagerung im pompejanischen Fischmosaik vor diesem Hintergrund nicht die Rede sein. Der Mosaizist will ganz offensichtlich nicht den Anschein erwecken, einen mathematisch konsistenten Handlungsraum abzubilden. Landschaft und Lebewesen prallen in fast allen Kategorien radikal aufeinander. Jede hier nur denkbare Raumillusion wird ad absurdum geführt. Diese radikale Inkonsistenz muss und soll dem Betrachter auffallen. Als ungeschickte Lösung kann sie angesichts der Qualität der Mosaik ohnehin nicht gelten. Damit stellt sich auf der anderen Seite die Frage, ob nicht genau das – eine konfrontative Kombination – das Ziel des Mosaizisten war. In der Tat bieten sich zum Vergleich zahlreiche neuzeitliche Beispiele an, die gerade durch unmögliche oder absurde Raumkonzeption provozieren oder belustigen wollen.

Die ungebrochene Popularität des in diesen Zusammenhängen stets genannten M. C. Escher ist nicht nur ein eindrucksvoller Beleg für die Wirksamkeit optischer Ambivalenzen. Die Konfigurationen in den Bildern Eschers sind hier besonders bemerkenswert, weil sie, auch im Werkzusammenhang, ihren Endzweck ausschließlich im Konzept der optischen Ambivalenz haben; anders als frühere, konzeptuell vergleichbare *Œuvres*, wie etwa dasjenige des ebenso ungebrochen populären Giuseppe Arcimboldo. Die Motive Eschers, in denen die optischen Vexierspiele eingewebt sind, oder eher, die als Fahrwerke der Vexierspiele dienen, sind in vielen Fällen von bemerkenswerter ikonographischer Unbedarftheit: Landschaften, Phantasiearchitekturen, Tiere. Escher hält das ikonographische Potenzial seiner Bilder dabei ganz bewusst niedrig, bis hin zum Banalen. Eine intensivere ikonographische Bestimmung würde vom Kern der Bilder, ihrer visuellen Instabilität, ablenken, zumindest bei erster Betrachtung. Eine solche Privilegierung und Autonomisierung des optischen Ambivalenzkonzepts vor der Ikonographie – die optisch gleichermaßen fesselnden Bilder Arcimboldos entwickeln sich ja im Gegensatz dazu vor einer ausgeklügelten, manieristischen Ikonographie und Bildtheorie – ist erst im konzeptualistischen Umfeld des zwanzigsten Jahrhunderts möglich; und zwangsläufig beeinflusst der konzeptuelle Blick des einundzwanzigsten Jahrhundert auch kunsthistorische und archäologische Deutungen, wenn sie vormodernen Ambivalenzphänomenen einen ähnlich absoluten Status zuschreiben wie entsprechenden Erscheinungen der Moderne.

Damit ist ein Grundproblem der derzeitigen archäologischen Forschung zur Instabilität antiker Bilder angesprochen. Die archäologischen Analysen, die mit großer Virtuosität ähnliche Ambiguitätsphänomene zu beschreiben versuchen, scheinen, wenigstens implizit, von einem hermeneutischen Axiom auszugehen: Dass das ontologische Konzept der Ambivalenz, die den Bildern einbeschrieben ist, nicht gestalterische Strategie, sondern vorrangiges Ziel des Bildes ist. Das allerdings würde voraussetzen, dass die antike Kunst spätestens im Hellenismus zu einer radikalen Konzeptkunst mutierte. Dies aber kann schon aufgrund der unterschiedlichen Entstehungsbedingungen, Funktionen und Bewertungen von Bildern nicht der Fall sein. Damit aber stellt sich die fundamentale Frage, worin die Funktion von Ambivalenzphänomenen im antiken Bildkontext bestanden haben könnte.

Auch die antiken Bilder spielen mit der bildhaften Möglichkeit des Unmöglichen. Konstellationen wie das Fischmosaik setzen ganz unterschiedliche Bezugssysteme gegen- oder ineinander. Darin sind sie mit visuellen Ambivalenzkonzepten der Moderne durchaus vergleichbar. Allerdings gelangt dieser Vergleich sehr schnell an Grenzen. Der wesentliche Unterschied liegt in diesem Fall darin, dass die ambivalente Räumlichkeit des Fischmosaiks kaum als eigentliches Bildthema gelten kann. Sowohl das Spektrum der ikonographischen Bedeutungen als auch die handwerklich virtuose Mimesis dürften im antiken Kontext keineswegs hinter die Effekte der widersprüchlichen Raumzusammenhänge zurückgetreten sein. Während bei Escher Stil und Bildmotive unbestreitbar den eindrucksvollen Raumkonstellationen untergeordnet sind, ja ihnen sogar dienen, bleiben die Inkongruenzen des pompejanischen Mosaiks eigentümlich unaufdringlich. Sie können erst bei genauerer Betrachtung zu einem größeren Problem für den Rezipienten, insbesondere den modernen Rezipienten, werden.

Diese Überlegungen verschärfen das Dilemma, das sich zwischen der naturnahen, illusionistischen Darstellungsweise und den Ambivalenzphänomenen auftut. Warum eine mimetisch derart perfekte, anatomisch genaue Darstellungsweise, wenn jegliche Illusion eines räumlich einheitlichen Bildfelds offensichtlich ganz bewusst konterkariert wird? Warum bricht der Künstler von vorneherein und mit voller Absicht die Illusion: und das in einer Epoche, in der den literarischen Quellen zufolge – denken wir an die Zeuxisanekdote! – in der Malerei die täuschend echte Imitation der Wirklichkeit oberste Priorität hatte? Warum spielt der Mosaizist gewissermaßen mit offenen Karten, drängt dem Betrachter geradezu auf, dass es sich hier um ein Bild handelt?

Die Oberfläche als Dispositiv

Von früheren Bildern unterschieden sich die hellenistischen Mosaiken vor allem durch ihre permanente Destabilisierung des Betrachters. Gleichzeitig wird der Rezipient durch die Destabilisierungsstrategien der Künstler gezwungen, sich intensiv mit dem Bild zu beschäftigen, im Extremfall sich sogar sein eigenes Bild zu schaffen – ohne dass das herausfordernde Bild das betrachtende Subjekt zu Beliebigkeit, assoziativer Regellosigkeit oder in gänzliche Aporie führen würde, ganz im Gegenteil. Subjektiv bedeutet eben nicht individuell oder impulsiv: Die pergamenischen Mosaiken lenken den Betrachter, wie wir gesehen haben, auf raffinierte Weise in klar definierten, interpretativen Bah-

nen, die zwar durchaus mit starken Ambivalenzen, jedoch keinesfalls mit Absurditäten im dadaistischen, existenzialistischen oder postmodernistischen Sinne des zwanzigsten Jahrhunderts gepflastert sind.

Die fundamentale Ambivalenz, die den Oberflächenphänomenen und ihren Kippeigenschaften zugrunde liegt, erzeugt dabei nicht nur visuelle Dynamik. Sie scheint auch mit den Konzepten der zeitgenössischen Kunstproduktion zu spielen. Dynamik und Ambivalenz sind zugleich Teil einer ästhetischen Entwicklung. Wie Christian Kunze an der Plastik des Hellenismus zeigen konnte,²⁶ ist die Aufhebung der Distanz zwischen Skulptur und Betrachter ein wesentliches Merkmal der frühhellenistischen Skulptur, der, kunsthistorisch gesehen, Elterngeneration von Hephaistion und Sosos. Gemeint ist damit, dass die Figur eine Reaktion des Betrachters einfordert; die Figuren reagieren auf den Betrachter oder provozieren ihn. So scheint etwa die Sitzfigur des Chrysipp oder der sogenannte Alte Fischer die Sphäre des Bildes zu sprengen, die Grenzen zwischen Darstellung und Rezipient eliminieren zu wollen. Die Skulpturen konfrontieren den Betrachter gestisch und mimisch in provokativer, ja fast aggressiver Weise. Die Kauernde Aphrodite, die sich erschreckt umsieht, reagiert auf den ertappten Voyeur; wie Chrysipp und der Fischer durchbricht sie die Barriere zwischen Bild und Betrachter, nimmt den Rezipienten unmittelbar ins Bild hinein. Dass die Bildhauer des frühen Hellenismus die Grenzen zwischen Bild und Betrachter aufheben möchten, ist sicherlich als Reaktion auf die Plastik der vorangegangenen Großelterngeneration der Spätklassik, auf Praxiteles und seine Kollegen, zu verstehen. Deren Skulpturen hatten sich von ihrem Umfeld distanziert. Sie schienen in sich selbst gekehrt und vollkommen vom Betrachter emanzipiert, als hätten sie eine unsichtbare Barriere um sich gelegt.

Es erscheint nun durchaus möglich, dass wir in der Selbstdistanzierung der pergamenischen Mosaik eine erneute Gegenreaktion fassen können. Hatte die vorangegangene Plastik und Malerei das Konzept von Illusion und Betrachtertäuschung zum ästhetischen Prinzip erhoben, formieren die Mosaizisten wohl nicht zufällig den Widerstand gegen eben jene Doktrin. Mit dem Signaturzettel, den schwebenden Fischen und dem sehr aufgeräumten, unaufgeräumten Speisesaal hinterfragen Hephaistion, Sosos und ihre Kollegen die Sehgewohnheiten. An die Stelle der staunenden Begeisterung darüber, wie lebensecht Parrhasios' gemalte Trauben erscheinen, akzentuieren Hephaistion und Parrhasios die ontologischen Probleme, die dieser gebrochenen Mimesis notwendigerweise innewohnen.

Das Prinzip der Ambivalenz begegnet aber nicht nur in der Flächenkunst des Mosaiks. Bild und Wirklichkeit, Aufhebung und Infragestellung von deren Grenzen durch illusionistische Elemente, genau dies thematisiert auch die späthellenistische Skulptur. Ein berühmtes Beispiel sind die großen, immersiven Skulpturenlandschaften von Sperlonga. In einer natürlichen Höhle, deren Oberflächen durch aufgeklebte Bimssteine noch natürlicher gemacht wird, stehen Gruppen von Skulpturen, die unterschiedliche mythologische Szenen zeigen, in und um einen künstlichen See, der direkt am Meer liegt. Die Designer boten dem Rezipienten sowohl eine flächige, auf einen Punkt ausgerichtete Ansicht; und zugleich forderten sie ihn auf, sich durch die Skulpturenlandschaft zu bewegen: Auf einer Insel vor der Höhle war ein Speiseraum installiert, von dem man im Liegen den Prospekt der Gruppen wie von einem Kinossessel aus beobachten konnte. Gleichzeitig führte ein Spazierweg durch das Innere der Höhle, um die Figurengruppen herum.

Der Bildraum, der früher meist nur wenig um das unmittelbare Umfeld der Skulptur herausragte, arbeitet sich in Sperlonga plötzlich massiv in den ihn umgebenden Wirklichkeitsraum hinein und verschmilzt mit ihm. Wo liegen, analog zu unseren Fragen an Hephaestion, in dieser begehbaren Installation die Grenzen von Realität und Bild? Wo, wenn zur gleichen Zeit Hortensius in seinen Villengärten ein Bild von Orpheus und den Tieren aufstellt, und zwar aus echten Menschen und Tieren – als Protagonist einer barocken Rhetorik mit massiven Pathoseffekten und Sprachspielereien?

Mit dem immersiven Raum steht auch das visuelle Potenzial der Oberfläche zur Disposition. Die späthellenistischen Skulpturen verkürzen die raumgreifende Plastizität der früheren Skulpturen und Skulpturengruppen; etwa der pyramidalen Konzeptionen wie derjenigen des Ganswürgers oder der Trunkenen Alten. Die Vielansichtigkeit wird reduziert. Satyr- und Meerwesengruppen des späteren zweiten und ersten Jahrhunderts ebenso wie etwas später der Laokoon gerieren sich als einansichtige Flächenbilder. Sie sind keine Rundskulpturen, sondern löchrige Reliefs, denen der Reliefgrund abhandengekommen ist. Schon durch ihre geringe physische Tiefe suggerieren sie zweidimensionale Bildoberflächen. Der Rezipient muss, so der Eindruck, diese begehbaren Reliefs gar nicht umschreiten. Die flächige Vorderseite bietet ihm alle Informationen. Er bleibt an seinem Ort, wie auf dem Speisesofa in Sperlonga, denn er kann sich mental, qua ›phantasia‹, wie bei einem Relief oder Gemälde in den Bildraum begeben. Aber auch diese Oberfläche ist eine Irritation. Bewegt er sich doch um das Objekt, erlebt er oft genug große Überraschungen; fundamentale Korrekturen von Ikonographie und Handlung, wenn sich bei seinem Rundgang etwa eine Nymphe in einen Hermaphroditen verwandelt.

Im Zentrum all dieser Phänomene steht eine unsichtbare Membran, die Oberfläche jener Stellwand, die Bild und Betrachter trennt. Der Rezipient sieht durch sie hindurch wie durch den Firnis eines Gemäldes oder die spiegelnd polierte Fläche eines Mosaiks. Die Maler, Bildhauer und Mosaizisten umspielen, überlagern und verstellen diese Bildoberflächen nach Belieben.

Ergebnis

Die pergamenischen Mosaizisten konstruieren ein komplexes System aus Oberflächen, dessen Ziel die Provokation von plötzlicher Ansprache, Erstaunen und Irritation des Betrachters ist. Dabei werden die Oberflächen des physischen Bildes und die Oberflächen des Bildobjekts permanent überlagert und verschränkt. Die Irritationsphänomene lassen sich auf drei fundamentale Paradoxa zurückführen:

Multiple Bildoberflächen. Die Mosaizisten verschieben, überlagern und kompilieren verschiedene Oberflächen – Oberflächen des physischen Bildes ebenso wie Oberflächen des Bildobjekts. Dabei werden inhaltliche, räumliche und mediale Bezugssysteme überraschend kontrastiert und zueinander in Bezug gesetzt. Es entstehen komplexe, scheinbar heterogene Bildsysteme. Durch vielfältige Verknüpfungsmöglichkeiten und Assoziationspotenziale bilden sie dennoch eine dynamische und ausgewogene Einheit: ein zirkuläres, in sich geschlossenes System von ambivalenten Bezügen. Dieses zirkuläre System von Gegensätzen und Ambivalenzen hat paradoxerweise normative Bedeutung,

denn es tritt an die Stelle des ebenso geschlossenen und ausgewogenen, kontrapostischen Systems der Klassik.

Imitation von Oberflächen. Der Kontrast der unterschiedlichen Bildelemente verstärkt die virtuose Technik der spätklassischen Mimesis. Die Objekte erscheinen plastisch und greifbar. Die tatsächliche Oberfläche des Bodens wird dadurch infrage gestellt. Die Wirklichkeitsnähe der Bildobjekte aber kontrastiert mit der Tatsache, dass diese Bildobjekte bewusst widersprüchlich zusammengestellt sind. Diese absurden Kombinationen konterkarieren scheinbar von vornherein jede Mimesis, die auf Kohärenz abzielt. Tatsächlich aber wird hier keine ziellose Fluidität oder ein sich im Unendlichen und Sinnfreien verlierendes *Mise en abyme* konstruiert; sondern eine wiederum normative, philosophisch konzeptuelle Ebene der mimetischen Einheit beschritten, eine Ebene, die von einer skeptizistischen Dialektik unserer Erkenntnis ausgeht.

Relation von Oberflächen. Die entscheidende Neuerung des Hephaistion-Mosaiks besteht darin, ein Bildobjekt als Motiv so zu definieren, dass es sich der Zugehörigkeit zum Bild widersetzt. Der Zettel gehört zur Sphäre des Betrachters und schafft damit – wie die absurden Kompositionen – einen radikalen, nicht aufzulösenden Widerspruch. Der Einwand, der antike Betrachter würde sich die Frage nach dem kohärenten Bildraum gar nicht stellen, weil er nicht von der frühneuzeitlichen Prämisse des zentralperspektivisch sortierten Bildraums ausgeht, stellt sich dabei nicht im Geringsten: Denn die Frage ist nicht, warum die ambivalenten und widersprüchlichen Objektkonstellationen nicht dem mathematischen Perspektivraum der Frührenaissance folgen, sondern warum eine Gruppe von Oberflächen oder Motiven mit einer anderen Gruppe von Oberflächen oder Motiven kontrastiv kombiniert wurde.

In das komplexe Kaleidoskop der Bildoberflächen sind zahlreiche Hinweise auf Medium und Künstler eingeflochten. Das Medium Mosaik imitiert nicht nur Objekte der Wirklichkeit, es imitiert auch und vor allem Phänomene und Techniken anderer Gattungen wie der Malerei, Skulptur und Webkunst. Die starke Selbstbezüglichkeit verstärkt die labyrinthische Ästhetik der Mosaik: Der Zettel des Hephaistion verweist auf den Autoren. Er führt den Betrachter damit einerseits von den Bildmotiven weg, aber paradoxerweise wieder – erneut in normativer Absicht – zum Bild und zum Produzenten zurück.

Zudem stehen diesen Strategien eminent normative Ordnungen gegenüber. Sie entfalten sich erst im Zuge des Rezeptionsprozesses. Das fortschreitende Verstehen löst die verwirrenden Ersteffekte ab; es führt am Ende dazu, dass das Mosaik als raffinierte Verschränkung rational-analytischer Systeme wahrgenommen wird. Die Mosaizisten greifen dabei zu unterschiedlichen Werkzeugen:

Analytische Kataloge. Dazu gehören etwa die Muster der Rahmenbereiche, die in systematischer Weise ontologische Antithesen von Farbigkeit und Monochromie, Plastizität und Flächigkeit sowie unterschiedliche Gattungszitate kontrastiv einander gegenüberstellen. Die Rahmenbereiche entfalten im Laufe des Wahrnehmungsprozesses eine immer systematischere Ontologie. Sie offenbart das anfänglich verwirrende Chaos der Streifen als Musterbuch visueller Kategorien.

Taxonomische Anordnungen. Zunächst extrem verwirrende Anhäufungen von Gegenständen wie Meerestiere oder Essensreste erweisen sich im Zuge der Betrachtung als thematisch äußerst kohärente Kataloge. Ihre Anordnung widerspricht zunächst in gro-

tesker Weise den Erfahrungen der Wirklichkeit, etwa im Meer schwimmenden Fischen oder chaotischen Abfallhaufen nach einem Festessen. Die wissenschaftlichen oder parawissenschaftlichen Kataloge folgen mit ihrer flächenhaften Setzkastenästhetik aber dem Prinzip der visuellen Liste. Sie lassen den späthellenistischen Betrachter das rigide, naturwissenschaftliche Schaubild, wie es uns die peripatetischen Traktate in sprachlicher Form überliefern, assoziieren.

Hyperrealismus. Im Gegensatz zu den massiven Ambivalenzeffekten, welche die Zuverlässigkeit der menschlichen Wahrnehmung infrage zu stellen scheinen, bilden die Mosaizisten die Dingoberflächen – darin der spätklassischen Malerei folgend – in einer geradezu hyperrealistischen Präzision ab. Gerade in den Objektkatalogen der Fische oder Essensreste, oder den zoologischen und ethnographischen Einzelbildern des Mosaiks aus Praeneste, scheint diese Präzision aber nicht nur der mimetischen Überzeugung oder der Demonstration handwerklicher Virtuosität zu dienen. Der mimetische Stil wird hier zum zeichenhaften Hinweis auf die analytisch-naturwissenschaftliche Grundierung der Mosaikbilder.

Rahmenordnungen. Die komplexe Schichtung und Überlagerung von Oberflächen führt durch den – dann in der kaiserzeitlichen Kunst sehr konsequenten – Einsatz von Rahmungen zur visuellen Ordnung von Sinneinheiten. Die für den modernen Betrachter zunächst eher verwirrenden Rahmensysteme sind keineswegs nur reine Ambivalenzspielereien. Gerade bei räumlich und thematisch sehr dichten Objektkompilationen, wie etwa auf kaiserzeitlichen Grabaltären oder Ehrenmonumenten, dienen die Rahmen der ordnenden Strukturierung von Vielfalt, nicht der postmodernen Vervielfältigung von Strukturen.

Thematische Brücken. Eine besonders raffinierte Form der Verknüpfung von multiplen Bildoberflächen stellen thematische Brückenmotive dar. Der Klebezettel oder der Eisvogel verknüpfen die Bezugssysteme: Bildsphäre und Betrachtersphäre, Meereslebewesen und Küstenlandschaft. Damit vergegenwärtigen sie auf subtile Weise die systematische Schichtung der Bildoberflächen.

Fazit: Die Ästhetik der pergamenischen Bildmosaïque wird von folgenden Prinzipien bestimmt.

Erstens: Die Mosaïque verbinden in komplexer Form Ambivalenzeffekte mit der Ästhetik analytischer Ordnungen. Dabei setzen insbesondere die verwirrenden, ambivalenten und mimetischen Aspekte, die im frühen Stadium der Bildbetrachtung überwiegen, ganz unterschiedliche Affektpotenziale frei.

Zweitens: Die betreffenden Bilder sind damit in radikaler Weise doppelt codiert. In der unmittelbaren Wahrnehmung der Oberfläche bieten sie eine große Vielfalt unmittelbarer, visueller Reize. Gleichzeitig eröffnen sie in der rationalen Analyse ihrer strukturellen Tiefe dem Betrachter aber auch eine Vielfalt von Ordnungssystemen, kategorischen Dihäresen und Ambiguitäten.

Drittens: Auch und gerade die spielerische Vielfalt optisch und visuell verwirrender Phänomene offenbart die spezifisch empirische Ästhetik der späthellenistischen Bilder. Diese empirische Ästhetik basierte in der Produktion auf der genauen Beobachtung und Klassifizierung von Phänomenen der erfahrbaren Wirklichkeit. In der Rezeption führte sie den analytischen Betrachter wie ein peripatetischer Traktat genau dorthin zurück.

Viertens: Die Ästhetik der pergamenischen Mosaik operiert ebenso empirisch wie kategorisch. Die philosophische Diskussion der Annahme, dass die Welt durch die aristotelischen Kategorien geordnet und auch gestaltet werden kann, gab den spätklassischen und hellenistischen Künstlern ein starkes ästhetisches Instrument in die Hand. Erstaunlicherweise nutzten die Mosaizisten dieses Instrument aber in erster Linie nicht dazu, die Welt der Bilder nun rigiden, kategorischen Ordnungssystemen zu unterwerfen. Im Gegenteil, die analytische Strenge der aristotelischen Erkenntnis provozierte die Künstler dazu, Ordnungen und Ordnungssysteme aufzubrechen, zu überblenden, gegeneinander auszuspielen, zu vermengen und zu verfremden; kurz, die Welt der Dinge und Repräsentationen einer grundlegenden, skeptizistischen Prüfung zu unterziehen. Phänomenal mag dieser spielerische Umgang mit Kategorien an die in dieser Hinsicht ebenso komplexe Situation der archaischen Bilder erinnern – und aus heutiger Sicht dazu verführen, eine Kontinuität anzunehmen; tatsächlich aber unterscheiden sich die beiden ästhetischen Welten in ihrer visuellen Ontologie fundamental voneinander, da sich zwischen ihnen die Revolution der empirischen ebenso wie der skeptischen Analytik ereignete. Vor allem aber begründet sich der Status von Ambivalenz und Ambiguität der pergamenischen Bodenbeläge in der vielleicht einfachsten, offensichtlichsten und wichtigsten Funktion dieser Meisterwerke: in der Ermöglichung von unmittelbarem ästhetischem Vergnügen.

Anmerkungen

- 1 Plin nat. 35, 65: »descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitare tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem.« Übersetzung des Autors; zur Anekdote im Kontext der antiken Malerei zuletzt Squire 2017, bes. 224ff.
- 2 D. Diderot, Salon de 1765, Fragonard. 176: Le Grand prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé.
- 3 Gerhard Richter, Vorhang (1965), Catalogue Raisonné 58–1.
- 4 Befundpublikation der Mosaik Kawerau – Wiegand 1930, 53–73; ergänzende Beobachtungen bei Salzmann 1991 und 1995.
- 5 Zum Hephaestion-Mosaik Dunbabin 1999, 28ff.; Platt – Squire 2017, 61ff.; Leatherbury 2017, 563f.; Thomas 2021, 194f.
- 6 S. o.
- 7 S. o.
- 8 Salzmann 1995, 109f.
- 9 Kawerau – Wiegand 1930, 59f.
- 10 Platt – Squire 2017 passim.
- 11 Leatherbury 2017, 563f.
- 12 Zu einem solchen Deutungsversuch nach Derrida vgl. Platt – Squire 2017, 47ff.

- 13 Francisco de Zurabarán, *Martyrium des Heiligen Serapion* (1628). Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, USA.
- 14 Raphaele Peale, *Venus Rising From The Sea – A Deception* (um 1822). The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, USA.
- 15 Stamnos des Malers von München 2413 (um 470 vor Christus). München, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek. Zur sensiblen Bildzone unter den Gefäßhenkeln s. Kéi 2018.
- 16 Zum Papageienmosaik vgl. zuletzt Thomas 2021, 178ff. Zur Fundsituation s.o. zum Hephaistion-Mosaik.
- 17 Thomas 2021, 182.
- 18 Zum sogenannten Grab der Eurydike umfassend Brecoulaki 2006, 49ff. mit zahlreichen, hier relevanten Beobachtungen.
- 19 Ein besonders instruktives Beispiel liefern die Wandmalereien und deren architektonischer Kontext im spätrepublikanischen Kapitol von Brescia, auf die wir hier nicht genauer eingehen können, die aber im Wesentlichen das Konzept des Eurydikegrabs fortführt.
- 20 Kawerau – Wiegand 1930, 54ff.; Thomas 2021, 177f.
- 21 Thomas 2021, 214ff. Zu den Fischmosaiken insgesamt Meyboom 1977.
- 22 Thomas 2021, 207ff. mit früherer Literatur.
- 23 Zu Begriff und Phänomen der zoologischen Taxonomie im hellenistischen, insbesondere pergamenischen Mosaik ausführlich Thomas 2021, 168ff.
- 24 Moormann 2000; Squire 2017, 235ff.; Thomas 2021, 191ff.
- 25 Zu diesem Aspekt vgl. Platt – Squire 2017, 61ff.; Leatherbury 2017, 563f.
- 26 Kunze 2002.

Literatur

- Andreae 2003: B. Andreae, *Antike Bildmosaiken* (Mainz 2003)
- Brecoulaki 2006: H. Brecoulaki, *La peinture funéraire de Macédoine* (Paris 2006)
- Brecoulaki 2016: H. Brecoulaki, *Les origines de la peinture en Macédoine et l'impact de son développement au cours de la période hellénistique*, in: K. Chrysanthaki-Nagle – S. Descamps-Lequime – A.-M. Guimier-Sorbets (Hg.), *La Macédoine du VI^e siècle avant J.-C. à la conquête romaine. Formation et rayonnement culturels d'une monarchie grecque* (Paris 2016) 163–176
- Dietrich – Squire 2018: N. Dietrich – M. Squire (Hg.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art* (Berlin 2018)
- Dietrich 2018: N. Dietrich, *Order and Contingency in Archaic Ornament and Figure*, in: Dietrich – Squire 2018, 167–202
- Dunbabin 1999: K. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World* (Cambridge 1999)
- Grethlein 2016: J. Grethlein, *Sight and Reflexivity. Theorizing Vision in Greek Vase-Painting*, in: Squire 2016, 85–106
- Hölscher 2018: T. Hölscher, *Figürlicher Schmuck in der griechischen Architektur zwischen Dekor und Repräsentation*, in: Dietrich – Squire 2018, 37–72

- Kawerau – Wiegand 1930: G. Kawerau – T. Wiegand, *Die Paläste der Hochburg*, AvP 5,1 (Berlin 1930)
- Kunze 2002: C. Kunze, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation* (München 2002)
- Kéi 2018: N. Kéi, *Beneath the Handles of Attic Vases*, in: Dietrich – Squire 2018, 143–166
- Meyboom 1977: P. G. P. Meyboom, *I mosaici pompeiani con figure di pesci*, *MededRom* 39, 1977, 49–93
- Meyboom 1995: P. G. P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina* (Leiden 1995)
- Moormann 2000: E. M. Moormann, *La bellezza dell'immondezza. Raffigurazioni di rifiuti nell'arte ellenistica e romana*, in: X. Dupré Raventos – J. A. Remolà (Hg.), *Sordes Urbis. La eliminación de residuos en la ciudad romana* (Rom 2000) 75–94
- Neer 2018: R. Neer, *Ornament, Incipience and Narrative. Geometric to Classical*, in: Dietrich – Squire 2018, 203–240
- Platt – Squire 2017: V. Platt – M. Squire (Hg.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History* (Cambridge 2017)
- Platt 2018: V. Platt, *Of Sponges and Stones. Matter and Ornament in Roman Painting*, in: Dietrich – Squire 2018, 241–278
- Salzmann 1991: D. Salzmann, *Mosaiken und Pavimente in Pergamon. Vorbericht der Kampagnen 1989 und 1990*, *AA* 1991, 433–456
- Salzmann 1995: D. Salzmann, *Zu den Mosaiken in den Palästen IV und V von Pergamon*, in: A. Schütte – F. K. Dörner, *Studien zum antiken Kleinasien III* (Bonn 1995) 101–112
- Squire 2016: M. Squire (Hg.), *Sight and the Ancient Senses* (London 2016)
- Squire 2018: M. Squire, *‘To Haunt, to Startle and Way-lay’. Approaching Ornament and Figures in Graeco-Roman Art*, in: Dietrich – Squire 2018, 1–36
- Tanner 2016: J. Tanner, *Sight and Painting*, in: Squire 2016, 107–122
- Thomas 2022: J. J. Thomas, *Art, Science and the Natural World in the Ancient Mediterranean, 300 BC to AD 100* (Oxford 2022)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: <https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/curtains-25/curtain-10688>
- Abb. 2: nach Kawerau – Wiegand 1930, Taf. 5
- Abb. 3: nach W. Radt, *Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole* (Darmstadt 1999) 73 Abb. 22
- Abb. 4: nach Kawerau – Wiegand 1930, 60 Abb. 71
- Abb. 5: nach B. Andreae, *Antike Bildmosaiken* (Mainz 2003) 44
- Abb. 6: Wikimedia Commons
- Abb. 7: Wikimedia Commons
- Abb. 8: Wikimedia Commons, © Guillaume Piolle, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4696798>, CC BY 3.0
- Abb. 9: nach A. Furtwängler – K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei III* (München 1932) Taf. 137
- Abb. 10: nach B. Andreae, *Antike Bildmosaiken* (Mainz 2003) 42

Abb. 11: nach R. Grüßinger – V. Kästner – A. Scholl (Hg.), Pergamon. Panorama der antiken Metropole (Berlin 2011) 103 Abb. 4

Abb. 12: Wikimedia Commons, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung

Abb. 13: Foto: Autor

Abb. 14: nach I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Römische Malerei (Köln 2002) 13

Abb. 15: nach A.-M. Guimier-Sorbets (Hg.), Rois, cites, necropolis (Athen 2006) Taf. 60 Abb. 1

Abb. 16: nach B. Andreae, Antike Bildmosaiken (Darmstadt 2003) 150

Abb. 17: nach B. Andreae, Antike Bildmosaiken (Darmstadt 2003) 133

Abb. 18: nach B. Andreae, Antike Bildmosaiken (Darmstadt 2003) 49

Abb. 19: nach D. Mazzoleni — U. Pappalardo, Pompejanische Wandmalerei (München 2005) 10

