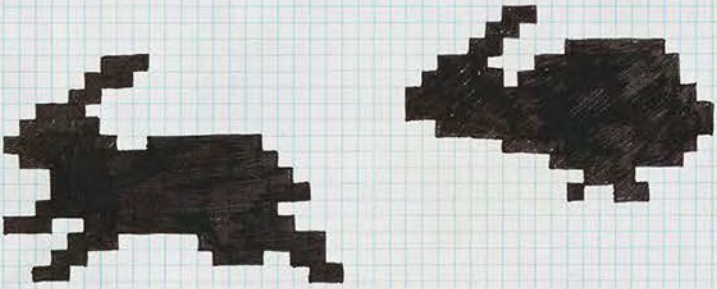
Zeitschrift für archäologische Aufklärung
2024 / 2



# MOSAIK

[transcript]

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

**Zeitschrift für archäologische Aufklärung**
**Heft 2/2024: Mosaik**

**Die Zeitschrift wird herausgegeben von**
Andreas Grüner und Julian Schreyer

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 510117732.

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de/ abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

**Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld**
**© Andreas Grüner, Julian Schreyer**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagcredit: Susan Kare (geb. 1945), Vorstudie für ein Icon der ersten grafischen Benutzeroberfläche des Technologieunternehmens »Apple«, 1982–1983. Bleistift und Tinte auf kariertem Papier, 27,9 x 21,6 cm (11 x 8 1/2 Zoll). Schenkung der Designerin, in gemeinsamem Besitz des Museum of Modern Art, New York und des San Francisco Museum of Modern Art. Acc.-Nr. 113.2015.1. 2024 ©Photo Scala, Florence, Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA.
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN: 978-3-8376-6945-9
PDF-ISBN: 978-3-8394-6945-3
ISSN: 2940-9993
eISSN: 2941-0002

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Besuchen Sie uns im Internet: https://www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

# Inhalt

**Zur Methode** ..... 7

**Kunst ohne Lehrbuch**
*Nadia J. Koch* ..... 11

**Farbpunkt, Raster und Collage. Essay über die Frage, wie die Alten ihre Bilder auflösten**
*Andreas Grüner* ..... 27

**Vom Punkt zum Bild. Über den Beginn assoziativer Motiventschlüsselung**
*Thorsten Uthmeier – Andreas Pastoors* ..... 59

**Das Mosaik als Metapher für die Stadt. Das Ganze und seine Teile**
*Annette Haug* ..... 75

**Kunsthistorische Bedeutung ohne Gleichheitszeichen**
*Armin F. Bergmeier* ..... 85

**Kontinuum und Diskontinuum am Beispiel der Frankfurter Treppe**
*Claudia Schmieder* ..... 105

**Das korrupte Bild**
*Julian Schreyer* ..... 119

**Mosaikästhetik als Metareferenz im Computerspiel**
*Theresa Krampe* ..... 133

**Die Nachkriegsukraine als Betätigungsfeld innovativer Mosaikkünstler**
*Lubava Illyenko* ..... 149

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

**Eine Statue aus Steinchen**
*Alexandra Holler* ..... 165

**Umbruch und Aufbruch in der spätantiken Ästhetik**
*Alberto Virdis* ..... 171

**Das Mosaik und das digitale Bild**
*Jens Schröter* ..... 193

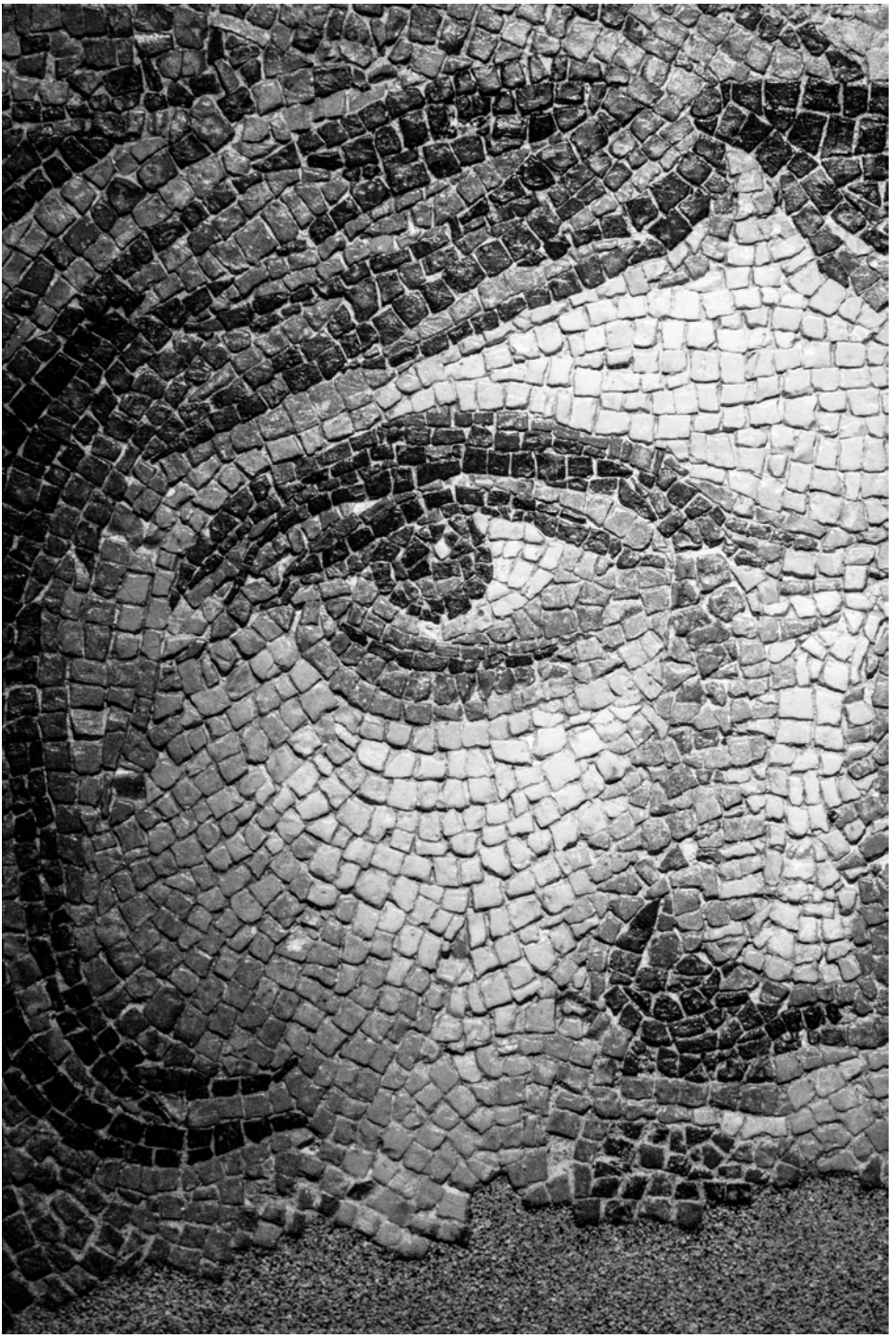
**Eine kindische Tüftelei ohne Ende**
*Felix Henke* ..... 203

**Den Betrachter herausfordern. Prinzipien des pergamenischen Mosaiks**
*Andreas Grüner* ..... 217

**Fotos zum Mosaik** ..... 265

**Abkürzungsvermerk** ..... 267

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010201

## Zur Methode

Damit die Imagination wirkungsvoll funktioniert, ist es oftmals notwendig, mehrere Saiten auf einmal anzuschlagen. Die Imagination antwortet auf alle Sinne; ihre Reaktion ist notwendigerweise proportional sowohl zur Anzahl der Sinne, die sie in Bewegung versetzen, als auch zur Zahl der Empfindungen, die sie empfängt: Genau das haben die Kommissionsmitglieder anhand eines Experiments erkannt, von dem hier berichtet werden soll.

Herr Jumelin hatte den Kommissionsmitgliedern von einer jungen Dame von zwanzig Jahren berichtet, die durch die Kraft des Magnetismus ihre Stimme verloren hatte; die Kommissionsmitglieder haben dieses Experiment in dessen Haus wiederholt, die junge Frau stimmte zu, daran teilzunehmen und sich die Augen verbinden zu lassen. Man hat zunächst versucht, denselben Effekt zu erzielen, ohne sie zu magnetisieren; aber obwohl sie die Effekte des Magnetismus spürte oder zu spüren glaubte, gelang es nicht, ihre Imagination genügend zu aktivieren, um das Experiment erfolgreich durchzuführen. Als man, weiterhin mit verbundenen Augen, dann tatsächlich den Magnetismus einsetzte, erzielte man auch keinen größeren Erfolg. Man nahm ihr die Augenbinde ab; da die Imagination nun gleichzeitig durch Sehen und Hören angeregt wurde, zeigten sich deutlichere Reaktionen; aber obwohl sich bei ihr ein Gefühl der Schwere im Kopf einstellte und obwohl sie ein Unwohlsein im Bereich der Nasenwurzel und einen großen Teil der Symptome verspürte, die sie beim ersten Mal erfahren hatte, so verlor sie ihre Sprechfähigkeit doch noch nicht.

Sie selbst hatte nun bemerkt, dass die Hand, die sie auf der Stirn magnetisiert, bis vor die Nase herabsinken muss, und erinnerte sich, dass sich die Hand genau an dieser Stelle befand, als sie ihre Stimme verlor. Man tat, was sie verlangte, und nach einer Dreiviertelminute wurde sie stumm; man vernahm nicht mehr als einige unartikulierte und stumme Töne, obwohl man sah, dass die Kehle versuchte, einen Ton herauszubringen, und die Zunge und die Lippen, diesen Ton zu artikulieren. Dieser Zustand dauerte lediglich eine Minute an: Man sah, dass, als sie sich exakt unter denselben Umständen wiederfand, die Manipulation ihres Verstandes und dessen Wirkung auf die Stimmorgane dieselben waren. Aber es hatte nicht genügt, dass man ihr nur sagte, dass sie magnetisiert werde, sondern ihre Augen mussten ihr dafür einen stärkeren und wirksameren Beweis liefern, und eine ihr bereits bekannte Geste war notwendig, um ihre Eindrücke wieder zu akti-

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

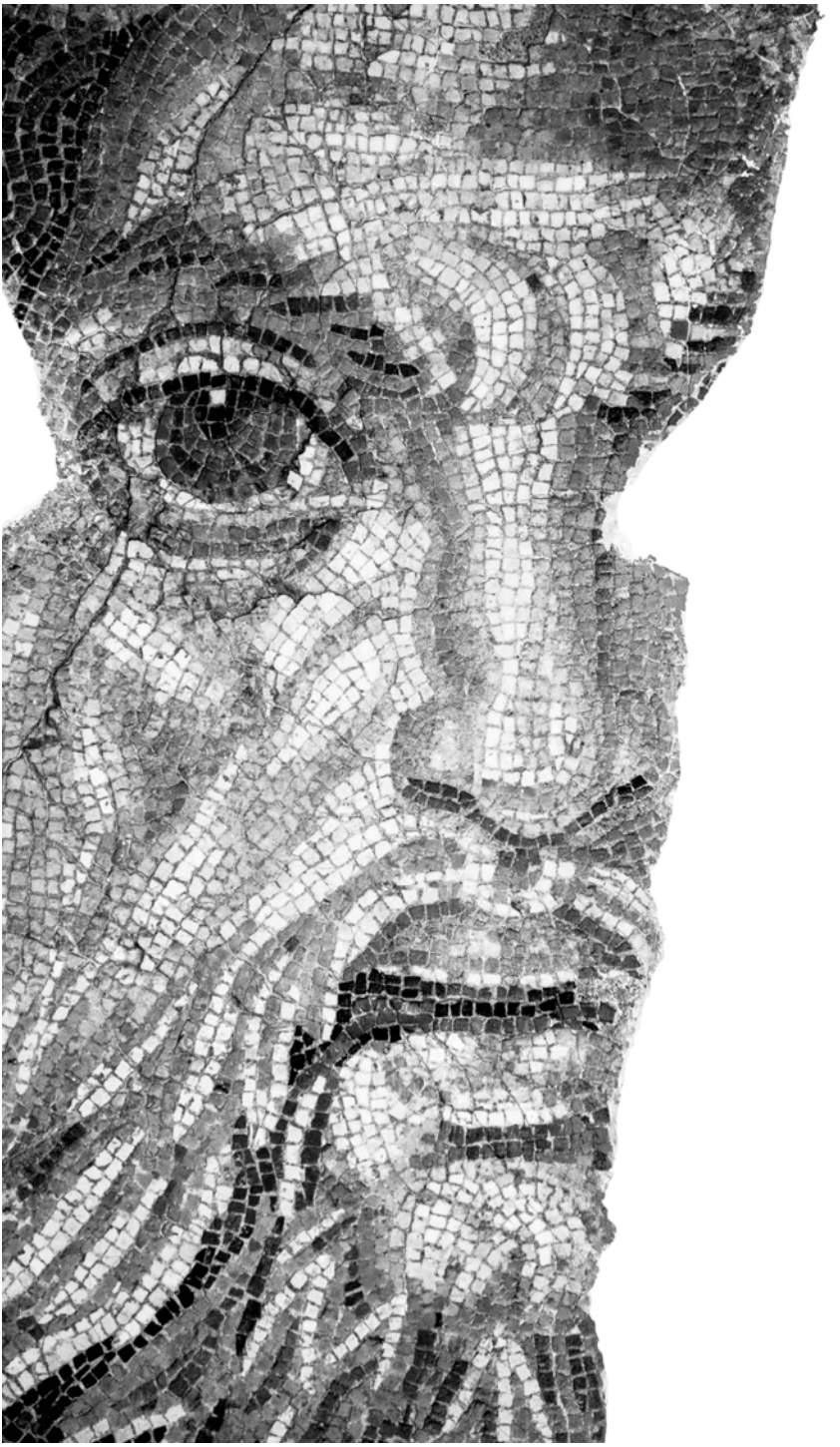
vieren. Es scheint, dass dieses Experiment auf wunderbare Weise zeigt, wie Imagination funktioniert, wie sie sich stufenweise steigert und mehrere äußere Reize benötigt, um wirksam stimuliert zu werden.

Diese Macht des Sehsinns über die Imagination erklärt die Effekte, welche die Lehre des Magnetismus dem Blick zuschreibt. Der Blick besitzt die Fähigkeit, zu magnetisieren, in ganz besonderem Maße; die Zeichen, die Gesten, die man anwendet, bringen gemeinhin nichts, erklärte man den Kommissionsmitgliedern, wenn man sich des Patienten vorher nicht dadurch bemächtigt hat, dass man ihn mit seinem Blick fixiert hat. Der Grund dafür ist einfach: In den Augen sind die ausdrucksstärksten Teile der Emotionen lokalisiert, und hier entfaltet sich das Überwältigendste und Verführerischste, das der Charakter besitzt. Das ganze Geschäft des Magnetismus beginnt daher mit dem Blick. (…)

Die Experimente, von denen hier berichtet wurde, sind konsistent und gleichermaßen entscheidend; denn sie berechtigen zu dem Schluss, dass Imagination die eigentliche Ursache jener Effekte ist, die dem Magnetismus zugeschrieben werden.

*Beschreibung des zwölften Experiments zur Überprüfung und Widerlegung des Mesmerismus, aus: Jean d'Arcet, Joseph-Ignace Guillotin, Michel-Joseph Majault, Charles Louis Sallin, Jean Sylvain Bailly, Gabriel de Bory de Saint-Vincent, Benjamin Franklin, Antoine Lavoisier, Jean-Baptiste Le Roy,* Rapport des Commissaires chargés par Le Roi de l'Examen du Magnétisme animal *(Paris 1784) – Übersetzung Andreas Grüner.*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

INDEM SIE DEMOKRITS LEHRE VON DEN ATOMEN lebendig werden lässt, rückt die Mosaikkunst nicht nur in die Nähe der klassischen Kunst und Philosophie, sondern darf sogar als Modell des Kosmos gelten.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010202

# Kunst ohne Lehrbuch

*Nadia J. Koch*

> »Die Geschichte der Farbenlehre kann sehr interessant werden, sie ist auch wieder, wie natürlich, die Geschichte des menschlichen Geistes im Kleinen.«[1]

## Punkte als Denkfigur

Das antike Mosaik als Vorläufer des digitalen Bildes zu betrachten, ist ein reizvoller Gedanke. Trotz ihrer konträren Materialität gelingt es beiden Medien gleichermaßen, aus farbigen Punkten plausible Welten zu erzeugen. Nach Nelson Goodman, der die verschiedenen Versionen von Welt klassifiziert hat, müssten wir Mosaik und digitales Bild zu der Sorte rechnen, die ihre Existenz den wechselseitigen Prinzipien von Komposition und Dekonstruktion verdankt:[2] Nach der Zerlegung eines Gegenstands in Punkte, seien es Pixel oder Steine, wird er gemäß bestimmten Regeln zu etwas Neuem zusammengefügt.

Ein Vergleich des dauerhaften Mosaiks mit dem flüchtigen digitalen Bild hat also ohne Zweifel einen enormen heuristischen Wert. Ähnlich wie man in der Biologie bestimmte Eigenarten der Vögel besser verstehen kann, wenn man sie mit den theropoden Sauriern, ihren urzeitlichen Ahnen, vergleicht, so erscheint in einer vom Mosaik ausgehenden Geschichte der Bildmedien und ihrer Praktiken der Bilderzeugung und -zerlegung auch das digitale Bild in neuem Licht. Es lässt sich nicht mehr lediglich als Nachfahre anderer serieller Medien wie Drucke und Fotografien beschreiben. Vielmehr rückt der Vergleich des digitalen Bildpixels mit den sorgsam behauenen und millimetergenau platzierten farbigen Steinen die Bauprinzipien in den Fokus: die Frage, nach welchen Regeln die Pixel farbig definiert und angeordnet werden, um schließlich dem Auge ein kohärentes Bild zu bieten.

Noch am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts dachte man zuerst an die Malereien des Pointillismus, wenn es galt, eine Ästhetik zu nennen, die maßgeblich für unsere moderne Perspektive auf das Mosaik sei. Treffend sah John Gage in beiden Medien das kom-

Nadia J. Koch (Universität Salzburg);
nadiajustine.koch@plus.ac.at;
© Nadia J. Koch 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

binatorische »Wechselspiel zwischen Bildinhalten und reinen Bildmitteln« immer wieder neu ausgelotet.[3] Im Gegensatz dazu hat der digitale Nachfahre des Mosaiks ausgerechnet in der jüngeren Medienwissenschaft, der für digitale Bildmedien amtszuständigen Disziplin, Skeptiker auf den Plan gerufen. Denn während die Existenz des antiken Mosaiks über jeden Zweifel erhaben ist, weil es seit Jahrhunderten in voller Leuchtkraft seine Beständigkeit vor Augen führt, ist das digitale Bild materiell kaum zu fassen. Die tatsächliche Lebensdauer der jetzt gespeicherten Exemplare ist ungewiss, die Frage, ob sie noch in zwanzig Jahren auf unseren Geräten abrufbar sein werden, ungeklärt. Angesichts des derart überlegenen ontologischen Status von Mosaiken und anderen analogen Bildträgern haben Medienwissenschaftler denn auch mehrfach gemahnt: »Das digitale Bild gibt es nicht.« Denn was wir auf unseren Geräten sehen, ist nicht mehr als die Momentaufnahme eines stetigen Prozessierens.[4] So wie der frühgriechische Philosoph Heraklit in der Wendung ›panta rhei‹ zum Ausdruck gebracht hat, dass wir nicht zweimal in denselben Fluss steigen können, so sehen wir im Abstand von zwei Sekunden nicht ein und dasselbe Bild auf dem Display. Vielmehr nehmen wir nur zwei einander stark ähnelnde Resultate einer Rechenoperation wahr, die aus den Metadaten des Bildes folgt. Wie labil dieses Gebilde ist, fällt uns erst dann auf, wenn sich die Rahmenbedingungen des Prozessierens verschlechtern, zum Beispiel durch Mängel in der Datenübertragung. Die Tatsache, dass die Metadaten, nämlich die Bauanleitungen des digitalen Bildes, unsichtbar bleiben, macht auf den zweiten fundamentalen Unterschied zwischen Mosaik und Pixelbild aufmerksam. Beim Mosaik ist das Regelwerk geradezu offensichtlich; dass das figürliche Mosaik auf einer kalkulierten Farbzerlegung beruht, fällt sofort ins Auge. Wer das Detail eines hellenistischen Bodenmosaiks aus Pergamon betrachtet (Abb. 1), kann jeden steinernen Bildpunkt einzeln ausmachen und mit dem Auge die kurvigen Reihen nachverfolgen, in denen der Künstler die Steine gelegt hat; auch die Fugen zwischen ihnen werden wirkungsvoll graphisch eingesetzt. Aus größerer Nähe können wir sodann die Charakteristika der Steinelemente noch genauer voneinander unterscheiden, etwa ebene, schräge, glatte oder raue Oberflächen, bearbeitete und unbehauene Ränder sowie Naturstein und gefärbtes Glas. All diese künstlerischen Entscheidungen bestätigt die Signatur »Hephaistion hat es gefertigt«. Die Metadaten des Bildes liegen auf dem mosaizierten Papyrusblatt offen zutage.[5]

Das Mosaik hat dem Pixelbild also eine Multiperspektivität voraus, die im Spannungsfeld von Gesamt-, Detail- und Elementansicht eine Vielfalt von Betrachtungsmodi ermöglicht. Es lässt dem Betrachter die Wahl, ob er die Bildpunkte im Zuge seiner Erschließung des Saales zu einheitlichen Objekten verschmelzen lässt oder aber ob er näher herantritt, um den Legeplan des Künstlers genauer zu verfolgen. Das digitale Bild verhält sich dagegen geradezu autokratisch. Es verweist uns in eine bestimmte Distanzzone, die wir nicht verlassen dürfen, würde unser Blick doch beim Versuch, in der Nahsicht mehr vom Bauplan zu erfahren, unweigerlich vom Punkteflimmern irritiert. Die Spuren der Bildgenese bleiben so unzugänglich wie das Regelwerk des Prozessierens.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 




*Abb.1: Hephaistion-Mosaik aus Pergamon, erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor Christus, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung*

Aber verbindet nicht dennoch die Ordnung der Farbpunkte die Medien Mosaik und digitales Bild miteinander? Bei letzterem fügen sich die farbigen Bildpunkte bekanntlich in ein geometrisches Raster ein, das je nach Pixeldichte feiner oder gröber ausfallen kann. Erst im Digitalisierungsprozess wird es über das wiederzugebende Objekt gelegt, ohne auf etwaige Rasterungsmodi des Primärmediums Rücksicht zu nehmen – ob es sich nun um eine Zeichnung, ein Mosaik, einen Kupferstich oder eine Fotografie handelt. Beim Mosaik hingegen zeigt die nähere Betrachtung, dass Bildgenese und -rasterung ineinandergreifen. So ist etwa bei den dunklen Kontursteinen des Hephaistion-Mosaiks das Raster der Steinlegearbeiten nicht vorgegeben, sondern es entsteht erst beim Platzieren der einzelnen Gegenstände auf dem glatten Estrich, dem Bildgrund. Was der Betrachter später als Rasterlinien wahrnimmt, sind entweder die Kanten der gelegten Steine oder aber ihre Fugen. Da nämlich die Wahrnehmung des Künstlers wie des Betrachters in der Lage ist, die Punkte selbsttätig zu Konturen und Kurven zu verbinden, tritt auf jedem einzelnen Objekt ein eigenständiges Liniennetz in Erscheinung, welches die Binnenform weiter ausdifferenziert oder akzentuiert. Nach diesem Prinzip legt Hephaistion schließlich scharfkantige Steine in Schwarz und Grau so, dass der Betrachter aus ihnen die Umrisslinien des Papyrus sowie seinen Schlagschatten ablesen kann. Mit solchen graphisch eingesetzten Steinkanten und -fugen kompensiert der Mosaizist das Fehlen der malerischen Linienführung in seiner Techne. Und dort, wo der Estrich selbst, zum Beispiel auf kleinen Partien des Signaturblatts, sichtbar bleibt, um die dem Stein so ferne Materialität des Papyrus wiederzugeben, setzt er das malerische Verfahren der Aussparung ein.[6]

https://doi.org/10.14361/zfks.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Das Mosaik wird Kunst

Trotz der zweifellos ausgeklügelten Farb- und Materialkompositionen erlangt das antike Mosaik in der Kunstliteratur lange Zeit keinen Kunststatus, sondern bleibt ›ornamentum‹ einer architektonischen Konzeption. Erst der hellenistische Mosaizist Sosos fiel mit seinen Bildideen und virtuosen Techniken so auf, dass ihm der Sprung in die Listen der bedeutenden Künstler gelang, in die zuvor nur Maler und Bildhauer Eingang gefunden hatten. Anscheinend gelang es Sosos, die höchste aller Kunstgattungen zum Agon herauszufordern, nämlich die ›pictura‹:[7] »Die Bodenbeläge, die man nach der Methode der Malerei fertigte, solange bis die ›lithostrota‹ sie ablösten, haben ihren Ursprung bei den Griechen. Von höchster Berühmtheit war in dieser Gattung Sosos, der zu Pergamon den sogenannten »Ungefegten Raum« auslegte (…). Er fertigte ihn aus kleinen, in vielerlei Farben gefärbten Würfeln. Bewundernswert ist dort eine trinkende Taube, die dabei das Wasser mit dem Schatten ihres Kopfes abdunkelt; andere sonnen sich, während sie sich auf dem Rand des Kruges putzen.«

Damit gilt Sosos als erster Virtuose seiner Techne. Es könnte eine ebenso raffinierte Signatur wie die des Hephaistion (Abb. 1) gewesen sein, die seinen Namen zum Markenzeichen machte. Etliche Variationen der »Tauben« und des »Ungefegten Raumes« lassen Sosos als Impulsgeber eines neuen künstlerischen Anspruchs erscheinen.[8] So konnte sich eine neue Kunstform etablieren, deren Elemente man als ›tessellae‹ definierte. Sie zeichnen sich zum einen durch ihr Miniaturformat aus, zum anderen durch das immense Farbspektrum, sei es von Natur oder durch Färbung. Mit diesem Arsenal winziger Farbpunkte stand der ›ars‹ ein unerschöpfliches Gestaltungsarsenal bereit, das die überschaubare Farbpalette der Maler in den Schatten stellte.

Es überrascht nicht, dass Sosos' Kunstgriffe mühelos das Niveau der ›pictura‹ erreicht haben sollen. Der Mosaizist inszenierte offenbar Materialoberflächen, die unterschiedlicher nicht sein könnten: ästhetisch Reizvolles wie Gefieder und Metall genauso wie verworfene Speisereste. Wie die wohl bekannteste Variation der »Tauben« aus Tivoli zeigt (Abb. 2), setzte Sosos' Optik neue Maßstäbe. Als geradezu verblüffend empfand man seine Fähigkeit, das Spiel von Licht und Schatten auf glattem Metall, weichen Federn und dazu noch auf der Wasseroberfläche in steinerne Farbpunkte aufzulösen. Sein Plan war, der optischen Konstellation eines winzigen Augenblicks Monumentalität zu verleihen. Dieser mosaizierte Kairos gelang ihm, indem er die größtmöglichen Gegensätze zwischen Werkstoff und Sujet, nämlich die Härte der Steine mit der Flüchtigkeit der Wasseroberfläche zur perfekten Illusion führte.

Sosos war aber auch ein Meister der mimetischen Doppelbödigkeit im wahrsten Sinne des Wortes. Angesichts der vielen römischen Mosaiken, die sein Motiv der auf dem Boden liegengebliebenen Speisen aufgreifen, war es wohl die selbstreferenzielle Bildidee, die ihn zum größten Erfinder seiner Kunstform werden ließ.[9] Anders als die griechische Malerei, die seit der Klassik ja die Wandfläche negiert, um Personen und Objekte in die Tiefe zu staffeln, rückt der Kunstgriff, die Bildobjekte als zufällig daliegend zu inszenieren, ähnlich wie beim Papyrusblatt des Hephaistion (Abb. 1), den Boden selbst auf ironische Weise ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Auf einer ersten Ebene verweist Sosos auf die eigene Kunstgattung, das heißt auf den baulichen Zweck der Estrichgestaltung; auf der zweiten Ebene der Bildrepräsentation verweist sein Sujet auf die Pragmatik der

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Raumnutzung, nämlich auf die Gegenstände und Speisen, mit denen die Besitzer und Gäste dort interagieren. Dass Plinius in seiner Auflistung aus Sosos' Werk gerade die »Tauben« und den »Ungefegten Boden« auswählt, ist kein Zufall. Sie definieren die beiden Pole, innerhalb derer sich die figürliche Mosaikgestaltung fortan abspielt.

## Materialität der Farbpunkte

Wie steht es nun mit dem Farbrepertoire der Mosaikelemente, die Plinius ›gefärbte Steine‹ nennt? Reicht es an die unerschöpfliche Farbvielfalt der Pixel heran? Plinius' Charakterisierung als ›gefärbt‹ legt nahe, dass sie in allen erdenklichen Tönen verfügbar waren. Hätte er Recht, so müsste es sich vor allem um Glaswürfel handeln, die man so wie moderne venezianische Perlen in allen Schattierungen verwendet hätte. Tatsächlich scheint Plinius aber zu übertreiben. Denn bei den meisten figürlichen Mosaiken, sowohl den griechischen aus Klassik und Hellenismus als auch den römischen bis ins zweite Jahrhundert nach Christus, dominiert die Natursteinpalette der Kiesel, Kalksteine und Buntmarmore.[10] Wenn überhaupt, so setzten antike Mosaizisten gefärbtes Glas meist vorsichtig und punktuell zur Akzentgebung ein. Bedenkt man, dass Natursteine ganz andere Opazitätseigenschaften haben als Glaswürfel, verwundert das nicht: Die Materialmischung sollte nicht die gewünschte Einheitlichkeit des Gesamteindrucks zunichtemachen. Reine Glasmosaiken sind nach Plinius erst eine spätere, für Wände und Nymphäen optimierte Neuerung, die seit dem ersten Jahrhundert nach Christus in Mode kommt.[11]

Wenn wir die Farbpunkte des Mosaiks so auffassen, dass wir nur den Aspekt des Oberflächenkolorits mit den Pixeln des digitalen Bildes vergleichen, legen wir implizit die Perspektive der modernen Optik zugrunde. Allzu leicht übersehen wir dann die materiellen Aspekte des Mosaiks. Erst seit der Weiterentwicklung von Isaac Newtons Überlegungen zum Farbenkreis betrachtet man die Farben analog zum temperierten Klavier als Oberflächenphänomene, die aus als solche definierten Grundfarben misch- und skalierbar sind.[12] Die neuzeitliche Sicht stuft nicht nur das antike Mosaik weiterhin zum Seitenzweig der Malereigeschichte herab, sondern lässt auch die Materialitätsvorstellungen der Antike außen vor: So betrachteten Naturphilosophen wie Empedokles die Werkstoffe sogar als ›pharmaka‹, Wirkstoffe.[13]

Die Ausgräber des achtzehnten Jahrhunderts, die die systematische Mosaikforschung begründeten, waren zwar Zeitgenossen der Newtonschen Optik, setzten aber beim Studium der antiken Funde Material und Farbe noch in eins. Im Zentrum der ersten Monographie zur antiken Mosaikkunst steht das Mosaik aus Tivoli (Abb. 2), das auch heute noch als besonders virtuose Variation der Sosos'schen »Tauben« gilt.[14] Der Ausgräber, der spätere Kardinal Alessandro Furietti (1684–1764), nahm den spektakulären Fund des Jahres 1737 zum Anlass, ihn ins Zentrum einer umfassenden Mosaikkunde zu stellen (Abb. 3). Es konnte sich bei dem Meisterwerk ja nur, so musste er angesichts der Nähe zu Plinius' »columna bibens« denken, um das Original des Sosos handeln, das man von Pergamon in die kaiserliche Villa transferiert habe.[15]

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 2: Taubenmosaik aus Tivoli, Villa Hadriana, kaiserzeitliche Kopie nach hellenistischem Original, Rom, Kapitolinische Museen*

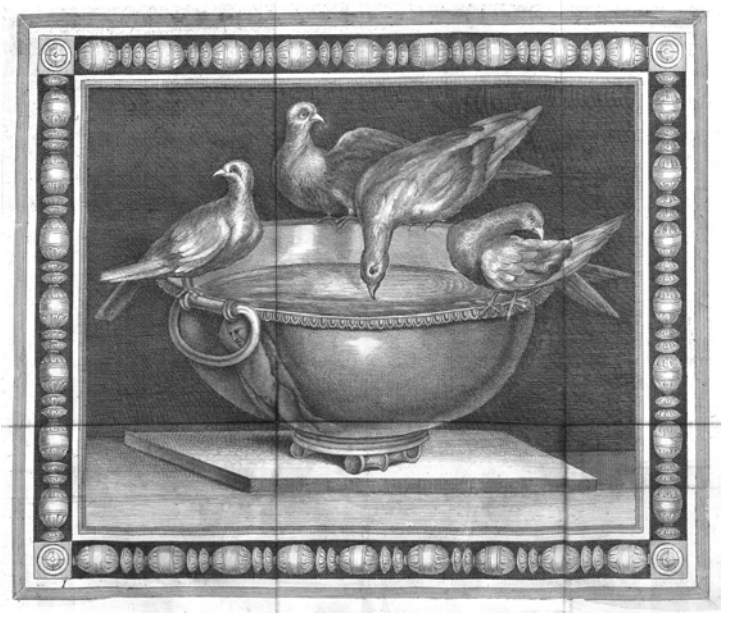


*Abb. 3: Furietti 1752, Taf. zu pag. 31. Universitätsbibliothek Heidelberg*

Für Furiettis weitere Analysen von Mosaikfunden ist nicht die Farbenlehre, sondern die Mineralogie von Bedeutung. In einem minutiös recherchierten Abschnitt widmet

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

er sich den Steinsorten und den antiken Berichten über ihre Gewinnung, Verwendung und Wirkung. Für ihn liegt es nahe, die Mosaikkunst auf die archaische Steinbildnerei zurückzuführen, die ja die älteste Kunstgattung der Griechen sei.[16] Die Detailbetrachtung der im Taubenmosaik verwendeten ›tessellae‹ unterstreicht die Komplexität der Elementkombination hinsichtlich der Steinsorten, -formen und -größen. Auch vereinzelte Glassteine fallen ihm auf, die er zum Anlass nimmt, die Glasverarbeitungstechnik ins Buch einzubeziehen.[17] Die kunstvolle Positionierung der verschiedenen Farbtöne und Steinoberflächen zu einer raffinierten Vielfalt der im Lichterspiel illusionierten Materialien ist ihm ein Beweis für den geradezu wissenschaftlichen Status der Mosaikkunst. Die Beherrschung von Proportionen, Verkürzungen und Linienführung beweise, dass die Kunstform die ›Optice scientia‹ so souverän beherrsche wie die Künstler seines Jahrhunderts.[18] Auch Johann Joachim Winckelmann fiel in seiner »Geschichte der Kunst des Alterthums« von 1764 das farblich gedämpfte Kolorit der antiken Mosaiken auf. Den Mangel an bunten Glaspasten deutete er als ästhetisches Kalkül, im Sinne seiner Maxime der ›edlen Einfalt‹ als raffinierte Selbstbeschränkung eines virtuosen Künstlers auf den schlichten Stein.[19]

## Ist das Mosaik divisionistisch?

Furiettis Forderung, das antike Mosaik im Lichte des optischen Wissens im achtzehnten Jahrhunderts zu interpretieren, erinnert an die kunsthistorische Diskussion zur Frage, wie die pointillistische Malerei des späten neunzehnten Jahrhunderts die neuzeitliche Optik und Wahrnehmungslehre verarbeitet habe. In beiden Medien, Mosaik wie pointillistischem Bild, spielt die kalkulierte Komposition von Farbpunkten auf einem sichtbaren Grund eine Rolle. Indem die Pointillisten Gegenstandsfarben in oftmals komplementär nebeneinandergesetzte Farbpunkte auflösten, wollten sie der tatsächlichen Wahrnehmung der Farberscheinung näherkommen. Ein Detail aus einer Ansicht der Insel Grande Jatte von George Seurat von circa 1888 zeigt auf typische Weise, wie der Meister des Pointillismus die Flusslandschaft in Punkte zerlegt (Abb. 4). Bekanntlich beruft sich der Divisionismus, wie die Farbtheoretiker diese Technik seinerzeit nannten, auf die Farblehren des Chemikers Eugéne Chevreul, insbesondere auf sein Konzept der Komplementärfarben.[20] Erhoben die Pointillisten mit ihrer neuen Technik nur einen wissenschaftlichen Anspruch oder rasterten sie ihre Farbpunkte tatsächlich nach mathematischen Regeln jenseits der Gestaltungsebene? Man kann sich zwar vorstellen, dass ein Maler wissenschaftliche Modelle nutzt, um den individuellen Pinselstrich einzuhegen; aber ob er den Pinselduktus ganz abschafft? In diesem Landschaftsbild Seurats ist das nicht der Fall. Geradezu traditionell zeigt die Variation der Pinselpunkte, mal überlagernd verdichtend, mal den Malgrund integrierend, das kalkulierte Eingreifen des Malers bis zum letzten Punkt. Die ›licentia‹ des Künstlers geht sogar so weit, dass er dort den Pfad der Verpixelung verlässt, wo das Punktesetzen an seine Grenzen kommt. Sobald ein gepunkteter Umriss die Ablesbarkeit des Bildgegenstands, etwa des Baumstammes links im Bild, beeinträchtigen würde, zieht Seurat längere braune Pinselstriche, die vor dem hellen Bildgrund einen Kontur illusionieren.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

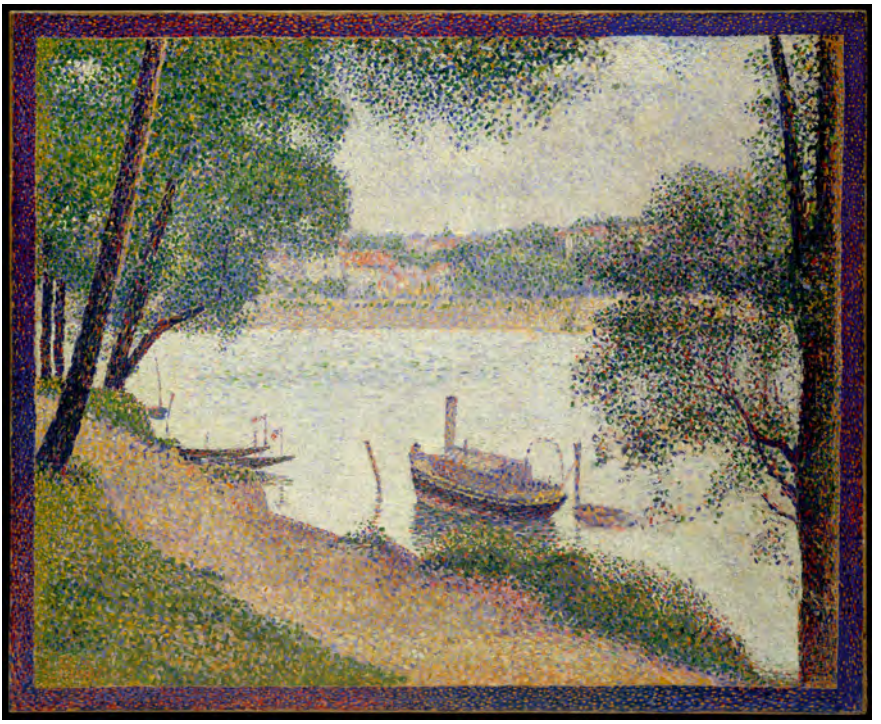


*Abb. 4: Georges Seurat, Graues Wetter auf Grande Jatte, um 1888, New York, Metropolitan Museum of Art*

Auch wenn die drei Beispiele Pixelbild, Seurat-Gemälde und Mosaik gleichermaßen als Kompositionen farbiger Punkte bezeichnet werden können, so haben sie doch nicht denselben Bauplan und entfalten daher ganz unterschiedliche Ästhetiken. Beruht der Bau des Pixelbildes, wie erwähnt, auf der inhaltsunabhängigen geometrischen Bildrasterung, so entsteht das antike Mosaik aus einer Reihung individuell gerasterter Gegenstände. Warum letzteres die Objektrasterung favorisiert, lässt sich am ehesten aus der allgemeinen Bildgestaltungstheorie erklären, der Lehre von den ›schemata‹. Wenn Aristoteles bemerkt, dass »die abbildenden Künstler mit Farben (›chromata‹) und Figurentypen (›schemata‹) vielerlei darstellen«, verweist er techneübergreifend auf alle Bildkünstler, Maler, Bildhauer, Toreuten und andere.[21] Untersuchungen zur Mosaiktechnik haben gezeigt, dass die Künstler analog zur Malerei vorgehen. Demnach skizzieren sie ein jedes ›schema‹ auf den Bildgrund, um es in der weiteren Ausgestaltung zu anderen in Beziehung zu setzen. Gelegentlich wird der Estrich auch unterschiedlich eingefärbt, um einen Grundton des ›schema‹ anzulegen.[22] So gewährleisten die Mosaizisten die Ablesbarkeit der Figurentypen, die für die visuelle Orientierung des antiken Betrachters von entscheidender Bedeutung ist.[23]

Das pointillistische Bild erweckt zunächst den Eindruck, sich den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen der Farbwahrnehmung zu unterwerfen, um geradezu eine Entpersönlichung des Bildes voranzutreiben. Die Nahsicht auf Seurats Landschaft of-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

fenbart allerdings etliche Abweichungen vom regelmäßigen Raster, was darauf schließen lässt, dass der Maler die Kontrolle über die Rasterung keineswegs an die Mathematik abgeben wollte. Insofern gelingt es ihm mit seiner damals zweifellos irritierenden Punktekomposition, dem Betrachter zu vermitteln, sie beruhe auf einer neuen wissenschaftlichen Farbtheorie. Der Blick auf die Details erweist genau das allerdings als Illusion: Die Ordnung der Punkte hält sich weder an geometrische oder optische Regeln noch setzt sie die Objektrasterung des Mosaiks einfach fort. Vielmehr folgt sie einer bildimmanenten Logik und bereitet eine Bühne für eine vom Bildmotiv losgelöste Punktesyntax. Was bleibt, ist die erfolgreiche Inszenierung von Wissenschaftlichkeit in einer Bildwelt mit eigenen Regeln. Trotz der differierenden Ästhetiken folgen beide, das pointillistische und das Mosaikbild, ihrer jeweiligen visuellen Überzeugungsstrategie, die sie partiell auch offenlegen. Im Einvernehmen mit dem Betrachter steuern sie die Art und Weise, wie er das Bild erfassen soll. Sowohl in Seurats Gemälde als auch im antiken Mosaik ist die Instanz des Betrachters also implizit enthalten.

Der malerische Divisionismus lenkt den Blick zurück zur Frage des ersten Mosaikforschers Furietti, welcher Optik die Steinkomposition der Mosaikkunst eigentlich folgt. Denn der Mosaizist wählt die Steine ja nicht nach dem Zufallsprinzip aus, sondern ordnet sie im Hinblick auf eine bestimmte Seherwartung. Seit der Ära des Sosos komponiert er die Punkte für ein Publikum mit neuen visuellen Ansprüchen. Es wartet darauf, sich verblüffen zu lassen, indem es ein in hunderte Punkte zersplittertes Objekt in der Wahrnehmung zu einem kohärenten Bild zusammenführt.

## Punktmischung zwischen Objekt und Auge

Historiker der Optik haben immer wieder auf einen Aspekt hingewiesen, der das antike Sehen von unserem modernen Wahrnehmungsmodell unterscheidet: Die frühgriechischen Lehren zur Aisthesis, der Wahrnehmung, lokalisieren diese nicht im Auge selbst, sondern beschreiben sie als eine Interaktion zwischen dem Objekt und dem Sehstrahl.[24] Auch wenn die Lehren vom Zusammenspiel der abstrahlenden Dinge mit dem tastenden Sehorgan im Laufe der Philosophiegeschichte, besonders seit Aristoteles, modifiziert werden, bleibt es im Grunde dabei, dass sich das Sehen am Objekt vollzieht. Die Farbe ist nach antiker Vorstellung deshalb keine Funktion des Lichts, wie wir sie seit Newton begreifen, sondern ein Abdruck des wahrzunehmenden Gegenstands; sie ist von seiner Materialität kaum zu trennen.

Diesen Grundgedanken drückt wohl keine Kunstform besser aus als das Mosaik. Einer der wenigen Autoren, die die materielle Perspektive auf Farbphänomene explizit auf das Mosaik übertragen, ist der byzantinische Gelehrte Photios (circa 810–893). In seiner Ekphrasis der Palastkapelle von Konstantinopel sucht er, um den überwältigenden Eindruck der Mosaikpracht in Worte zu fassen, Beistand bei der klassischen Philosophie. Photios stellt sich vor, was der Materialist Demokrit beim Anblick der Mosaiken gesagt hätte: »Er hätte sie wohl als Beweis dafür genommen, dass seine ungeteilten Stoffe, die Atome, nahezu fassbar würden, so wie sie geradezu ins Sichtfeld springen.«[25] Es ist weniger die Farbe der Steine, der ›psephoi‹, die dem imaginierten Philosophen ins Auge fällt, als die elementare Stofflichkeit. Indem die Mosaikkunst Demokrits Lehre von den

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Atomen lebendig werden lässt, rückt sie nicht nur in die Nähe der klassischen Kunst und Philosophie, sondern darf sogar als Modell des Kosmos gelten. Denn so wie die Materialität der Mosaiksteine, den Atomen gleich, den Grenzbereich zwischen Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit markiert, führt ihre Ordnung, die Komposition der Farbpunkte sozusagen, dem Betrachter vor Augen, wie sich der Kosmos aus den unteilbaren Elementen des Seins konstituiert.

Trotz der treffenden Gedanken zur Materialität der antiken Mosaikkunst bleibt allerdings noch zu klären, inwieweit Photios Allgemeinwissen der Antike aufruft und inwieweit seine Sicht womöglich byzantinisch gefärbt ist. Für das Verständnis des verfeinerten Punktesehens, wie es die virtuos modellierten Sosos-Mosaiken voraussetzen, ist jedenfalls die Optik der Ära nach Demokrit entscheidend, die einen weiteren Akteur ins Spiel brachte. Aristoteles und seine Nachfolger beschreiben das Sehen als einen Vorgang, an dem mehr Parameter beteiligt sind als nur Gegenstand und Auge. Hinzu kommen nun das dazwischen liegende Medium, zum Beispiel Luft, Dunst oder Wasser, sowie das Licht, ›phos‹.[26] Es strahlt den Gegenstand so an, dass sich seine – zuvor als einheitlich gedachte – Oberfläche in beleuchtete und schattierte Flächen teilt. Dieses Modell beschreibt das Phänomen der Farbzersplitterung, die wiederum den Weg für eine mosaikhafte Zerlegung von Oberflächenfarben bahnt. Auch der peripatetische, also in der Schule des Aristoteles entstandene Traktat »De coloribus« zeigt, dass das divisionistische Prinzip, die Steine wie beim Mosaik des Sosos hundertfach zu zerlegen, in der Aristotelischen Farblehre durchaus angelegt ist: »Von den Farben sehen wir keine rein so wie sie ist, sondern alle untereinander gemischt. Und selbst wenn sie nicht mit anderen (Farben) gemischt sind, so doch mit den Strahlen und Schatten des Lichtes und erscheinen daher verändert und nicht so, wie sie sind.«[27]

Die Farboberfläche und die Farbwahrnehmung eines Gegenstandes sind also zweierlei. Will man erfahren, wie Aristoteles die Wahrnehmung von Bildern aus farbigen Steinen erklärt haben könnte, sind die Schriften zur Verbindung von Stoffen aufschlussreich. So ließe sich Aristoteles' Konzept zur Mischung der ›hyle‹, der Materie, ebenfalls auf die künstlerischen Werkstoffe anwenden. In seiner Schrift »Über Entstehen und Vergehen« unterscheidet er terminologisch streng zwischen der ›mixis‹, der echten Mischung, und der ›synthesis‹, dem Nebeneinandersetzen von Stoffpartikeln.[28] Unter diesen Prämissen könne es von gleichartigen Stoffen keine ›mixis‹ geben, sondern eben nur eine ›synthesis‹.[29] Erscheinen die gleichartigen Elemente dem Betrachter dann doch gemischt, so liegt das nur an den Unzulänglichkeiten des menschlichen Auges: denn, so fügt Aristoteles hinzu: »Gemischt sind sie eben nur für die Wahrnehmung«. Während dem einen Auge zwei Stoffe als gemischt erscheinen, kann ein anderes, besonders scharfsichtiges Auge sie als ungemischt identifizieren.[30] Was das nach Aristoteles für das Verhältnis von Mosaik zu Malerei bedeutet, lässt sich am ehesten in einem Gedankenspiel veranschaulichen. Wenn sogar der Maler Erdpigmente miteinander mischt, ohne eine echte ›mixis‹ zu erlangen, weil ihre Materie eben gleichartig ist, ist dann das Mosaik nicht erst recht eine ›synthesis‹? Gleichwohl sind die Elementkompositionen in beiden Medien potentiell als Mischungen wahrnehmbar, nur handelt es sich eben um eine Illusion. Folglich gleicht sich auch das Kalkül der Farbgestaltung in beiden Technai. Es zielt darauf, dass die Pigmentpartikel oder ›tessellae‹ so nebeneinandergesetzt werden, dass der Betrachter aus einer bestimmten Entfernung oder einem

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

bestimmten Blickwinkel eine Aisthesis der Mischung erfahren kann. Dass die materielle Beschaffenheit und die ästhetische Erfahrung divergieren, ist für den Künstler kein Hindernis, sondern geradezu seine ästhetische Herausforderung. Seine Aufgabe ist es, beides optisch zu einem scheinbaren Ausgleich zu bringen. Man müsste diese Lehre nur noch einen Schritt weiterführen, um festzustellen, dass nicht nur das Mosaik in diesem Sinne Malerei ist, sondern das gestaltete Bild eigentlich immer schon ein Mosaik. Denn entspringen nicht Malerei und Mosaik gleichermaßen einer ungemischten ›hyle‹? Lediglich die Elementgröße der beiden Künste unterscheidet sich. Malfarben können Zusammenstellungen grundsätzlich unmischbarer Stoffe oder Pigmente sein, die auf der Oberfläche des Bildes dennoch eine homogene Wirkung erzeugen. Mit sehr scharfem Blick oder unter dem Mikroskop könnte man allerdings die Partikel genauso nebeneinanderliegen sehen, wie wir mit bloßem Auge die Mosaiksteinchen aufgereiht finden. Die nachteilige Rahmenbedingung der sichtbaren Elemente gleicht das Mosaik mit umso stärkeren rezeptionsästhetischen Kunstgriffen aus; etwa durch die Wahl der Steinfarbkomposition, durch die Variation der Elementgröße, durch die mechanische Bearbeitung und Ausrichtung ihrer Oberflächen zum Licht. All diese Kunstgriffe machen die Mosaiken, so wie bereits im achtzehnten Jahrhundert Furietti betonte, zu Exempla der Optik, den Seherwartungen und Farblehren der jeweiligen Epoche gemäß.

Damit kehren wir zum Anfang zurück, zum Vergleich zwischen Mosaik und digitalem Bild. Auch letzteres setzt ja Punkte zu einer Illusion von Farbmischungen zusammen, die wiederum auf Objekte verweisen. Nur bleibt dort der Autor der Elementkomposition eine Leerstelle. Was in der Malerei der Pigmentmischer oder punktesetzende Maler, im Mosaik der steinkomponierende Technit, ist im digitalen Bild das technisch vorgegebene Raster. Ohne Autorschaft setzt es interesselos den programmierten Betrachterstandpunkt um. Und deshalb bleibt die Welt, die das digitale Bild aufruft, semantisch neutral, selbst wenn sich seine Lichtpunkte im ständigen Fluss befinden.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Anmerkungen

1 Wolfgang von Goethe an Wilhelm von Humboldt, 7. Februar 1798. Zit. nach Goethe 1893, 57.
2 Goodman 1978, 7: »Much but by no means all worldmaking consists of taking apart and putting together, often conjointly.«
3 Gage 1999, 82–84.
4 Oxen 2021, 7–13 bezieht sich in seiner Einleitung, die diesem Motto folgt, auf medienwissenschaftliche Untersuchungen dieses Titels von Wolfgang Hagen und Claus Pias.
5 Dass es sich hier um Papyrus handeln muss, hat Andreas Grüner in seinem Vortrag gezeigt.
6 Zur aussparenden Maltechnik der Spätklassik, die man Abkürzungen bzw. ›compendiariae‹ nannte, s. Koch 2000, 167–171.
7 Plin. nat. 36, 184; Übersetzung Nadia Koch.
8 Dazu Dunbabin 1999, 26–29; Seaman 2020, 110–131.
9 Zur Ikonographie von Speiseresten Hornik 2015.
10 Blümner 1884, 331–334; Meyer 1990, 410–414.
11 Plin. nat. 36, 189. Nach Meyer 1990, 420 nehmen die ›tessellae‹ aus Glas seit spätaugusteischer Zeit sukzessive zu, ebenso die römischen Glaswerkstätten.
12 Zu Newtons Lehre der Farbmischung in Analogie zur Tonleiter der Musik s. Gage 1994, 168–185; Gage 1999, 134–143.
13 Charakteristisch für dieses Denken ist die Vorstellung von den Pigmenten (›pharmaka‹) als Wirkstoffen, die der Maler im Wissen um die richtigen Anteile miteinander verbinden müsse: s. Emp. Frg. B23 bei Diels – Kranz 1972, 321–322. Zur maltechnischen Diskussion s. Koch 2000, 38–40.
14 Die Diskussion um das Verhältnis zum Sosos-Mosaik bei Dunbabin 1999, 27–28.
15 Furietti 1752, 31–33 mit Verweis auf Francesco Bianchini und andere Antiquare.
16 Furietti 1752, 4. Zu den Steinsorten ebd. Kapitel 1.
17 Furietti 1752, 33.
18 Furietti 1752, 30.
19 Winckelmann 2010, 798–801.
20 Imdahl 1987, 122–133.
21 Aristot. poet. 1447a19; Übersetzung Nadia Koch.
22 Beispiele von Mosaiken mit gefärbtem Grund bei Bieber – Rodenwaldt 1911, 7.
23 Koch 2000, 59–60.
24 Simon 1992, 30–34; 230–233.
25 Phot. Hom. 3, PG 102, 569 BC. Zu dieser Passage s. auch Gage 1999, 85. Demokrits Theorie des Sehens rekonstruiert von Fritz 1971; zur jüngeren Diskussion s. Schirren 2014.
26 (Aristot.) col. 793 b34–794 a3: »Somit sind alle Farboberflächen (›chroai‹) aus dreierlei gemischt, (erstens) dem Licht, (zweitens) demjenigen, durch das das Licht hindurchscheint, wie dem Wasser und der Luft, und drittens aus den zugrundeliegenden Farben (›chromata‹), von denen das Licht jeweils reflektiert wird.«; Übersetzung Nadia Koch. – Zu Aristoteles' Optik grundsätzlich Simon 1992, 52–65.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

27 (Arist.) col. 793 b13–17, Übersetzung Nadia Koch. Vgl. die Bemerkungen zu Farblasuren Aristot. sens. 440a6–15.
28 Zum terminologischen Hintergrund s. Horn – Rapp 2002, 191 s. v. Homoiomeres (Th. Schirren); 282f. s. v. Mixis (J. Hübner).
29 Aristot. gen. corr. 428a6–7.
30 Aristot. gen. corr. 428a14–17.

## Literatur

Bieber – Rodenwaldt 1911: M. Bieber – G. Rodenwaldt, Die Mosaiken des Dioskurides von Samos, JdI 26, 1911, 1–22

Blümner 1884: H. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern III (Leipzig 1884)

Diels – Kranz 1972: H. Diels – W. Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und deutsch I, unveränderter Nachdruck der 6. Auflage (Dublin 1972)

Dunbabin 1999: K. M. D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World (Cambridge 1999)

von Fritz 1971: K. von Fritz, Demokrits Theorie des Sehens, in: ders. (Hg.), Grundprobleme der Geschichte der antiken Wissenschaft (Berlin 1971) 594–622

Furietti 1752: J. A. Furietti, De musivis ad SS. Patrem Benedictum XIV. Pontificem Maximum (Rom 1752)

Gage 1994: N. Gage, Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart (Ravensburg 1994)

Gage 1999: N. Gage, Die Sprache der Farben. Bedeutungswandel der Farbe in der bildenden Kunst (Ravensburg 1999)

Goethe 1893: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen IV 13 (Weimar 1893; Nachdr. München 1987)

Goodman 1978: N. Goodman, Ways of Worldmaking (Indianapolis 1978)

Horn – Rapp 2002: C. Horn – C. Rapp, Wörterbuch der antiken Philosophie (München 2002)

Hornik 2015: M. Hornik, Asarota und Xenia. Die antike Ikonographie von Speiseresten und Nahrungsmitteln im Mosaik (Diss. Marburg 2015), https://doi.org/10.17192/z2015.0480

Imdahl 1987: M. Imdahl, Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich (München 1987)

Koch 2000: N. J. Koch, Techne und Erfindung in der klassischen Malerei (München 2000)

Meyer 1990: A. Meyer, Mosaik, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken II: Wandmalerei; Mosaik (Stuttgart 1990) 399–497

Oxen 2021: N. Oxen, Instabile Bildlichkeit. Eine Prozess- und Medienphilosophie digitaler Bildkulturen (Bielefeld 2021)

Schirren 2014: T. Schirren, Auf den Leib rücken. Aisthesis im Strom der Dinge (δόξις ἐπιρυσμίη). Demokrit und das Problem der sinnlichen Erscheinung, in: R. Bielfeldt (Hg.), Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung (Heidelberg 2014) 89–112

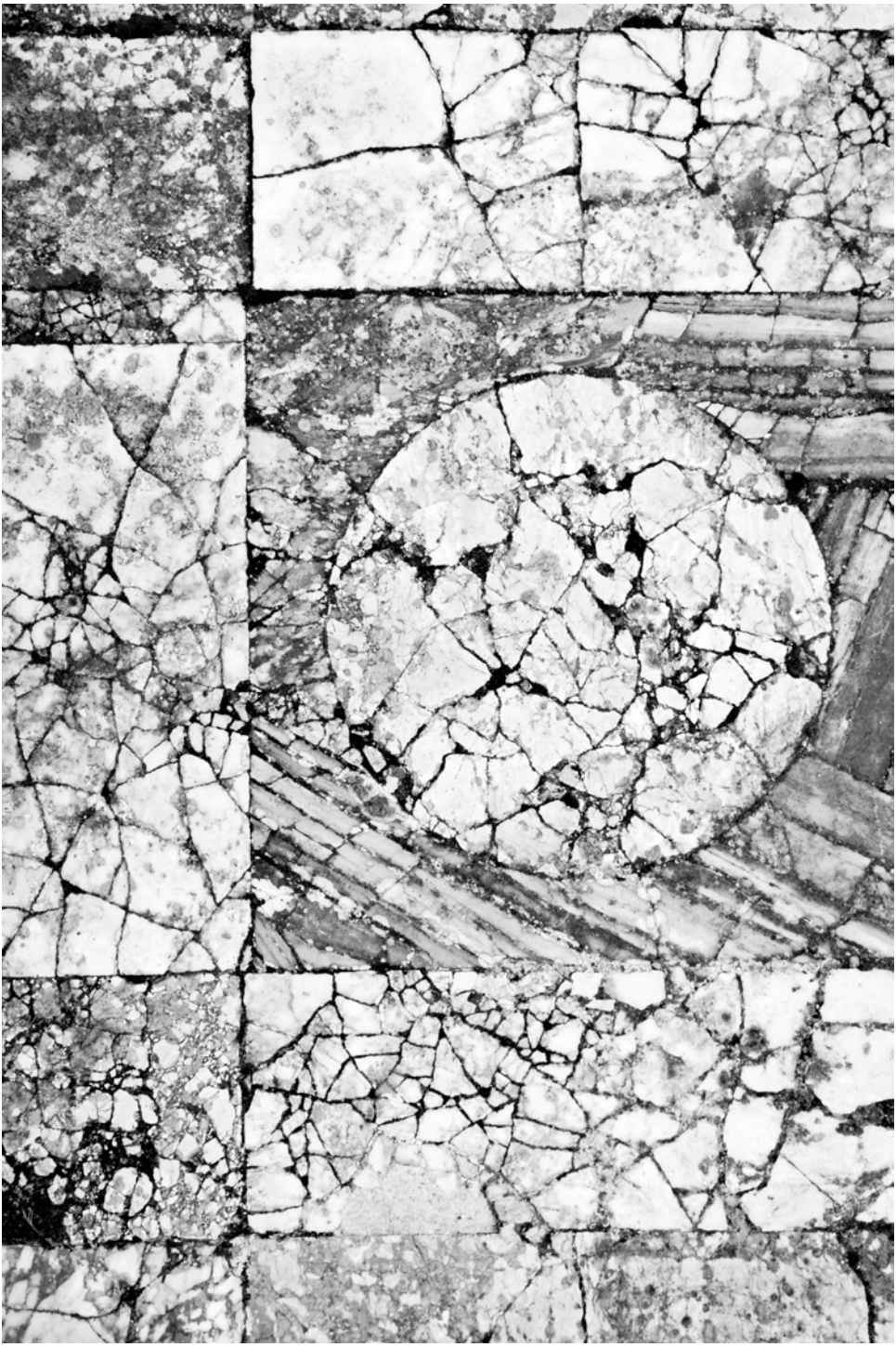
https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Seaman 2020: K. Seaman, Rhetoric and Innovation in Hellenistic Art (Cambridge 2020)
Simon 1992: G. Simon, Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik (München 1992)
Winckelmann 2010: M. Kunze – A. H. Borbein (Hg.), J. J. Winckelmann. Schriften und Nachlaß IV 1: Geschichte der Kunst des Alterthums (Mainz 2010)

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Hephaistion-Mosaik aus Pergamon, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Inv. Mos. 70, https://id.smb.museum/object/697126, CC BY-SA 4.0
Abb. 2: Taubenmosaik aus Tivoli, Villa Hadriana, Rom, Kapitolinische Museen Inv. MC0402. Foto: Barbara Malter, Forschungsarchiv für Antike Plastik, https://arachne.dainst.org/entity/6408198
Abb. 3: Furietti 1752, Taf. zu pag. 31. Universitätsbibliothek Heidelberg, https://doi.org/10.11588/diglit.8247#0051, CC Public Domain 1.0
Abb. 4: Georges Seurat, Graues Wetter auf Grande Jatte, New York, Metropolitan Museum of Art, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438015, CC0

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

# WIR STEHEN VOR DEM PROBLEM VON GRENZE UND KONTUR.

Im Kieselmosaik war der sensible Punkt die Bleilamelle, im Vermikulat die Lücke zwischen den Steinchenwellen und in der Intarsie die Plattenfuge.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010203

# Farbpunkt, Raster und Collage. Essay über die Frage, wie die Alten ihre Bilder auflösten

*Andreas Grüner*

Die folgenden Beobachtungen widmen sich der Art und Weise, wie in der antiken Flächenkunst Bilder in einzelne Bestandteile zerlegt werden. Betroffen sind davon jene Bildgattungen, deren Träger aus zusammengesetzten Teilen bestehen, in erster Linie also Mosaike und Intarsien, während die Malerei auch in der Antike im Regelfall auf kohärenten Bildträgern, Holztafeln etwa oder verputzten Wänden, entsteht. Bekannte Techniken des antiken Mosaiks werden zur Sprache kommen, erstens die Kieselmosaiken, zweitens das Opus vermiculatum, drittens das Opus tessellatum und viertens das Opus sectile. Im Mittelpunkt stehen dabei jedoch nicht technische Verfahren oder Datierungsprobleme, sondern weiterreichende Fragen: Erstens, welche Kategorien der Bildzerlegung kennt die antike Flächenkunst? Zweitens, welche konkrete Eigenschaften, Vorteile und Nachteile besitzen diese? Drittens, welche Konsequenzen haben die unterschiedlichen Segmentierungsverfahren für Gestaltung und die Wirkung der Bilder? Und viertens, auf welchen ästhetischen und raumtheoretischen Prinzipien beruhen diese Verfahren der Bildzerlegung?

## Kiesel

Beginnen wir mit der ersten Epoche des antiken Mosaiks, dem Kieselmosaik (Abb. 1).

Das fertige Bild konstituiert sich aus Steinen, die bis auf eine behutsame Endnivellierung der Bodenfläche nicht zu- oder aufgearbeitet werden. Der Mosaizist sammelt oder kauft dafür natürliche, geologisch glattpolierte Kiesel. Die Gesamtheit der Bildelemente ist damit eher Ergebnis einer disziplinierten Selektion als einer Produktion. Die Selektionskriterien sind: erstens eine strikte Beschränkung auf zwei, drei oder vier kontrastiv angelegte Fundamentalfarben, inklusive Schwarz und Weiß. Zweitens das Ideal eines stimmigen Kolorits, in das jeder einzelne der Tausenden Kiesel mündet; die-

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.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

ses Kolorit wird nur scheinbar vom natürlichen Farbspektrum diktiert, in Wahrheit aber ist es Ergebnis einer höchst artifiziellen Geschmacksentscheidung. Drittens die Größe der Steine, die sich in einem stark normierten Bereich bewegt. Viertens die Form, wobei der Mosaizist in der Regel möglichst gleichmäßige Ellipsoide, Sphäroide und Ovoide ohne Ecken, Kanten und Spitzen sucht. Entscheidend ist das Paradoxon, dass die natürliche Individualität dieser steinernen Pixel im fertigen Bild offenbar erhalten bleiben soll, denn kein Kiesel gleicht dem anderen. Der Handwerker strebt im Detail also keineswegs nach perfekter Regelhaftigkeit und Konformität, was vor dem Hintergrund aller anderen Gattungen der griechischen Klassik, und so auch der klassischen Architektur, deren Teil die Kieselböden ja sind, doch extrem verwundert. Gleichzeitig erhält die individuelle Form des einzelnen Bildbestandteils einen disziplinierenden Rahmen, denn als Wirkungsnorm hält das fast schon minimalistische Kolorit die Darstellung zusammen.



*Abb. 1*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Man könnte vom ›Prinzip der homogenen Heterogenität‹ der Bildpunkte sprechen: Der Meister sucht eine größtmögliche Formvielfalt, wahrt gleichzeitig aber eine strenge Koloritdisziplin. Dieses Prinzip führt zu merkwürdigen Phänomenen. Zwar ist das Kieselmaterial einerseits reine, unverfälschte Natur. Das Kolorit steht, sofern das Bild nicht überhaupt nur in schwarzen und weißen Werten gelegt wird, andererseits denkbar fern der natürlichen Farbgebung der Bildgegenstände. Das Kolorit erscheint extrem reduziert, mit seinen wenigen Farben vereinfachend kontrastiv, den graphischen Effekten radikal untergeordnet. Kieselmosaiken sind Falschfarbenbilder. Das spätklassische Dogma der täuschenden Mimesis, das Maler wie Bildhauer des vierten vorchristlichen Jahrhunderts exzessiv verfolgten, scheint für die Kieselmosaike gerade in puncto Farbe nicht zu gelten.

Der griechische Kieselmosaizist beeinflusst den Betrachter dabei gleichzeitig mit Strategien, die unterhalb dessen kognitiver Ebene bleiben. Im Museum von Rhodos hält ein efeubekränzter Kentaur einen strampelnden Hasen in der Hand (Abb. 2). Bis auf den grünen Efeu im Haar besteht das Bild aus sehr hellen und sehr dunklen Kieseln und auf den ersten Blick entsprechend aus vermeintlich homogenen, nahezu weißen und schwarzen Flächen. Bei genauerem Hinschauen aber zeigt sich, dass innerhalb der hellen Kiesel eine große Spannbreite an feinen Helligkeits- und Farbunterschieden herrscht (Abb. 3).



*Abb. 2*

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Hier hätte sich der Mosaizist bei seiner Sortierung doch mehr Mühe geben können, denkt man, und noch drastischer sieht es beim dunklen Hintergrund aus. Im Körbchen des Meisters lagen pechschwarze, hellgraue und dunkelgraue, braune, bläuliche und grünliche Kiesel in allen erdenklichen Variationen. Meditiert man länger über diesen dunklen Flächen, vermeint man darüber hinaus Strukturen zu erkennen. Durch das graugrüne Meer der Kiesel ziehen sich dunkle Bahnen wie Galaxienfilamente durchs Universum. Sie verlaufen nicht beliebig, sondern bilden vielerorts individuelle, tendenziell eiförmige Strukturen. Die Strukturen ergeben jedoch keinen gegenständlichen Sinn. Sie lassen sich auch nicht konsequent verfolgen, sondern führen das Gestalt-Sehen ständig in die Irre.



*Abb. 3*

Fein nuancierte Polychromie und abstrakte Strukturen im Hintergrund sind kein Zufall, sondern haben eine bestimmte Funktion. Die Mikrodifferenzen in der Farbigkeit der Kiesel verwandeln die Monotonie der großen Hell- und Dunkelflächen in ein vibrierendes Hintergrundrauschen. Dieses Flimmern wiederum wird durch eine unendliche Zahl von natürlichen Einzelformen verstärkt, jene Tausenden, individuellen Steinkonturen, die das Gegenteil der gleichförmigen Bildpunkte unserer Rechnerschirme sind. Und doch generieren die Kiesel den gleichen Effekt wie die elektronischen Pixel, ein latentes Flimmern, dessen Unschärfe das gesamte Bild dynamisiert.

Kieselmosaike lassen sich als höchst artifizielle Punktewolken lesen. Die dreidimensionalen Gegenstände der Welt werden in atomare Farbpunkte zerlegt, und aus diesen Atomen ersteht danach auf dem steinernen Screen der Bodenfläche die neue, zweidimensionale Welt des mimetischen Bildes. Diese basale Operation beruht auf einer auf die Spitze getriebenen Techne, die das Potenzial des sperrigen Mediums der Kiesel vollständig auslotet; hier könnte man noch viele andere Beispiele anführen, wie etwa die Kieselgalaxienwirbel eines Mosaiks in Priene (Abb. 4).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

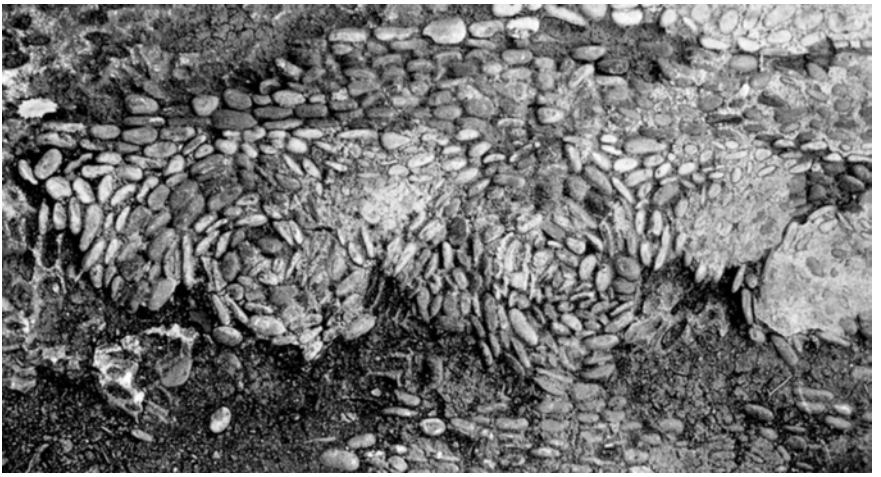


*Abb. 4*

Es ist eine Techne, die aus reinen Naturformen reine Artifizialität generiert; und zwar, um wiederum reine Naturformen zu vergegenwärtigen, wie beispielsweise den Hasen in Rhodos. Der Betrachter, der beim Betreten des Speisesaals an das Bild herantritt und dann wortwörtlich in das Bild hineinsteigt, begegnet zunächst einem schwarzweißen Hasen, der sich, würde der Betrachter die Mosaikfläche aus großer Nähe oder sehr genau betrachten, in bunte Bildpunkte auflöst, in natürliche Kiesel. Dieser Prozess von der Natur zurück zur Natur ist einer, der den privilegierten Kollegen der Mosaizisten, den Malern und Bildhauern der Klassik, nie gelingen konnte. Die Kieselmosaike sind das Pendant zur theoretischen Anschauungsform der gleichzeitigen aristotelischen Philosophie: der peripatetischen Methode, die Welt, die Natur und die Dinge systematisch, das heißt naturwissenschaftlich exakt zu analysieren und katalogisieren und sprachlich ebenso exakt zu beschreiben; eine spezifische Analytik, deren komplexe Kategorien und Phänomene schon sehr lange, seit den frühen Naturphilosophen, diskutiert wurden, von den Mosaizisten des vierten Jahrhunderts im Bild reproduziert und schließlich dem Betrachter in einer scheinbar ganz einfachen Bildsynthese vorgeführt wurden.

Die Handwerker der Kieselmosaike hatten sich eine neue Gattung mit großem darstellerischem Potenzial erschlossen. Zugleich aber stellte sich ihnen ein Handicap. Der Grund für dieses Handicap lag wiederum in der Mikrostruktur, den Bildpixeln. Denn runde Bildpunkte wie Flusskiesel lassen notwendigerweise ungefüllte Zwischenräume. Sie sind nicht in der Lage, eine präzise Kontur, oder überhaupt irgendeine durchgehende Linie zu zeichnen. Die Mosaikmeister verstanden es bisweilen, dieses Problem meisterhaft zu kaschieren – aber offenbar nicht, es befriedigend zu lösen. Der Lösungsdruck muss freilich immens gewesen sein. So groß, dass man sich schon früh, mit Einsetzen der Gattung, dafür entschied, das Gesetz der Kiesel zu durchbrechen. Man wählte eine Ersatzlösung, und zwar in Form von feinen Bleibändern. Diese Bleibänder wurden entlang der Konturen der Bildgegenstände zwischen die Kiesel gelegt, um die Grenzen dieser Gegenstände zu betonen (Abb. 5).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

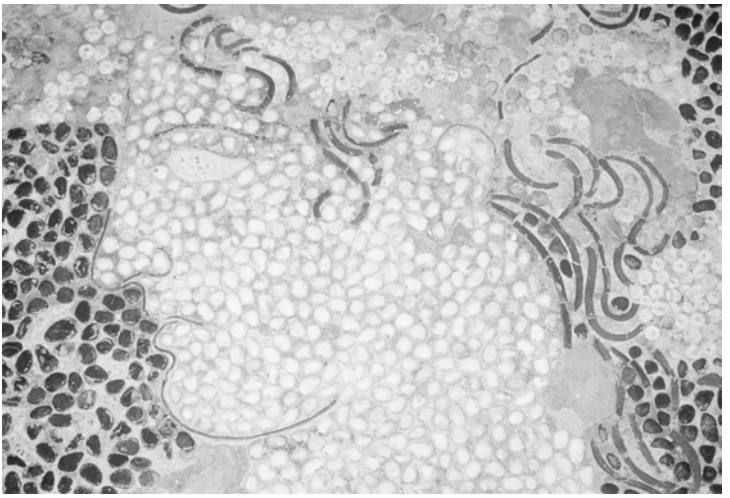


*Abb. 5*

Nun ist eine solche Hilfslösung für einen griechischen Handwerker zunächst einmal ein Eingeständnis, dass sein Medium offenbar schwere Defizite besitzt – oder, noch schlimmer, dass er nicht in der Lage ist, diese Defizite im Rahmen seines Mediums in den Griff zu bekommen. Das ist, wie wenn Phidias nicht in der Lage gewesen wäre, die Arme und Beine seiner Figuren frei aus Marmor zu arbeiten und stattdessen Bronzeprothesen eingesetzt hätte. Warum also riskieren die Kieselmosaizisten den Vorwurf mangelnder Techne?

Sieht man genau hin, so präzisieren die Bleibänder nur die Umrisse des männlichen Körpers, nicht aber die Umrisse der Attribute, des Schwertes und des Mantels (Abb. 6).

Das ist kein Zufall**.** Seit Jahrhunderten hatte sich in der Vasenmalerei die Linie respektive die Grenze des Körpers zur Ausdrucksform par excellence entwickelt. Die Sensibilität des zeitgenössischen Publikums für diese Membran muss immens gewesen sein: Umrisse vermittelten maßgeblich die psychologischen Zustände der dargestellten Personen, ihren Charakter und ihre Kommunikation. Dies gelang durch ein ganzes Arsenal von Manipulationen, Dynamik, Stärke, Schwellung, Brüchigkeit et cetera. Und gerade für dieses konturensible Arsenal eignen sich Flusskiesel nun am allerwenigsten.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 6*

Mit dem Detail der Bleilamellen stellt sich ein Problem, das die gesamte Geschichte der antiken Bildzerlegung verfolgt, das Problem von Grenze und Kontur. Der winzige, markierungslose Zwischenraum zwischen hellen und schwarzen Kieseln auf der einen Seite, die Markierung der Körpergrenze durch ein Metallband auf der anderen Seite reflektieren ein fundamentales Problem, das die Philosophen zur gleichen Zeit beschäftigte: Was definiert eigentlich geometrische Flächen und Körper? Zwei Antworten sind möglich. Entweder ist die Grenze des Körpers eine Linie; oder die Grenze des Körpers existiert als solche gar nicht. Die Grenze des Körpers ist schlichtweg da, wo der Körper endet. Auf die Flächenkünste übertragen, bedeutet das: Entweder die Körper sind nichts als aneinanderstoßende Farbflächen, oder die Körper werden durch eigene Linien, durch Grenzlinien definiert. In der neuzeitlichen Kunsttheorie und Kunstpraxis eskalierte dieses Problem in der fundamentalen Opposition von Form, ›disegno‹, und Farbe, ›colore‹. In ihrem Gemälde »Traum vom Idealbusen« illustriert und ironisiert Maria Lassnig diese Aporie (Abb. 7).

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 7*

Lassnig stellt die beiden fundamentalen Möglichkeiten direkt gegenüber, wenn sie ihren eigenen Körper einmal durch eine rot leuchtende Kontur, einmal direkt anschließend und nur wenige Zentimeter entfernt durch den Zusammenstoß verschiedener Farbflächen definiert. Der makedonische Kieselmeister hatte die beiden Optionen bereits 2400 Jahre zuvor in ein und demselben Bild kombiniert.

## Würmchen

In der Praxis blieb die spätklassische Notlösung der Kieselmeister dennoch eine Notlösung; solange, bis eine technische Revolution das Problem behob, die Umstellung von unbehandelten Flusskieseln auf säuberlich behauene Würfelchen (Abb. 8).

Von nun an verteilten sich die Oberflächen der steinernen Böden auf zwei unterschiedliche Zonen: erstens solche Zonen, in denen gerade Reihen fast identischer Würfelchen in mathematischer Präzision den Boden fugenlos bedecken; und zweitens solche, in denen Ketten von winzigen, gewellten Linien die Grenzen der Gegenstände fast ebenso präzis nachzeichnen wie die Bleilamellen der alten Kieselbilder. Diese Umstellung auf das neue Opus vermiculatum zog nicht nur eine Revolution der Formen, son-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

dern auch eine Revolution der Farben nach sich. Von nun an war man nicht mehr auf das begrenzte Farbspektrum der Kiesel beschränkt. Jetzt konnte die volle Palette der natürlich verfügbaren Steine, später die noch weitaus größere Farbvielfalt von Metallen und Glas ausgeschöpft werden. Das mimetische Potenzial der Mosaizisten orientierte sich neu. Die Meister konnten sich nun vom Wettstreit mit den massenproduzierenden Vasenmalern distanzieren, die wie sie selbst als Künstler zweiter Klasse galten: Sie konnten sich jetzt mit Tafelmalern wie Zeuxis oder Apelles anlegen, und sie taten dies, wie das Beispiel des berühmten Alexandermosaiks aus der Casa del Fauno in Pompeji dokumentiert, auch mit großem Erfolg.



*Abb. 8*

Zwei Ziele waren mit dieser medialen Revolution der farbigen Würmchen nun in greifbare Nähe gerückt: erstens die genaue Wiedergabe von Farbnuancen und Texturen, was im Mosaik zuvor unmöglich war, und zweitens, darauf beruhend, das mimetische Ideal einer perfekt reproduzierenden Bildtechnik. Sie ermöglichte es, die Grenze zwischen dem echten und dem gemalten Gegenstand aufzuheben; sprich, sie ermöglichte die totale Täuschung des Betrachters, jenes Prinzip, das von der späteren hellenistischen Kunsttheorie den spätklassischen Malern als absolute Norm zugeschrieben werden sollte. Die Signatur des Hephaistion aus Pergamon auf der Berliner Museumsinsel führt diese neuen Möglichkeiten beinahe lehrbuchartig vor (S. 13 Abb. 1).

Die Rückseite des kleinen Papierzettels und der Boden darunter sind in farblich feinst nuancierten Würmern gesetzt. Die Feinskalierung dient dazu, Schlag- und Objektschatten und sogar die Transparenz des Objekts wiederzugeben. Die Vorderseite des Zettels hingegen zeigt vertikale und horizontale Reihen. Hier geht es nicht um die Kategorien von Licht und Schatten: Hephaistion imitiert die charakteristische Materialstruktur des Papyrus mit seinen übereinandergelegten, vertikalen und horizontalen Streifen.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Drittens war durch die neue Art der Bildzerlegung nun auch eine ganz neue Art der Dynamisierung möglich. Die Bögen von gewundenen Steinen durchziehen die Bildfläche mit gewissermaßen abstrakten, strömenden Wellen (Abb. 9).

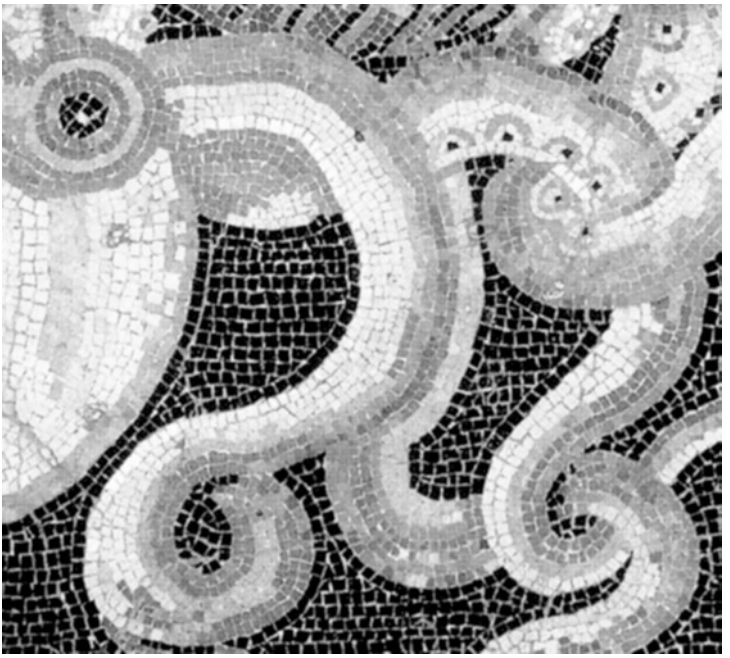


*Abb. 9*

Deren wahrnehmungspsychologische Effekte bleiben dabei ebenso unter der kognitiven Schwelle des Betrachters wie zuvor das subtile Flimmern der Kiesel. Das Opus vermiculatum scheint in dieser Hinsicht wie eine Präfiguration der dekonstruktivistischen Ornamente des Rokoko, die ganze Säle in Bewegung versetzen. Dass der Höhepunkt dieser Bildzerlegung in den Höhepunkt der Pathosentwicklung in der griechischen Skulptur, in die Epoche des Hochhellenismus fällt, überrascht nicht.

## Raster

Damit gelangen wir zur dritten Innovation der Bildzerlegung in der Antike. Merkwürdigerweise treten ab dem zweiten Jahrhundert vor Christus immer mehr Mosaiken auf, die auf die Würmer des Opus vermiculatum verzichten. Stattdessen pressten die Handwerker die Bodenmuster, aber auch Bereiche der gegenständlichen Bilder in immer rigidere Gitter. Sie legten nicht mehr nur parallele Reihen von Steinchen aus, die Bildoberflächen wurden vielmehr in nahezu perfekte Raster verwandelt. Horizontale und vertikale Reihen bildeten ein mathematisch reguläres Koordinatensystem; es sind die ersten Bilder,

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

die zumindest phänomenal die Struktur des digitalen Bildes vorwegnehmen (Abb. 10). Dabei kam den Mustern, die durch die Steinchenraster entstanden, von Anfang an ein ästhetischer Mehrwert zu. So variierten die Mosaizisten das neue System, indem sie beispielsweise Teile der Böden diagonal stellten (Abb. 11).



*Abb. 10*

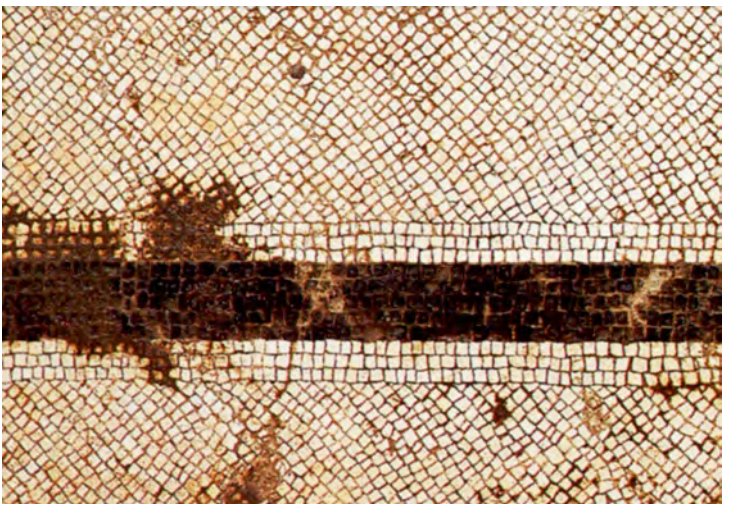


*Abb. 11*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

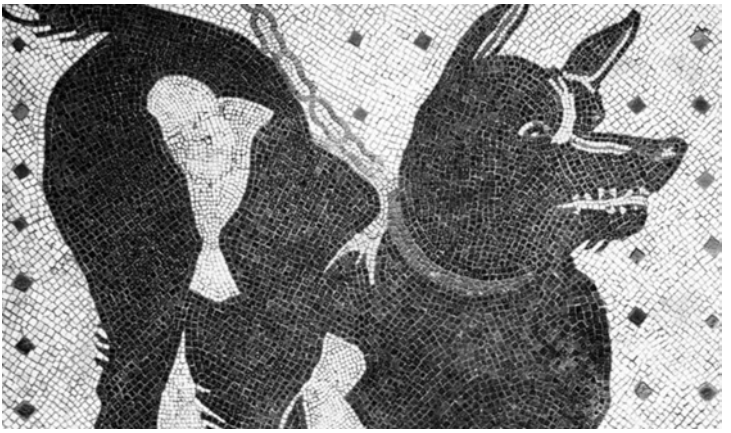


*Abb. 12*

Bei den zahllosen geometrischen Mustern, die ab dem späten Hellenismus und dann in der römischen Kaiserzeit die Böden von Britannien bis Ägypten beherrschten, leuchtet der Vorteil einer solchen rigiden Bildzerlegung unmittelbar ein. Das Rastersystem wurde aber bald oft auch da eingesetzt, wo es zumindest den Gesetzen der mimetischen Naturnähe diametral widerspricht. So bekommt ein lustiger Wachhund aus Pompeji im ersten Jahrhundert nach Christus ein sehr merkwürdiges Fell verpasst (Abb. 12).

Es besteht nicht mehr aus den wilden Steinwurmorgien der hellenistischen Mosaiktiere, sondern aus großflächigen, additiv zusammengeklebt erscheinenden, regulären Koordinatensystemen. Das Ganze sieht nicht nur sehr merkwürdig aus, wie eine Comicfigur mit Karofell. Auch dass solche mimetisch absurden Karoflächen technisch einfacher wären, trifft nicht zu: Die Rasterzonen müssen an ihren Rändern möglichst bruchlos mit den geschwungenen Konturen des Hundekörpers zusammengeführt werden, was extrem schwierig ist.

Auffällig ist, dass es im hellenistischen Mosaik sehr bald genau da zu Schwierigkeiten kommt, wo auch aktuelle grafikverarbeitende Programme an ihre Grenzen stoßen. Werfen wir einen Blick auf die digitalen Wiedergabeverfahren von räumlichen Objekten auf unseren heutigen Computerbildschirmen. Dort stehen sich drei fundamentale Bezugssysteme gegenüber: erstens die Flächengrenzen und die linearen Systeme der Wirklichkeit; zweitens die abstrakte Triangulation der dreidimensionalen Objektoberflächen, in die der dreidimensionale Körper des Bildsujets rechnerisch zerlegt wird, um binär gespeichert und danach auf eine zweidimensionale Fläche projiziert werden zu können; drittens das rechtwinklige Koordinatensystem, das die Lichtpunkte der Hardware der Bildschirme bilden. Im Zusammenspiel dieser drei elementaren Systeme knirscht es im wahrsten Sinne des Wortes an allen Ecken und Enden. Die Feingliedrigkeit der Konturen eines realen Bildobjekts lässt sich weder durch triangulierende Repräsentation noch durch Bildschirmraster reproduzieren, denn die Grenzen knicken oder verwandeln sich in surreale Treppen. Die Dreiecke der geodätischen Trigonometrie sind inkompatibel mit den Quadraten des digitalen Screens. Reden wir von Kolorit, Helligkeitsstufen und Farbwiedergaben, potenzieren sich die Probleme noch einmal.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

All diese Probleme betreffen auch die Wiedergabe jener Bildgegenstände, die in die Rastergitter der Mosaike umgewandelt werden. Das gilt nicht nur für die Binnenstrukturen des Hundefells aus Pompeji. Schon bei vergleichsweise pflegeleichten Motivvorgaben, wie etwa einem Mäander, kommt es bei genauerem Hinsehen zu eklatanten Brüchen (Abb. 13).



*Abb. 13*

Um den schlimmsten Fall einer getreppten Kontur zu vermeiden, schließt der Mosaizist unterschiedliche Kompromisse. Einmal sägt er die quadratischen Tesserae in Dreiecke auseinander; an anderer Stelle legt er die Steine plötzlich diagonal. Das ist nicht nur angesichts der ansonsten sklavisch befolgten Rasterzerlegung inkonsequent, es sieht von der Nähe aus betrachtet auch ziemlich dilettantisch aus.

An diesem Punkt offenbart sich trotz der auf den ersten Blick frappierenden Analogie zur digitalen Oberfläche eine erste, fundamentale Differenz. Das Prinzip des Koordinatenrasters wird in den antiken Rasterbildern der Mosaike nur in den seltensten Fällen konsequent durchgeführt. Es herrscht, wie auch sonst in der griechischen Kunst, eine eher lässige Unschärfe, ganz im Gegensatz zur strikten Konsequenz neuzeitlicher Ästhetiken mit ihren stark mathematisch-naturwissenschaftlich eingefärbten Absolutheitsparadigmen, wie etwa Panofskys Paradigma von der Zentralperspektive als symbolischer Form. Das gilt nicht nur für gegenständliche Darstellungen. Hier vermischen sich meist die vom Opus vermiculatum geerbten Wurmlinien auf der einen Seite mit

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Bereichen strenger Rechtwinkligkeit auf der anderen; insbesondere in den mono- oder bichromen Bereichen des Bildes, wie etwa im Hintergrund. Selbst in den allereinfachsten geometrischen Bodenbelägen werden gebogene Konturen, Kreissegmente und Diagonale nicht getreppt wiedergegeben, so wie es auf dem digitalen Bildschirm der Fall ist, oder nur in Ausnahmefällen und aus ganz zwingenden Gründen (Abb. 14). Die Treppenkontur als ästhetische Signatur des Pixels, wie sie etwa auf das digitale Bild der Gegenwart zeichenhaft verweist, existiert nicht.

Bekanntermaßen kehren geometrische Formen in den folgenden Jahrhunderten in zehntausendfacher Variation in den Gebäuden des römischen Imperiums wieder. In fast manischer Besessenheit werden die geometrischen Grundformen Rechteck, Dreieck, Kreis und Quadrat sowie deren Fraktale und Segmente wieder und wieder neu konstruiert, überlagert und miteinander kombiniert. Die meisten Mosaike bedienen sich dabei eines gerasterten Koordinatensystems, das phänomenal an unsere digitalen Bilder erinnert.

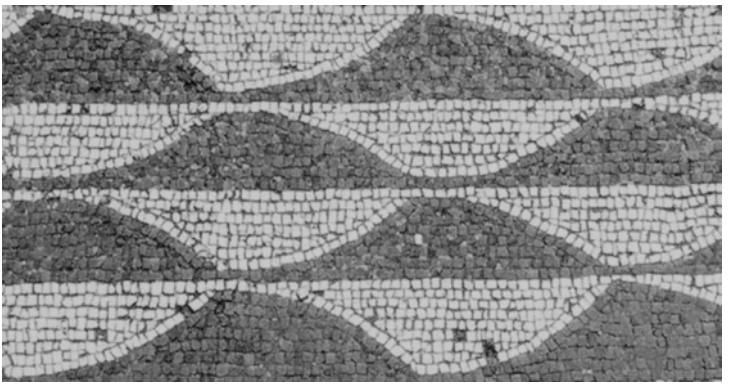


*Abb. 14*

Die Koordinatensysteme des Entwurfs machen sich damit im komplexen geometrischen Muster des fertigen Mosaiks gewissermaßen selbstreferenziell selbst zum Thema. Das Spiel mit der mathematischen Form einerseits, die rigide technische Bildzerlegung in quadratische Steinchen andererseits korrelieren in diesem Punkt nicht nur. Sie scheinen tatsächlich auch auf eine neue Form der Wahrnehmung zu verweisen, auf die euklidische Erfassung der Welt als konstruierbares, geometrisches System.

Die Vermutung wäre also, dass der Hang zum Pixelraster nur eines von vielen Symptomen eines tiefergreifenden Wandels in der Bild- und Objektauffassung der Antike sein könnte. Der archaische und hochklassische Tempel wird bekanntermaßen aus einer strengen, kanonischen Folge von Baugliedern und Grundrisstypen einerseits, einer Vielzahl an ebenso strengen ganzzahligen proportionalen Teilbeziehungen andererseits entwickelt. Der spätklassische und hellenistische Tempel hingegen fußt nun nicht auf einer additiven Struktur. Er wird nicht nur von Syntax und relativen Maßverhältnissen zusammengehalten, sondern aus einem übergreifenden Rastersystem heraus entwickelt.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Das Tessellatum bot analog dazu erstmals die Möglichkeit, Bildgegenstände auf Basis eines abstrakten und gleichzeitig rationellen Rasters zu realisieren.

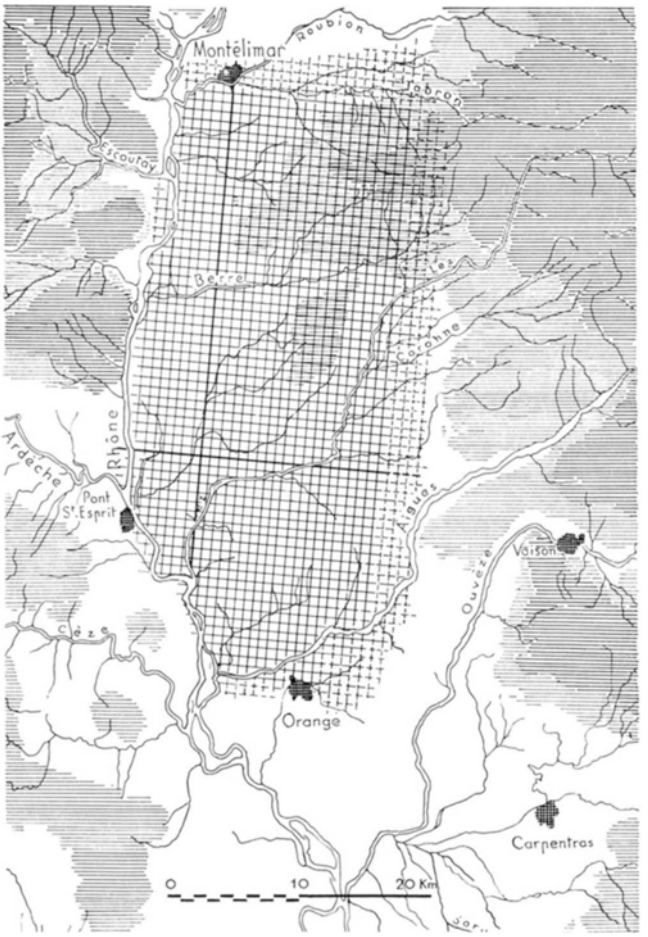



*Abb. 15*

In seinen beiden großen Werken setzt Claudius Ptolemaios nicht nur Ornamente oder Hunde, sondern den gesamten Kosmos in zwei gewaltige Koordinatenraster, ein Raster für den Himmel, das andere für die Erde. Die beiden Werke bestehen dabei zum großen Teil aus Zahlenreihen: Die Positionen der Sterne ebenso wie die Konturen und Ortschaften der Erde werden numerisch codiert. Die Codierung erfolgt für den jeweiligen Ort wie auch für den jeweiligen Stern durch die Angabe zweier Zahlen. Sie definieren die Position des Objekts mittels x- und y-Achse auf einer zweidimensionalen, euklidischen Fläche, und zwar auf mathematisch objektive und eindeutige Weise.

Ptolemaios schafft sozusagen das ultimative Mosaik: Er projiziert die Erde auf ein Raster, so wie ein Mosaizist seine Bildvorlage auf ein Raster projizierte; oder wie die rö-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

mischen Verwaltungsbeamten und Landvermesser, die das Land einer neuen Koloniestadt zu erschließen hatten, in ihren Katastern Äcker, Wiesen und Täler in quadratische Raster einteilten und das Ganze dann durch Feldwege und Grenzsteine im Maßstab 1:1 auf die Wirklichkeit übertrugen (Abb. 15).

In diese zunehmend strenge Mathematisierung, welche die Gehirne zumindest der Eliten zunehmend euklidisch formatierte, schleicht sich in der Flächenkunst schon früh, nämlich in der Mitte des Hellenismus, ein neuer, wiederum dialektischer Modus der Bildzerlegung ein. Das Mittelfeld eines Mosaiks der Mysterienvilla in Pompeji etwa verweigert sich dem Koordinatendiktat. Ganz am Rand dieses Mittelfelds wird ein alternierender Rapport verfolgt. Weiter innen aber schwimmen die weißen Kommata merkwürdig schräg in einem schwarzen See (Abb. 16). Ein anderer Bodenbelag derselben Villa zeigt ein geradezu absurdes Schema. Zwar werden hier zahlreiche rechtwinklige Tesserae verwendet, diese jedoch chaotisch aneinandergesetzt.

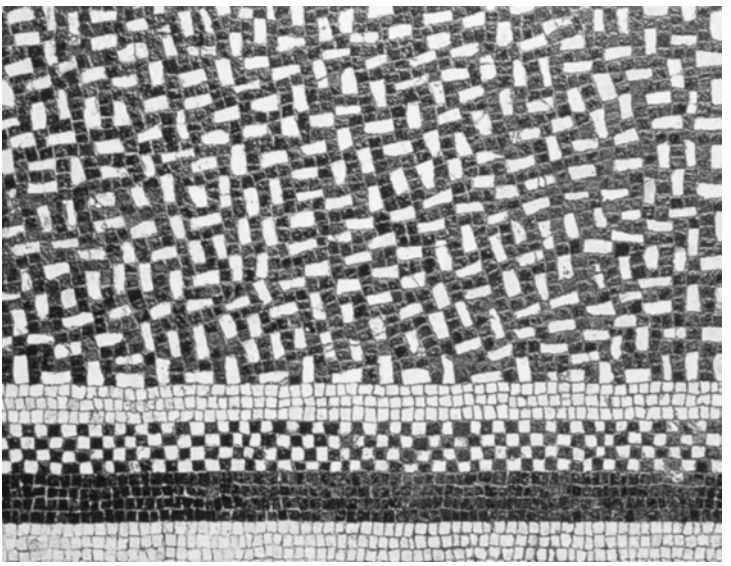


*Abb. 16*

Ähnlich merkwürdig geht es zeitgleich im sogenannten Opus scutulatum zu; jenem hochqualitativen Belag, der unter anderem auch in den Senatorenhäusern auf dem Palatin in Rom verlegt wird. In den Böden des Opus scutulatum werden unregelmäßige Fragmente bunter Steinsorten verarbeitet (Abb. 17).

Betrachten wir diese Steinplättchen genauer, so fällt auf, dass sie nicht nur unterschiedlich groß und von unterschiedlichster Form sind, sondern oft auch ganz unregelmäßige Ränder besitzen. Die Ränder sind Brüche: Die Einlagen wurden vor dem Verlegen also nicht einmal ordentlich zugeschnitten. Dabei wäre es kein Problem für den senatorischen Geldbeutel gewesen, die hübschen Farbfetzen zu regelmäßigen Rechtecken oder Quadraten sägen oder wenigstens mit geraden Kanten fertigen zu lassen; oder am

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

besten gleich größere Platten davon zu bestellen, wie es bei den zentralen Emblemata derselben Böden auch regelhaft der Fall war, aber eben nur auf kleiner Fläche. Die bunten Steinplättchen wurden offenbar ganz bewusst als Fragmente in eine weiße Umgebung eingebettet. Man gewinnt den Eindruck, hier würde Abfall wiederverwertet, und vielleicht handelte es sich auch tatsächlich um Abschlag.

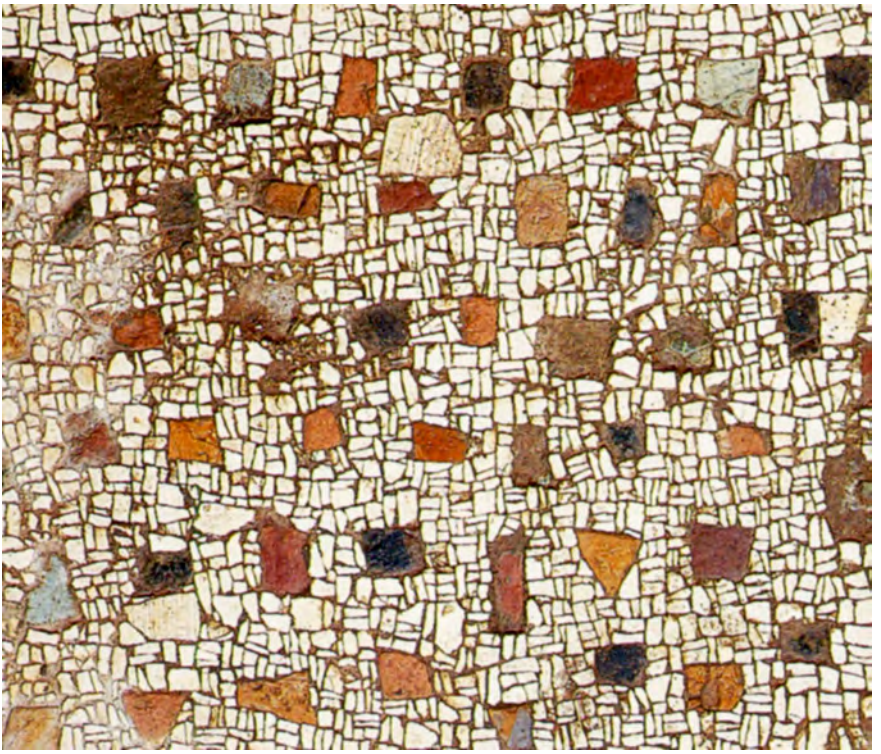


*Abb. 17*

Dass die Steinplättchen absichtlich als Fragmente, vielleicht sogar als Abfall in Szene gesetzt werden, fällt umso stärker auf, als die übrige handwerkliche Qualität dieser Böden, ihre Verlegung ebenso wie ihre ästhetische Gestaltung, in der Regel außerordentlich hoch ist, angesichts der elitären Kontexte erwartbar. Es scheint, als ob mit den gebrochenen Rändern der Akzent nicht auf die Farbe oder die Komposition der bunten Steine gelegt wird. Es geht vielmehr um deren Materialität. Mit ihren unregelmäßig gebrochenen Kanten erscheinen sie tatsächlich in erster Linie als Steine und erst an zweiter Stelle als fröhlich bunte Polka dots, die als Farbakzente den ansonsten nüchternen Bodenbelag auflockern.

Diese Inszenierung des rohen, unfertigen, wie aufgelesener Restmüll ausgestellten Materials markiert eine epochale Neuerung in der abendländischen Flächenkunst. Vorbereitet wird dieses neue Konzept durch Phänomene wie die intentionale Unfertigkeit

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

in der klassischen und hellenistischen Architektur oder, noch konkreter, durch Ideen wie den ›Asarotos oikos‹, den ›ungeputzten Speisesaal‹, der auf gleiche Weise zivilisatorische Restbestände in den Mittelpunkt stellt. In den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts konzeptualisieren die Architekten Peter und Allison Smithson, die Protagonisten des britischen ›New Brutalism‹, exakt diese Ästhetik des Recycling als ›as found‹, als einen neuen Blick auf das Gewöhnliche.

Es sind mithin drei fundamentale Aspekte, die das Opus scutulatum im Rückblick als ästhetischen Urknall der kaiserzeitlichen Bodengestaltung erscheinen lassen: erstens, das genannte, bis dato in den antiken Kulturen unbekannte Konzept des inszenierten ›as found‹; zweitens, das Primat des natürlichen Materials vor Form, Mimesis und handwerklicher Exzellenz; drittens, die Rolle als konzeptionelle ›nuclei‹ des späteren Opus sectile.

## Intarsie

Mit der ostentativen, bildhaften Fragmentierung des Opus scutulatum beginnt eine neue Form der Bildtechnik, die Technik der Intarsie. Ausschlaggebend für die Entwicklung zur Intarsie war zunächst eine ganz pragmatische, technische Innovation, das Opus sectile. Das Opus sectile eroberte mit seinen großzügigen, geometrisch geschnittenen Platten aus sündhaft teurem Marmor zunächst die Flächen der spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Böden, und dann leicht zeitversetzt auch die Wände der Eliten. Diese in ihrer nüchternen Abstraktion offenbar allzu minimalistischen Wände und Böden der frühen Kaiserzeit werden spätestens in neronischer Zeit zusehends aufgelockert, und zwar durch ein ganz neues Handwerk: durch Intarsien kleinteiliger Ornamentstrukturen und figürlicher Darstellungen (Abb. 18).

Ornamente und Bilder wurden jetzt nicht mehr gemalt oder, wie im Mosaik, in Steinreihen und Raster aufgelöst. Die Marmorintarseure der römischen Kaiserzeit setzten die Dingwelt nun nach dem Primat der farbigen Fläche zusammen; und rekonstruierten die Dingwelt damit – im Sinne der oben erläuterten Dialektik der physischen Grenze – nicht durch Linien und Konturen, sondern durch die tatsächlichen Grenzen der Dinge, die Ränder der farbigen Flächen unserer Wahrnehmungsbilder (Abb. 19).

Dabei musste eine strenge Auswahl getroffen werden. Der darzustellende Bildgegenstand kann nicht fein nuanciert, sondern in der Regel nur in ganz wenige Flächen zerlegt werden. Die Ränder dieser wenigen Flächen werden durch bestimmte Eigenschaften, also durch vorherrschende Farben, Materialien, Funktionen, die Eigenlogik, Autonomie oder Begrifflichkeit der Gegenstände oder andere Kriterien festgelegt. Dieser Prozess gehört heute unter der Bezeichnung der Bildzerlegung, ›Image Segmentation‹, zu den grundlegenden und zugleich anspruchsvollsten Verfahren der digitalen Bildgebung.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 18*



*Abb. 19*

Um die Brisanz dieser neuen Bilder zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass die Intarsientechnik den Zeitgenossen bis zu dieser Zeit, wenn überhaupt, dann nur in kleinteiligen Bereichen von Holz- und Metallgeräten unter die Augen respekti-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

ve Hände gekommen war; auf den Leisten und Verstrebungen von teuren Möbeln oder Hausgeräten aus Holz oder Metall etwa, aber nicht in Stein, und schon gar nicht auf den riesigen Flächen der Wände und Böden. Wie überraschend diese Revolution gewirkt haben muss, bezeugt Plinius der Ältere. Plinius beklagt die zunehmende Dekoration mit Marmor als Zeichen der Dekadenz, die ihren Höhepunkt in der Wiedergabe figürlicher Gegenstände in Steinintarsien findet. Der Enzyklopädist fasst diese mediale Revolution in einem knappen Paradoxon zusammen, »coepimus et lapide pingere«, »und wir begannen in Stein zu malen«.

Anders als bei den Steinreihen des Opus vermiculatum, deren feinst skalierte Farbabstufungen schon aus geringer Distanz zum optischen Effekt täuschend wahrheitsgetreuer Bilder führte, traten nun wieder die fundamentalen Konturen der Körper in den Vordergrund (Abb. 20).



*Abb. 20*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Die Grenzen der Bildgegenstände waren nun zum ersten Mal identisch mit den Grenzen der Werkstücke, aus denen das Bild zusammengesetzt war. Mit Husserls Bildphänomenologie formuliert, stimmten die Grenzen des physischen Objekts – die Kanten der Marmorplättchen also, die etwa die Figur eines Pferds bilden – mit den Grenzen des Bildobjekts – also des Bilds des Pferdes – und mit den Grenzen des Bildsujets – also eines abgebildeten, echten Pferds – überein. Und genau diesen phänomenologischen Sonderfall hatte es in der großen Flächenkunst der Antike bislang noch nie gegeben; sehen wir einmal von sehr wenigen Ausnahmen ab, wie den auf ein graues Marmorband gedübelten, reliefierten Marmorfiguren des klassischen Erechtheionfrieses auf der Akropolis. In der Intarsie wurde nun das alte Prinzip des ›schema‹, der fest definierten, wiederholbaren, in unterschiedlichen Bildumgebungen einsetzbaren und wiedererkennbaren Bildformel, etwa die spezifische Haltung einer kämpfenden Figur oder einer mythologischen Gestalt, zur physischen Wirklichkeit, gewissermaßen zum marmornen Abziehbild.

Mit dieser phänomenologischen Unterscheidung stoßen wir zugleich auf eines der fundamentalsten Prinzipien der antiken Ästhetik, auf den Gegensatz von Kunstform und Werkform, wie ihn Karl Bötticher für den klassischen Tempelbau beschrieb. Der Säulenschaft beispielsweise ist eine logische und funktionale Einheit, besteht aber bei fast allen klassischen Tempeln aus mehreren Trommeln, weil das anders technisch und ökonomisch zu dieser Zeit kaum lösbar war; das dorische Kapitell setzt sich aus zwei logisch und funktional getrennten Einheiten zusammen, die widersprüchlicherweise aber oft miteinander in einem einzigen Steinblock gefertigt werden. Analog dazu die Marmorintarsie: Während bei der Wandmalerei der Bildträger, die verputzte Wand oder die hölzerne Tafel, aufgrund seiner materiellen Einheitlichkeit kein Problem darstellt, wird dieser Bildträger beim Mosaik – gleichfalls problemlos – in zahllose Steinchen atomisiert. Erst bei der Intarsie wird die praktische Gemachtheit des physischen Bildes, seine Materialität und vor allem Technik, zum Teil des Bildes selbst; zum Teil des Bildes deswegen, weil die haarfeinen und hermetisch dichten Fugen zwischen den bunten Plättchen mit den Grenzen der dargestellten Bildobjekte in Dialog treten.

Dass bei diesen Überlegungen nicht eine technische Mücke zum medientheoretischen Elefanten aufgeblasen wird, sondern es sich bei den Formen der Bildzerlegung um fundamentale Prinzipien der antiken Kunst handelt, zeigt der Fall des Laokoon bei Plinius. Dessen berühmtes »ex uno lapide«, »aus nur einem Stein«, beschreibt das ästhetische Paradigma einer komplexen Marmorskulptur, die trotz unendlicher technischer Schwierigkeiten aus einem einzigen Marmorblock gefertigt worden sei – was bekanntlich gar nicht zutrifft (Abb. 21).

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

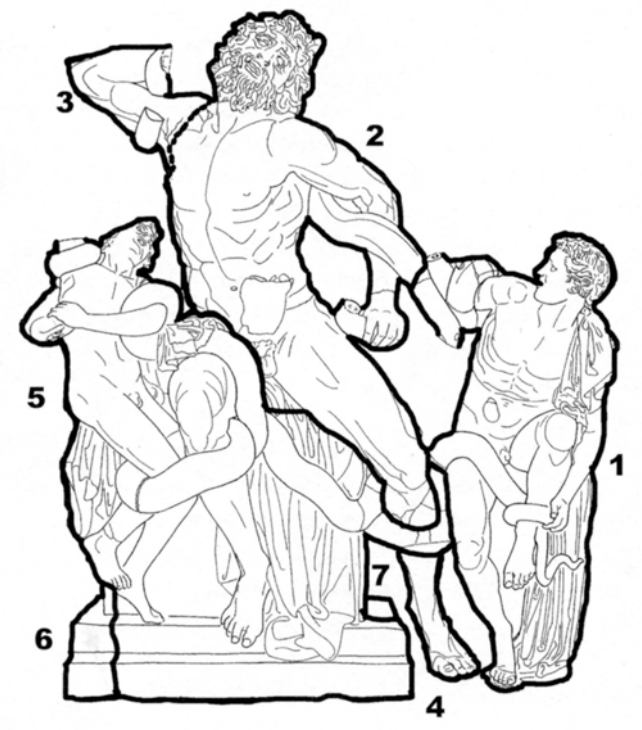



*Abb. 21*

Dieses ›ex uno lapide‹ ist nichts anderes als die rhetorisch prägnante Formulierung des problematischen Verhältnisses der Werkteile, also der marmornen Teile des physischen Bildes, zum Bildganzen, also zu den dargestellten Körpern, dem Bildsujet. Bis zum Ende der Antike werden sich nach und nach fast alle Gattungen diesem universalen, euklidischen Raster unterwerfen, die Folia des korinthischen Kapitells etwa und schließlich sogar die Gesichter des römischen Porträts.

Wir stehen also abermals vor dem Problem von Grenze und Kontur. Im Kieselmosaik war der sensible Punkt die Bleilamelle, im Vermikulat die Lücke zwischen den Steinchenwellen und in der Intarsie nun die Plattenfuge. Mit der Fuge wird ein fundamentales bildnerisches Problem auf überraschende Weise gelöst, und zwar der kategorische Konflikt, den Maria Lassnig auf den Punkt – oder eher, die Linie – brachte. Zu erstens der Grenzlinie und zweitens der Farbfeldgrenze tritt nun eine dritte, fast schon salomonische Alternative: die physische Trennung des Bildträgers als Grenze.

Ein weiterer Aspekt kommt hinzu. Die Marmorintarsie verabschiedete sich von einem grundlegenden Phänomen der antiken Malerei: der mimetischen Differenzierung der farbigen Oberfläche mit ihren unendlich feinen Skalierungen von Farbton, Helligkeit und Sättigung. Betrachten wir das bereits erwähnte Alexandermosaik aus der Casa del Fauno (Abb. 22).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 22*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Hier hatte der Mosaizist und vor ihm ein spätklassischer Maler, vielleicht Apelles, die Körper und Gewänder der griechischen und persischen Kämpfer und vor allem ihrer Pferde in hunderte individuelle Farbwerte zerlegt. Licht, Schatten, Reflexe auf Rüstungen und Körpern, die zahllosen Braun-Ocker-Gelbdifferenzierungen eines Pferdefells verdeutlichten ein Maximum an Naturbeobachtung, ein unendlich sensibles Bewusstsein für optische Effekte und schließlich die kreative Kompetenz, diese Effekte von Licht, Farben und Texturen durch ein äußerst reichhaltiges und vielfältiges Arsenal an mimetischen Tricks überzeugend und mühelos in ein malerisches Ganzes umzusetzen. Das Opus sectile dagegen füllt die Konturen von Personen mit allenfalls einer Handvoll unterschiedlicher Steinfarben. Die großen Binnenflächen der Figuren werden monochrom. Sämtliche Binnennuancen, Grundlage der mimetischen Täuschung, müssen zwangsläufig verschwinden. Vor dem Hintergrund des antiken Mimesisdiktats ist dies ein sehr hoher Preis.

Komplementär wurde durch die Intarsie die Kategorie der Farbe aufgewertet. Zwar verbot sich jetzt im Figuralen die Nuancierung der Farbwerte fast gänzlich, weil die klar begrenzten Farbflächen nun, soweit es die Natur des Steines zuließ, ganz monochrom gerieten; eine Steinsorte in einem Segment kann in der Regel natürlich nur einen Farbton bieten. Paradoxerweise aber erschien die Farbigkeit der neuen Steinflächen noch aufdringlicher als diejenige der farbigen Mosaike und auch der meisten Gemälde. Das lag einerseits daran, dass die Steinschneider das Defizit der mimetischen Feinskalierung durch eine plakative Kontrastierung intensiver Marmorfarben zu kompensieren versuchten. Andererseits verstärkten die einfachen Flächen des Marmors die Farbwirkung, da der polierte Stein, in dessen Oberfläche das Licht eindringen kann, eine intensivere Farbigkeit erzeugt als bemalter Putz oder kleinteilige Steinwürfelchen. Dass sich die Marmormeister ihres Handicaps allerdings ganz bewusst waren, das zeigen fast schon ironische Versuche, das Defizit der feinen Unterschiede zu kompensieren, und zwar, indem sie die Natur in manchen Situationen mit ihren eigenen Waffen schlugen. So suggerieren Flecken, Streifen oder Farbabweichungen im Buntmarmor äußerst geschickt bestimmte Schatteneffekte und damit die Räumlichkeit von Körpern und Gegenständen; oder ein besonders stark geädertes Marmorplättchen die marmorne Basis einer Statue.

Man könnte also fast von einer ›Neuen Deutlichkeit‹ der mimetischen Grundkategorien reden. Auf der einen Seite werden die Grenzen der Körper, also im Eigentlichen die Form, im Opus sectile stärker akzentuiert. Die Grenzen der Körper sind jetzt ja in der Regel auch die Grenzen der Werkstücke. Auf der anderen Seite erhält die Farbe eine ganz neue Bedeutung.

Mit Blick auf die Geschichte der antiken Kunsttheorie eröffnet die Intarsie noch eine weitere Dimension. Blicken wir zurück auf die Farbdiskussionen des fünften Jahrhunderts vor Christus. Hier standen sich zwei Farbideologien gegenüber: zum einen das archaische Prinzip der Lokalfarbe, das nach der platonischen Sicht als das einzig akzeptable Kolorit gelten musste, da es die reinen Idealfarben der Dinge, nicht aber deren Verzerrung durch korrumpierende, äußere Einflüsse wie individuellen Lichteinfall oder Farbreflexe vorstellt; zum anderen die avantgardistisch subtile Oberflächenwiedergabe der klassischen Maler, die das unendliche Spiel von Licht, Schatten, Spiegelungen, Tonalitäten und Texturen mit dem Ziel der absoluten Täuschung, nämlich der Aufhebung

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

der Grenzen von Malerei und Wirklichkeit, zu imitieren versuchten. Mit Letzterem war es nun vorbei: Die Intarsie kehrte zum alten, platonischen Koloritideal zurück.

Ein Drittes kommt hinzu, die Betonung des Materials. Wir hatten im Zusammenhang mit dem spätrepublikanischen Opus scutulatum bereits festgestellt, dass die unregelmäßigen, vermeintlich natürlichen Brüche und Formen der Steinplättchen den Betrachter auf die Materialität des Steines hinweisen. Der gleiche Effekt gilt für die späteren Marmorbilder. Das Kolorit des Opus sectile verkörpert also ein fundamentales Paradoxon. Einerseits ist das Kolorit in seiner Flächigkeit nach den Maßstäben antiker Mimesis geradezu unnatürlich falsch. So virtuos die Figuren und Gegenstände der Marmorbilder auch gefertigt sind, am Ende erscheinen sie wie ein knallbunt ausgemaltes Kindermalbuch. Auf der anderen Seite kommt gerade dadurch ein natürlicher Aspekt zum Tragen, nämlich die unverfälschte Gestalt des Natursteins, dessen Farbe und seine Äderung. Und gleichzeitig fasziniert die Techne oder Ars der römischen Handwerker. Denn es gelingt ihnen ja, die farbigen Steine exakt so auszuwählen, dass sie eben doch eine große Ähnlichkeit mit der tatsächlichen Farbigkeit der dargestellten Motive haben.

Diese mimetische Spannung zwischen Monochromie, Naturerscheinung und Nachahmung, in deren Zentrum das natürliche Material Buntmarmor steht, wird durch eine weitere technische Innovation der Kaiserzeit auf die Spitze getrieben, die Glasintarsie (Abb. 23).



*Abb. 23*

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Sie zeigt, dass für die Marmorintarsien der Kaiserzeit der ästhetische Faktor des Materials tatsächlich entscheidend war. Die Glasintarsien kopierten nicht nur die Technik der Marmorintarsie mit ihren monochromen Bildsegmenten, sie kopierten auch das Material der Marmorintarsien. Denn die Glasspezialisten schufen, anders als man vermuten könnte, keineswegs ein neues, autonomes Glaskolorit: Sie ahmten lediglich die Marmore der Steinintarsien nach, und zwar so dezidiert und raffiniert, dass man aus der Entfernung tatsächlich übersehen konnte, dass es sich um Glas handelt und nicht um Buntmarmor.

## Collage

Damit gelangen wir zur wohl radikalsten Form der Flächenzerlegung in der Antike, der Collage (Abb. 24). So sollen hier Beläge bezeichnet werden, die ausschließlich aus Fragmenten bestehen; bisweilen laufen diese unter der Bezeichnung Opus segmentatum. Bei der Technik der antiken Collage gibt es keine Regelmäßigkeiten mehr, denn Fragmente unterschiedlichster Größe werden zu einem Zufallspuzzle zusammengelegt. Form und Bild und Raster spielen keine Rolle. Es ist das bloße, vorgefundene Material, das zu einem marmornen Patchwork zusammengenäht wird. Diese Extremform taucht seit der Republik immer wieder und in unterschiedlichsten Zusammenhängen auf, von manchen Luxusböden der Casa del Fauno bis hin zu den Belägen kaiserzeitlicher Thermopolientheken in Pompeji und Ostia.

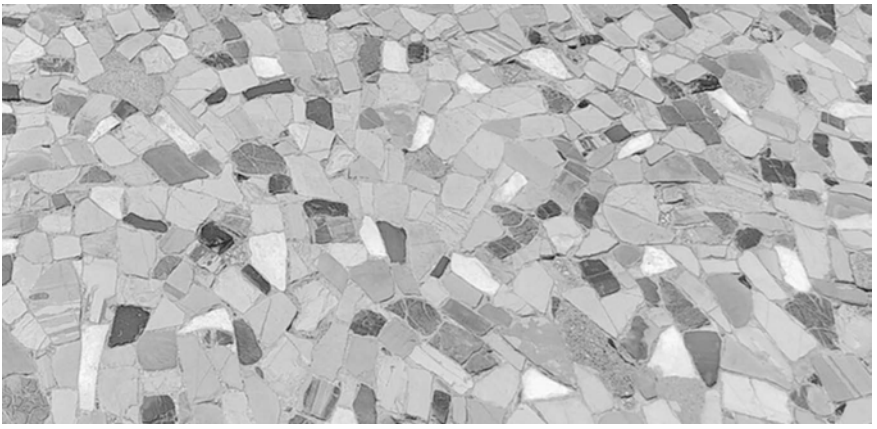


*Abb. 24*

Versucht man eine Typologie der Bildzerlegung in der Antike, so lassen sich also mindestens fünf verschiedene Verfahren unterscheiden: erstens das Prinzip der Kiesel, also die Auflösung des Bildes in winzige Farbpunkte ohne Binnenstruktur; zweitens ›vermiculi‹, Würmchen, also die Auflösung des Bildes in geschwungene, frei kombinierte Linien aus Farbpunkten; drittens Raster, also die Projektion der Darstellung auf ein regelhaf-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

tes Rastersystem; viertens die Intarsie mit der Segmentierung der Darstellung in unregelmäßige Flächen nach größeren Sinneinheiten und nicht mehr nach Farbpunkten; und schließlich fünftens die Collage. Dabei ist zu beobachten, dass diese Verfahren weitaus mehr als nur technische Optionen oder chronologische Anhaltspunkte sind. Sehr häufig begegnen verschiedene Verfahren in ein und derselben Epoche, bisweilen im selben Kontext, siehe Mysterienvilla, oder sogar im selben Mosaik. Die Bildzerlegungsverfahren scheinen also nicht nur Zeitphänomene oder technische Lösungen zu sein. Es sind vor allem fundamentale Gestaltungsstrategien. Blickt man auf die skizzierte Geschichte der antiken Bildsegmentierung zurück, so könnte man fast von einer ästhetischen Dialektik der Segmentierungsverfahren sprechen.



*Abb. 25*

Inwiefern die physische Struktur des Werkes – seine Fugen, Pixel und Segmente – integrales Element von Wirkung und Aussage sind oder nur technische Kollateralphänomene: Diese Frage kann nicht generell, sondern nur im Einzelfall beantwortet werden. So finden sich viele Beispiele, bei denen die Mosaizisten keine Konvergenz zwischen physischem Bild und Darstellung beabsichtigten. Ein Beispiel war der Hund aus Pompeji, dessen Fell in mimetisch absurden Steinreihen abgebildet wird. Noch drastischere Beispiele

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

dafür, dass der Mosaizist die Steinchen und ihre Fugen nicht nur nicht auf seine Bildgegenstände abstimmte, sondern die Bildzerlegung in zahllose Pixel sogar als extrem störend empfand, kommen aus Delos. Hier wurden Mosaike nach ihrer Verlegung absurderweise zusätzlich bemalt, um die Andersfarbigkeit der Fugen zu überdecken; und in einigen Extremfällen machte man sich sogar die Mühe, den Mörtel im entsprechenden Ton einzufärben, bevor man die gleichfarbigen Tesserae einsetzte. Auf der anderen Seite gibt es ein ganzes Arsenal an Strategien, durch welche die physische Zerlegung des Bildes in Farbpunkte nicht nur mit der Darstellung korrespondiert, sondern deren Wirkung sogar unterstreicht; wie etwa, um nur ein Beispiel von vielen zu nennen, der geöffnete Türflügel im Eingangsmosaik eines pompejanischen Hauses, dessen diagonal gelegte Steinchen die perspektivischen Diagonalen betonen (Abb. 25).

Wie dem auch sei – am Ende der Entwicklung münden alle Verfahren und Prinzipien der antiken Bildzerlegung in einen letzten End- und Höhepunkt, in die spätantike Spoliencollage. Sie ist das ultimative ›as found‹, dessen Prinzipien sich, wie gesehen, bereits viel früher im Opus scutulatum und im Opus segmentatum ankündigten. Erst vor der langen Geschichte der antiken Bildzerlegung wird offenbar, wie weit die konzeptionellen Grundlagen der spätantiken Spoliencollage zurückreichen, wie tief ihre Wurzeln in den fundamentalsten Prinzipien der ästhetischen Theorie der Antike verankert sind, wie die Spoliencollage eigentlich erst durch diese alten Prinzipien gedacht und gemacht werden konnte, und schließlich, was der Betrachter des vierten Jahrhunderts möglicherweise alles mit-sah, wenn er vor kühnen Collagen wie dem Konstantinsbogen in Rom mit seinen zahlreichen Reliefs aus unterschiedlichen Epochen stand. Mit der spätantiken Spoliencollage wird nicht mehr angefertigt, es wird gesammelt und sortiert. Mit diesem Primat des Sammelns und Sortierens schließt sich der Bogen. Die Geschichte der antiken Bildzerlegung kehrt zu ihren Anfängen im Kieselmosaik zurück, mit dem epochalen Unterschied, dass an die Stelle des Kiesels das Fragment, an die Stelle der Natur das verpixelte Recycling einer vergangenen Kultur tritt.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: nach C. M. Pruvot — K. Reber — T. Theurillat (Hg.), Ausgegraben! Schweizer Archäologen erforschen die griechische Stadt Eretria. Ausstellungskatalog Basel (Basel 2010) 114 Abb. 114

Abb. 2–3: Wikimedia Commons, CC0 1.0

Abb. 4: nach F. Rumscheid, Luxusböden für besondere Räume. Neues zu Kieselmosaiken in Priene, IstMitt 47, 1997, Taf. 33, 3

Abb. 5: nach R. Ginouvès, Macedonia. From Philipp II to the Roman Conquest (Princeton NJ 1994) 134 Abb. 120

Abb. 6: nach U. Pappalardo, Griechische und römische Mosaiken (München 2012) 108

Abb. 7: https://dailyartfair.com/

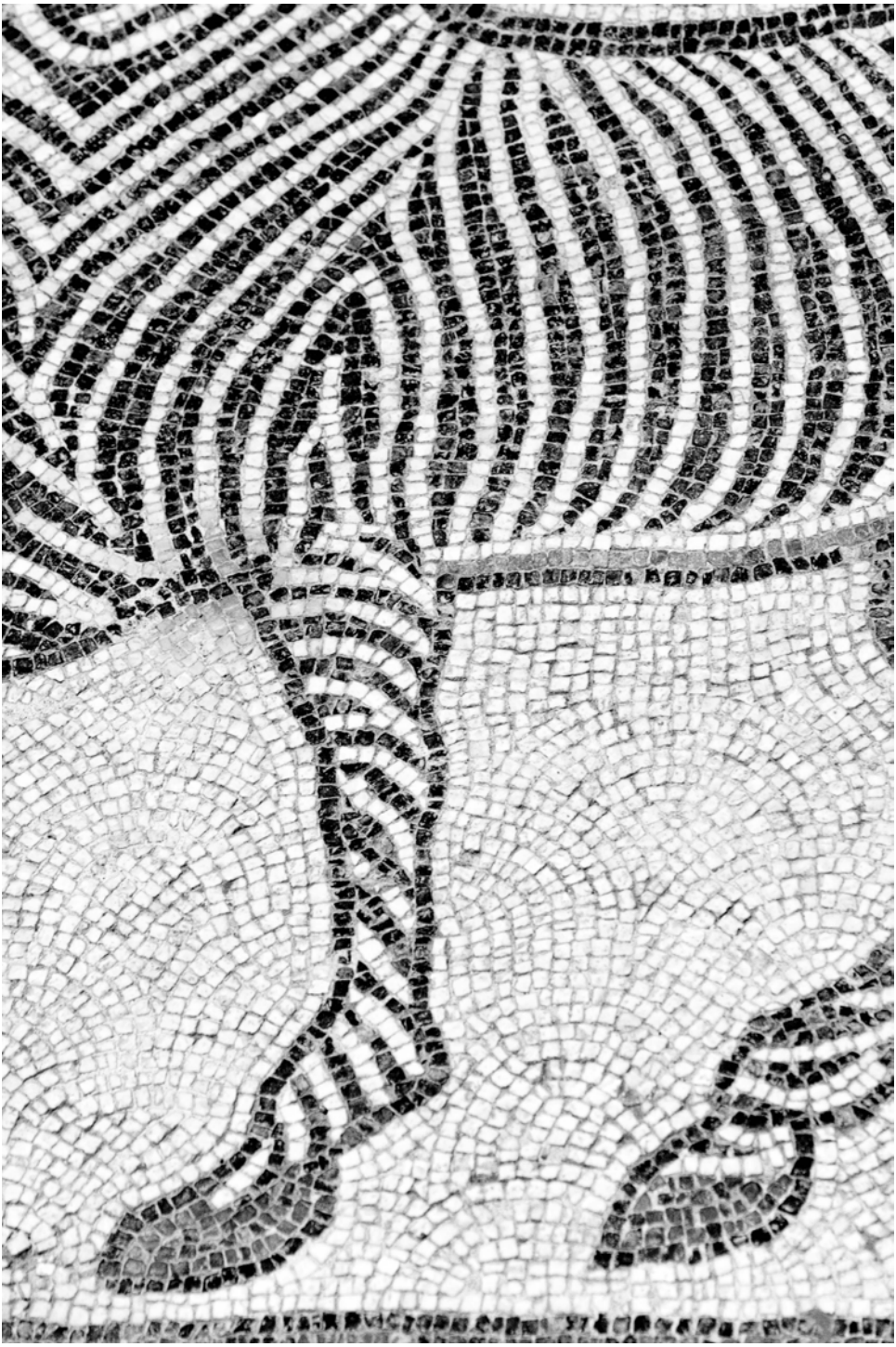
Abb. 8: nach V. Galliazzo – P. Codato, Die Adria. Kunst und Kultur an der nördlichen Adriaküste (München 2002) 211

Abb. 9: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 120177. Abbildung nach B. Andreae, Seleukos Nikator als Pezhétairos im Alexandermosaik, RM 111, 2004, 155

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Abb. 12: nach F. Coarelli (Hg.), Pompeji (München 2002) 293
Abb. 13: Hervorhebung des Autors
Abb. 16: nach C. Cicirelli – M. P. Guidobaldi, Pavimenti e mosaici nella Villa dei Misteri di Pompei (Neapel 2000) 46 Abb. 63
Abb. 19: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 9977. Abbildung nach A. Ciarallo — E. De Carolis (Hg.), Homo Faber. Natura, scienza e tecnica nell'antica Pompei. Ausstellungskatalog Neapel (Mailand 1999) 276 Abb. 361
Abb. 21: nach L. Giuliani, Meisterwerke der antiken Kunst (München 2005) 86 Abb. 5
Abb. 22: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 10020. Abbildung nach B. Andreae, Antike Bildmosaiken ²(Mainz 2003) 16
Abb. 25: nach U. Pappalardo, Griechische und römische Mosaiken (München 2012) 184 Abb. 104

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

UNSERE THESE IST, DASS ES BEREITS SEIT 35 000 JAHREN in der ausgehenden Altsteinzeit Menschen gegeben hat, die Motive aus Bildpunkten rekonstruieren konnten; respektive Menschen, für die es wichtig war, Motive in Bildpunkte zu zerlegen.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010204

# Vom Punkt zum Bild. Über den Beginn assoziativer Motiventschlüsselung[1]

*Thorsten Uthmeier – Andreas Pastoors*

Obwohl die Altsteinzeit, die in Europa vor knapp 1,4 Millionen Jahren beginnt und im zwölften Jahrtausend vor heute endet, den kulturhistorisch längsten Abschnitt der Menschheitsgeschichte repräsentiert, sind bildliche Darstellungen aus diesem Zeitraum insgesamt gesehen selten. Erst aus der spätesten Phase ab etwa 40 000 Jahren vor heute liegt ein – dann allerdings umfangreiches und vergleichsweise vielfältiges – Korpus vor. Würde man unter ›Mosaik‹ im engeren Sinne ausschließlich die Ausarbeitung eines Bildmotivs in Steinen verstehen, so bliebe die Suche nach altsteinzeitlichen Beispielen ohne Erfolg. Die Datenlage ist hier eindeutig: Aus der frühen Menschheitsgeschichte ist diese Art der Bildgestaltung nicht bekannt. Im Zeitraum vor rund 17 000 bis 15 000 Jahren verwendet man an verschiedenen Fundstellen zwar steinerne Platten, auf denen Bildmotive eingeritzt sind; diese Steinplatten werden als Bildträger genutzt, sind aber nicht Bestandteil eines größeren Motivs. Versteht man unter ›Mosaik‹ jedoch im weiteren Sinne die Zerlegung von Bildmotiven in Pixel, Punkte oder Ähnliches, so lässt sich der Blick auf das Mosaikkonzept in zeitliche Tiefen ausweiten, die bis an den Beginn der Anwesenheit des anatomisch modernen Menschen in Europa vor fast 35 000 Jahren heranreichen. Das Mosaikkonzept würde auf diese Weise von den im Allgemeinen mit dem Mosaikbegriff assoziierten, spezifischen Aspekten von Materialität und Technik getrennt und durch den Aspekt der Auflösung eines Bildmotivs in einzelne Bildpunkte – etwa im Sinne des neuzeitlichen Pointillismus – erweitert. Dies erscheint uns insofern zulässig, als damit der kognitive Aspekt der Motiventschlüsselung in den Fokus rückt. Dieser Aspekt ist bei der Betrachtung sowohl von antiken Mosaiken als auch von altsteinzeitlichen Bildmotiven, die sich jeweils aus einer größeren Anzahl von Punkten zusammensetzen, von Bedeutung. Die wenigen altsteinzeitlichen Einzelfälle, auf die er zutrifft, sollen im Folgenden näher beleuchtet werden. Der Fokus wird dabei nicht auf den neuronalen, physiologischen und psychologischen Aspekten der Bildbetrach-

Thorsten Uthmeier – Andreas Pastoors (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Ur- und Frühgeschichte);
thorsten.uthmeier@fau.de, andreas.pastoors@fau.de;
© Thorsten Uthmeier – Andreas Pastoors 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

tung liegen; stattdessen soll das Konzept der Assoziation und der damit verknüpften assoziativen Motiventschlüsselung im Zentrum der Diskussion stehen.

## Assoziation und assoziative Motiventschlüsselung

Das Konzept der Assoziation beschreibt in der Philosophie ursprünglich gemeinsam wahrgenommene Phänomene, die auch dann in Kombination wirksam sind, wenn nur eines der Phänomene dargestellt wird.[2] In der Neuzeit verfolgte David Hartley, für den Sinneseindrücke durch Assoziation zu komplexen Vorstellungen werden, das Konzept des Aristoteles erneut;[3] in der Folge differenzierte Thomas Brown den Begriff der Assoziation weiter aus. Brown ergänzte die aristotelischen Überlegungen zu ›Raum-Zeit-Nähe‹ und ›Ähnlichkeit beziehungsweise Gegensätzlichkeit‹ durch neun weitere Gesetze, die ihm zufolge Assoziationen begründen und verfestigen.[4] Hierzu zählen die Dauer der originären Verknüpfung sowie ihre Intensität, Häufigkeit, Eindeutigkeit und Speicherung im Gedächtnis. Im archäologischen Kontext weniger zugänglich sind die Parameter des physischen und psychischen Zustands wie auch die Frage der Gewohnheit. Assoziationen aus der Verknüpfung von einfachen Sinneseindrücken und komplexeren Vorstellungen ergeben sogenannte Assoziationsketten, die bekanntermaßen bereits im Tierreich beobachtet werden können. Berühmt geworden sind die Experimente von Iwan Pawlow, der stellvertretend anhand von Hunden zeigen konnte, dass bereits der Anblick der Nahrung, bei entsprechender Konditionierung sogar eines Substituts, eine genau definierte Assoziation – hier den Speichelfluss – auslösen kann.[5]

Grundsätzlich können gegenständliche Bilder als Informationsquelle verstanden werden, bei der – eine dem Blickfeld entsprechende Lesbarkeit vorausgesetzt – der Rezipient die visuellen Inhalte simultan erfassen kann. Im Gegensatz zu Texten, die sequenziell wirken, operieren Gemälde oder Fotos über eine »informationsdichte, ganzheitliche Präsentationslogik«, bei der sich die assoziative Wirkung unmittelbar einstellt.[6] Solche unmittelbaren Assoziationsketten, in Zuge derer der Rezipient Motive mit Hilfe von Assoziationen aus wiederkehrenden, real erlebten Situationen als Ausdruck eines oder mehrerer Gefühle deutet, sind in der Rezeptionsforschung statistisch auch dann gut belegt, wenn die Interpretation der Motive eine Transferleistung erfordert. So belegen standardisierte Befragungen, bei denen Probanden die Frontansichten von Autos bestimmten Verhaltenserwartungen wie ›Sozialität‹ oder ›Kraft‹ zuordnen sollten, folgende, offenbar weit verbreitete Assoziationskette: ›Auto; Frontseite des Autos ähnelt Gesicht eines Menschen; Front weist Merkmale einer bestimmten, beim Menschen wiederholt beobachtete Mimik auf → Auto korreliert stark mit Charaktereigenschaften‹.

Die Assoziationen, denen wir in dem vorliegenden Beitrag nachspüren wollen, sind insofern komplexer, als sie auf der Motiventschlüsselung von Bildpunkten beruhen. Am Beginn der Assoziationskette steht zunächst die Identifikation des Motivs; eine assoziative Verknüpfung mit anderen Inhalten kann erst nach dieser Identifikation erfolgen. Unsere These ist, dass es bereits – oder erst? – seit 35 000 Jahren in der ausgehenden Altsteinzeit Menschen gegeben hat, die Motive aus Bildpunkten rekonstruieren konnten; respektive Menschen, für die es umgekehrt wichtig war, Motive in Bildpunkte zu zerlegen, aber auf eine Weise, die den Rezipienten weiterhin die Entschlüsselung der Motive

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

ermöglichte. Ausgehend vom neunten Brownschen Assoziationsgesetz – der Einbettung von Assoziationen in Sehgewohnheiten – werden wir versuchen zu zeigen, dass die damaligen Darstellungsakteure tatsächlich davon ausgehen konnten, dass ihren Mitmenschen eine assoziative Motiventschlüsselung gelang, und zwar eine Entschlüsselung im Sinne der Darstellungsakteure.

## Altsteinzeitliche Seh- und Assoziationsgewohnheiten

Voraussetzung unserer Überlegungen ist zum einen das Phänomen ›einfacher Assoziationen‹ zwischen Vorbild und naturgetreuer beziehungsweise naturnaher Darstellung – Assoziationsformen, die auch im Tierreich vorauszusetzen sind; zum zweiten die Einbettung der altsteinzeitlichen Motiventschlüsselung in zeitgenössischen Seh- und damit Assoziationsgewohnheiten. So werden in der altsteinzeitlichen Felsbildkunst häufig das Relief oder die Farbdifferenzen des steinernen Bildträgers in die Darstellungen integriert. Dies erzeugt bestimmte Assoziationen etwa hinsichtlich der Plastizität eines Tierkörpers oder des Verlaufs der Rückenkontur, indem beispielsweise der Körper eines gemalten Tieres durch die Wölbung der Felswand tatsächlich dreidimensional hervortritt.[7] Darüber hinaus gibt es Darstellungen, bei denen Bewegungen eines Tiers dadurch codiert werden, dass seine Extremitäten in Assoziationsketten vervielfältigt sind, also etwa ein Bein in unterschiedlichen Positionen des Bewegungsablaufs wiedergegeben wird.[8] Die letzten beiden Assoziationsstrategien bedürfen bereits einer bildlichen Rekonstruktion ›im Kopf‹, sprich, eines Vorstellungsbildes, das den Abgleich der naturnahen, aber selektiven Abbildung mit seinem natürlichen, gewissermaßen vollständigen Vorbild erlaubt. Hiervon unterscheidet sich die Entschlüsselung solcher Darstellungen, die zwar insgesamt den Formen der Lebenswelt verpflichtet sind, sich dabei ihren natürlichen Vorlagen durch ihre Darstellungsweise jedoch nicht annähern, sondern sich im Gegenteil stärker davon entfernen. Diese Entschlüsselungsprozesse von Darstellungen, deren Konturen zum Beispiel in Bildpunkte aufgelöst sind, bezeichnen wir im Folgenden als ›komplexe Assoziation‹.

Nach heutigem Kenntnisstand gibt es altsteinzeitliche Felsbildkunst in Europa seit etwa 35 000 Jahren. Der zeitliche Abstand zu noch älteren Wandbildern in Indonesien beträgt etwas mehr als 5000 Jahre.[9] Farbaufträge und Ritzungen an europäischen Höhlenwänden aus der Zeit der Neandertaler und Neandertalerinnen betrachten wir dagegen als besonders frühe Zeugnisse der kognitiven Auseinandersetzung mit Farbe und Felswand, ohne dass sich in diesen Strukturen konkrete, gegenständliche Motive identifizieren ließen.[10] In Europa haben sich mit roter oder schwarzer Farbe gemalte, getupfte oder gesprühte sowie mit Steinwerkzeugen gravierte Felsbilder zumeist in Höhlen erhalten. Dort sind sie grundsätzlich in nahezu allen potenziell erreichbaren Abschnitten der Höhlen anzutreffen. Seltener erscheinen Halbreliefs und vereinzelte, nichttransportable Vollplastiken aus Lehm, wie etwa die Wisente aus Tuc d'Audoubert.[11] Bei den Motiven handelt es sich im Wesentlichen um große bis sehr große Säugetiere, die fast immer in Seitenansicht dargestellt sind, und um sogenannte ›abstrakte‹ Zeichen. Die Tiere sind auf der einen Seite so naturnah wiedergegeben, dass auch rezente Beobachter, die mit steinzeitlichen Bildern keine Erfahrung haben, ohne Probleme die jeweilige Tierart iden-

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

tifizieren können. Auf der anderen Seite aber wurden die Motive in unterschiedlichem Maße schematisiert. Die Schematisierung der Motive kann sich auf die Darstellung einer charakteristischen Kopf- und Rückenlinie konzentrieren, sodass die gemeinte Tierart dennoch weiterhin eindeutig erkennbar bleibt. Sie kann aber auch einen derart hohen Grad an Vereinfachung erreichen, dass eine Identifikation aus heutiger Sicht uneindeutig und vage bleiben muss. Zwar fehlt in den allermeisten Fällen ein szenischer Kontext, ein gemeinsamer Maßstab oder eine gemeinsame Bodenlinie. Dennoch lassen Analysen zur Motivabfolge in größeren, zusammenhängenden Abschnitten wie in der Chauvet-Pont-d'Arc-Höhle zuweilen Kompositionen erkennen, im Rahmen derer die einzelnen Tiere beispielsweise nach Tierart gestaffelt gezeichnet oder graviert wurden.[12] In Lascaux gehen die Überlegungen von Norbert Aujoulat sogar bis zur Vermutung, dass die Abfolge der Tierarten und deren Ernährungs- und Fellzustand den Ablauf der Jahreszeiten repräsentiert.[13] Generell wird angenommen, dass die Felsbilder Bedeutungsinhalte transportieren, die über die reine Darstellung der Tiere hinausgehen, aber im Rahmen einer ikonographischen Analyse unbestimmbar bleiben müssen. Feuerstellen, mobile Fettlampen und Spuren von Einbauten verweisen auf den Aufwand, der bei der Erzeugung und Rezeption der Felsbilder zuweilen betrieben wurde. Menschliche Fußspuren im Höhlenlehm sowie die Analysen der Größe farbiger Finger- und Handabdrücke an den Wänden lassen darauf schließen, dass potenziell alle Mitglieder einer Gruppe – Junge wie Alte, Männer wie Frauen – die Höhlenbereiche mit Felsbildkunst aufsuchten und an der Erzeugung beziehungsweise Betrachtung der Bilder partizipierten.[14]

## Altsteinzeitliche Beispiele für einfache assoziative Motiventschlüsselung

Beispiele einfacher Assoziationen zur Entschlüsselung von Darstellungen gibt es in der altsteinzeitlichen Felsbildkunst in großer Zahl. An dieser Stelle konzentrieren wir uns auf ausgewählte, signifikante Beispiele aus dem Zeitraum zwischen 35 000 und 15 000 Jahren vor heute. Es handelt sich überwiegend um Assoziationen von Relief und Tierkörper sowie – deutlich seltener – um Assoziationen von Einzelmotiv und Bewegung. Diese einfachen Assoziationen treten, bei allen stilistischen Unterschieden, über den gesamten Zeitraum hinweg auf. Sie finden sich vornehmlich im sogenannten frankokantabrischen Raum, einer topographisch diversen Zone unterschiedlicher Landschaften, die von der Nordküste Spaniens über die Pyrenäen und das Aquitanische Becken bis ins Périgord reicht.

## Relief und Tierkörper

Das wohl bekannteste Beispiel für diese einfache Form der Assoziation stammt aus der spanischen Höhle Altamira in Kantabrien nahe Santander. Ihre Entdeckung 1879 markiert den Beginn der zunächst kontroversen wissenschaftlichen Beschäftigung mit altsteinzeitlicher Felsbildkunst.[15] Etwa einen Meter über der damaligen Begehungsoberfläche und in der Nähe des originalen Eingangs befinden sich zahlreiche, knapp unter-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

lebensgroße Wisentdarstellungen an der Decke. Diese Darstellungen nutzen vor allem konvexe Rundungen des Felsens für eine plastischere Wirkung der Körper (Abb. 1).



*Abb. 1: Altamira, Santillana del Mar, Kantabrien, Spanien: Einfache Assoziation von Relief und Tierkörper bei einer Reihe von Wisentdarstellung an der Decke*

Die in der Felsbildkunst häufige und daher mit Brown als ›Sehgewohnheit‹ anzusprechende Assoziationskette ›Tierköper; Abgleich der Rückenlinie; des Kopfes; der Hörner mit natürlichen Vorbildern aus der belebten Tierwelt → ruhender Wisent‹ ist kombiniert mit einer weiteren Assoziationskette, ›tatsächliche Plastizität des Felsens; Abgleich mit der Muskulatur eines Wisents → Kraft‹. Ihr Zusammenspiel kommt einer Sinnestäuschung, wenn auch auf einfachster Ebene, nahe. Berücksichtigt man vor diesem Hintergrund die Kombination der Malerei mit dem Felsrelief, lassen sich Assoziationsleistungen auch in Fällen einer extremen Reduzierung der gemalten Bildinformation nachvollziehen und als – innerhalb der Sehgewohnheiten – eindeutige Motiventschlüsselungen verstehen. So finden sich natürliche Felsformationen, die durch die Angabe isolierter Details, nur eines Auges etwa, die Assoziation mit einem Tierkopf erzwingen; eine Assoziation, die ohne die natürliche Formation spekulativ bliebe. Auch hierzu finden sich in der Höhle von Altamira prominente Beispiele.

## Einzelmotive und Bewegung

Auch die Darstellung von Bewegung verstehen wir als einfache Assoziationen. Die besondere Herausforderung in der Decodierung dieser Fälle liegt allerdings darin, aus der

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Vervielfältigung einzelner Körperteile, etwa von Extremitäten oder eines Kopfes, auf die Darstellung von Bewegung, zum Beispiel eines Wisents im Galopp, zu schließen. Hier ließe sich die Assoziationskette ›Silhouette eines kräftigen Tieres mit Hörnern; Nutzung des Felsreliefs zur Verstärkung der Schultermuskulatur; Abgleich mit bekannter Tierwelt außerhalb der Höhle → Wisent‹ kombinieren mit der zweiten Assoziationskette ›mehrere Vorder- und Hinterläufe; Extremitäten eines Tieres; gestreckte Bewegung → Tier läuft nach rechts‹, analog zu einem Daumenkino. Diese allerdings nicht unumstrittene Deutung geht auf den französischen Forscher Marc Azéma zurück.[16]

## Vom Punkt zum Bild: Komplexe assoziative Motiventschlüsselung in der Altsteinzeit

Bevor wir uns mit den frühesten Beispielen für Assoziationsketten beschäftigen, die sich mit dem neuzeitlichen Pointillismus vergleichen lassen, empfiehlt sich ein Exkurs zum Vorkommen von Punkten in der altsteinzeitlichen Kunst. Farbpunkte, die mit Fingern oder Pflanzenstängeln auf Wände oder mobile Träger wie Kalksteinplatten aufgetragen wurden, sind sowohl als isolierte Punkte als auch in Form von Punktreihen bekannt. Sie können neben linearen Mustern auch Winkelmuster ergeben. Darüber hinaus tauchen Punkte im Zusammenhang mit der Darstellung von Tieren auf. Prominente Beispiele sind die nur wenige Zentimeter großen, knapp 40 000 Jahre alten Elfenbeinplastiken aus dem Vogelherd im baden-württembergischen Lonetal. Anhand der Form des Körpers, des Kopfes und der Ohren können einige von ihnen vergleichsweise sicher als Löwendarstellungen bestimmt werden.[17] Neben Kreuzschraffuren im Bereich der Rippen finden sich zahlreiche, ebenfalls als Gravierung mit einem Steingerät ausgeführte Punktreihen unterschiedlicher Orientierung sowie punktförmige Kerben. Lange Zeit dominierte die Hypothese, die Markierungen bezögen sich nicht unmittelbar auf das natürliche Erscheinungsbild der Tiere. Ewa Dutkiewicz konnte im Rahmen ihrer Dissertation jedoch plausibel machen, dass es sich ebenso gut um Fellzeichnungen oder – im Fall der Kreuzschraffuren – um die Darstellung eines abgemagerten Ernährungszustandes handeln könnte.[18] Eine komplexe Assoziationskette ist daher aus unserer Sicht nicht notwendigerweise anzunehmen. Stattdessen reicht die Identifikation der Tierart anhand der charakteristischen morphologischen Merkmale des Körpers – etwa nach dem Muster ›Form der Rückenlinie; des Kopfes; der Ohren; der Schnauze; der Köperproportionen → Löwe‹ – sowie die Bestimmung der Körperhaltung beziehungsweise der Körpersprache oder des Ernährungszustandes aus, um eine einfache Assoziationskette in Gang zu setzen.

Neben Punkten, die sich unmittelbar und ausschließlich als Binnenmotive entschlüsseln lassen, liegen aus der Altsteinzeit auch Gruppen von Punkten vor, die man vor dem Hintergrund der bereits skizzierten Sehgewohnheiten als Aufforderung zu einer komplexen assoziativen Motiventschlüsselung verstehen kann. Das früheste Beispiel stammt aus der Chauvet-Pont-d'Arc-Höhle im Tal der Ardèche. Es gehört ganz an den Beginn der europäischen Felsbildkunst. Ein Minimalalter von 25 000 Jahren vor heute fordert der zu dieser Zeit erfolgte, völlige Versturz des Höhleneingangs; die meisten Darstellungen sind aber älter.[19] Während die mit Holzkohle angefertigten Darstellungen, die unter anderem Wisente und Nashörner zeigen, mittels Radiokarbonmethode

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

auf etwa 35 000 Jahre vor heute datiert wurden, ist die mit Hämatit umgesetzte sogenannte ›Rote Serie‹, um die es im Folgenden gehen wird, in Teilen sicher älter: Rote Darstellungen werden hier nämlich zuweilen von schwarzen, mit Holzkohle realisierten Bildern überdeckt. Die in unserem Zusammenhang interessanten Bildfelder befinden sich in einem als ›Salle Brunel‹ bezeichneten Höhlenraum. Auffällig ist hier zunächst eine Häufung von Bereichen, die durch das natürliche Relief der Felswände begrenzt und mit eng nebeneinandergesetzten Punkten markiert sind. Detailaufnahmen, auf denen zuweilen der Abdruck ganzer Hände zu erkennen ist, belegen, dass die Punkte mit dem Handballen in Stempeltechnik auf der Wand aufgetragen wurden. Eine Deutung im Sinne einer Motiventschlüsselung ist in diesen Bereichen unmöglich.

Anders verhält es sich aus unserer Sicht bei einer weiteren Wandfläche im selben Höhlenraum. Das etwa einen Meter in der Höhe messende Bild besteht aus einer Ansammlung von roten Punkten, deren Durchmesser jeweils etwa zehn Zentimeter beträgt. Ausgehend von altsteinzeitlichen Sehgewohnheiten und daraus ableitbaren Assoziationsketten kann es als Darstellung eines größeren Säugetieres interpretiert werden. Rückenkontur mit betontem Widerrist, Bauchkontur sowie Vorder- und Hinterläufe sind durch Punkte dargestellt, die sorgfältig entlang einer imaginären Linie platziert wurden. Hinzu kommen zahlreiche Binnenpunkte. Wie bei der Punktewolke bestehen diese aus mit Flüssigkeit angerührtem Hämatitstaub, der anschließend mit dem Handballen aufgetragen wurde. Kontur- und Binnenpunkte ergeben im Rahmen einer komplexen Motiventschlüsselung durch Assoziation eine Fläche, wie sie für die Seitenansicht von größeren Landtieren charakteristisch ist. Ob nun eine bestimmte Tierart gemeint ist und, wenn ja, welche, wagen wir nicht zu entscheiden. Grundsätzlich kommen Punkte als Angabe von Fellzeichnung zwar auch bei problemlos identifizierbaren Tieren der ›Roten Serie‹ vor. Inwieweit die Tatsache, dass es sich dabei um Bären, Leoparden oder Löwen handelt, bei der Deutung der fraglichen Darstellung hilft, bleibt aber offen. Unabhängig von der konkreten Tierart plädieren wir dafür, in diesem Felsbild den frühesten Nachweis der pointillistischen Darstellung eines Tieres zu sehen. Sollte diese Annahme zutreffen, so läge eine keineswegs triviale Assoziationskette der Motiventschlüsselung vor: Es sind nicht etwa farbige Flächen oder Linien, welche die entscheidenden Merkmale von Rücken- und Bauchlinie, Beinen und Kopflinie angeben, sondern in großer räumlicher Nähe vor einem ungestalteten Hintergrund angeordnete Punkte. Allerdings wäre dann ein Bewusstsein dafür, dass sich auch mit Mustern von Punkten Bilder von natürlichen Gegenständen erzeugen lassen, die notwendige Voraussetzung, dass die Assoziationskette ›sinnhafte Anordnung von Punkten; Ergänzung von Punkten zu Linien oder Flächen; Abgleich der so konstruierten Rücken- und Bauchlinie sowie der Beine mit dem zeitgenössischen Tierbestand → größeres Säugetier‹ funktioniert. Plausibel erscheint uns dieses Postulat vor allem dann, wenn man zum einen berücksichtigt, wie häufig mithilfe von natürlichem Relief Assoziationen hervorgerufen wurden, zum anderen, welche überlebenswichtige Bedeutung die zuverlässige Identifikation von Tieren und Tierarten im Alltagsleben besaß.

Weitaus bekannter als die oben beschriebenen ›Points-paumes‹ aus der Chauvet-Pont-d'Arc-Höhle sind die Pferdedarstellungen aus Pech Merle, einer großen Höhle in der Nähe der südfranzösischen Stadt Cahors. Das beeindruckende ›Panneau des chevaux ponctués‹ (Abb. 2) befindet sich im Dunkelbereich hundert Meter vom heutigen Eingang

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

der Höhle entfernt in einem großen, in Stehhöhe begehbaren Höhlenraum auf einem exponierten Felsen mit den Maßen 3,60 x 1,65 Meter.[20]



*Abb. 2: Pech Merle, Cabrerets, Lot, Frankreich: Komplexe Assoziation vom Punkt zum Bild bei dem »Panneau des chevaux ponctués«*

Die mit Holzkohle über älteren roten Darstellungen ausgeführten, knapp unterlebensgroßen Pferde sind laut einer Radiokarbonmessung 28 800 Jahre alt. Wie in vielen anderen Höhlen dieser Zeitstellung kommen auch in Pech Merle Anordnungen von Punkten vor: sei es als Muster gesprühter Punkte, sei es als sogenannte abstrakte Zeichen. Um die für die Pferde postulierte Assoziationskette nachvollziehen zu können, sei daran erinnert, dass die altsteinzeitliche Felsbildkunst natürliche Felsreliefs oder natürliche Felskonturen häufig berücksichtigt. Vor diesem Hintergrund lässt sich ein interpretatorischer Ansatz verstehen, der bei einem der beiden Pferde eine Doppelung des Motivs vorsieht: Im Fall des rechten Pferdes entspricht in einer auffälligen Koinzidenz die Kontur des Felsens dem Umriss eines Pferdekopfes. Damit ist die Motiventschlüsselung in doppelter Weise vorgegeben: zum einen durch Linien und Farbfläche im Halsbereich des vollständig angegebenen Tierkörpers, zum anderen assoziativ durch den Umriss des natürlichen Felsens. Dass es sich bei dieser Zuschreibung, die bereits auf Ebene der vorikonographischen Beschreibung erfolgt, nicht um Spekulation handelt, zeigen die schwarzen Punkte, die – ganz im Gegensatz zum linken Pferd – die Flächen zwischen dem in Farbe aufgetragenen Pferdekopf und der weiteren Konturlinie des Felsens sinnvoll ausfüllen: nämlich im Sinne der Mähne eines Pferdekopfes. Unter Annahme ei-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

ner komplexen Motiventschlüsselung, die ähnlich wie im Pointillismus auf der assoziativen Interpretation von Punkten beruht, ergibt sich ein Pferdekopf, der die Proportionen des gemalten Tieres gleichsam korrigiert. Die Größe des natürlichen, pferdekopfförmigen Felsens entspricht proportional viel eher dem Kopf eines tatsächlichen Pferdes als der durch eine schwarze Farbfläche dargestellte Pferdekopf: Je nach Perspektive könnte dieser winzige, schwarze Pferdekopf sogar als Auge des größeren Konturkopfes gelesen worden sein.

Ein anderes Beispiel für eine gleichsam pointillistische Assoziation in altsteinzeitlichem Kontext stammt aus der Höhle Marsoulas, einer fast achtzig Meter langen und dabei schmalen Ganghöhle etwa achtzig Kilometer südlich von Toulouse.[21] Das Bildfeld, das uns hier interessiert, befindet sich rund zwanzig Meter vom Eingang entfernt in einem Bereich, in dem ein Mensch kaum aufrecht stehen kann. Es handelt sich um die Darstellung eines aus mehr als fünfhundert roten Punkten zusammengesetzten Wisents (Abb. 3). Im Gegensatz zur Chauvet-Pont-d'Arc-Höhle, wo der pointillistisch angelegte Tierkörper keine Identifikation mit einer bestimmten Tierart zuließ, sind in Marsoulas Details angegeben, die es erlauben, die Tierart eindeutig zu bestimmen: mit schwarzer Farbe dargestellte Stirnbehaarung, Auge, Ohr und Horn, sowie mit Linien und Flächen umgesetzte Details von Beinen und Hufen.



*Abb. 3: Marsoulas, Salies-du-Salat, Haute-Garonne, Frankreich: Komplexe Assoziation vom Punkt zum Bild im Falle des gepunkteten Wisents*

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Vom Punkt zum Bild in der Altsteinzeit

Sicherlich ließen sich im Korpus der altsteinzeitlichen Felsbildkunst noch weitere Fälle einer komplexen Motiventschlüsselung vom Punkt zum Bild finden. Wir haben uns an dieser Stelle auf die in ihrer Interpretation überwiegend als gesichert bis plausibel einzuschätzenden, quasi-pointillistischen Darstellungen beschränkt. Geht man die hier gezeigten Fallbeispiele noch einmal durch, so sind mit Blick auf die Brownschen Assoziationsgesetze hinsichtlich der assoziativen Motiventschlüsselung folgende Aspekte hervorzuheben:

Erstens, der Aspekt der Dauer von Vorbild und Assoziation. Dieser Aspekt zeigt sich an der Silhouette der Tiere, die in der natürlichen Umwelt außerhalb der Höhlen und Lagerplätze fest mit einer bestimmten Tierart verknüpft waren.

Zweitens, der Aspekt der Intensität. Vor allem im Alltag waren die hier vorgestellten Assoziationsketten für die Motiventschlüsselung von großer Bedeutung, da außerhalb der Höhlen die korrekte Identifikation von Tier, Tierart und situativem Tierverhalten die Überlebenschancen sowohl der einzelnen Individuen als auch der Gruppe maßgeblich mitbestimmte.

Drittens, der Aspekt der Häufigkeit. Die Assoziationskette ›Rückenlinie und andere Details; Tier; Tierart; Habitus → zu erwartendes Verhalten‹ dürfte auch und besonders außerhalb der Höhlen für alle Gruppenmitglieder essentiell und allgegenwärtig gewesen sein. Wie häufig die auf dieser Erfahrung aufbauende Assoziationskette ›Felswand mit Linien, Punkten et cetera; Identifikation wichtiger Details eines Tieres und einer Tierart → Klassifikation von Tierart und situativem Verhalten‹ sowie möglicherweise daran anknüpfende Assoziationen mit weiteren Bedeutungsinhalten dagegen in den Höhlen vollzogen wurden, ist schwieriger zu beurteilen. In Höhlen mit unversehrt überlieferten originalen Begehungsoberflächen wie La Garma und Tuc d'Audoubert belegen die menschlichen Fußspuren, dass Besuche in tieferen Teilen der Höhlensysteme singuläre Ereignisse waren. Diese Beobachtung lässt sich aber nicht ohne Weiteres verallgemeinern.

Viertens, der Aspekt der Eindeutigkeit. Zumindest die hier besprochenen Motiventschlüsselungen von Tierdarstellungen in gleichsam pointillistischer Bildgestaltung beruhen auf einer bestimmten Assoziationskette: ›Vorbild; Tierart, Köperhaltung und Körpersprache; bildhafte Umsetzung durch typische Rückenlinie und Körperdetails → Tier und Tierart‹ – eine Assoziationskette, die aus unserer Sicht eindeutig ist.

In der Altsteinzeit sind Beispiele für komplexe assoziative Motiventschlüsselungen, die auf der gegenständlichen und nicht nur ornamentalen Anordnung von Punkten beruhen, äußerst selten. Dabei bleibt es im weiteren Fortgang der Urgeschichte: Auch aus der nachfolgenden Mittel- und Jungsteinzeit sind uns zumindest prominent publizierte Beispiele nicht bekannt. Zwar existieren ganze Keramikgruppen, die auf Mustern aus punktförmigen Einstichen beruhen, doch handelt es sich dabei um Ornamente. Dem Konzept einer pointillistischen Darstellung am nächsten kommt vielleicht die Bemalung der Außenwände einer etwa 6 000 Jahre alten Behausung aus Ludwigshafen-Seehalde. Hier sind durch Linien und Körperdetails anthropomorphe Figuren dargestellt, während Muster aus Punkten eher als Teil einer textilen Bekleidung zu deuten sind.[22] Eine erstaunliche Erkenntnis: Assoziationsketten, die bei der Entschlüsselung von Motiven auf

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Punktdarstellungen setzen, sind in den Steinzeiten erstens offenbar seltene Einzelfälle; zweitens bleiben sie an den anatomisch modernen Menschen gebunden; drittens treten sie erst vergleichsweise spät auf; und viertens erweisen sie sich als Resultat besonderer Sehgewohnheiten. In Zukunft wäre zunächst zu fragen, ob tatsächlich keine älteren vergleichbaren Darstellungen existieren als diejenigen, die in vorliegendem Beitrag versammelt sind. Als Prähistoriker, die es gewohnt sind, lange Zeitreihen zu beobachten, stellen wir uns darüber hinaus die Frage, ob Motiventschlüsselungen pointillistischer Darstellungen möglicherweise auch im Tierreich und hier insbesondere bei den großen Menschenaffen vorkommen, oder ob tatsächlich ein nur auf den anatomisch modernen Menschen begrenztes Phänomen vorliegt.

## Anmerkungen

1 Dieser Beitrag ist im Rahmen des Forschungsvorhabens »Die Volp-Höhlen – Untersuchungen an einer Schlüsselfundstelle zur Kontextualisierung paläolithischer Felsbilder« (Antragsteller: Andreas Pastoors, Thorsten Uthmeier; Projektkennung: DFG-Projektnummer 522090020) entstanden.
2 Strube 1984, 1–9.
3 Strube 1984, 3.
4 Strube 1984, 3–6.
5 Pawlow 1923.
6 Geise 2019, 574.
7 Fritz 2017.
8 Azéma 2008.
9 Fritz 2017.
10 Hoffmann u.a. 2018.
11 Bégouën u.a. 2009.
12 Fritz – Tosello 2015.
13 Aujoulat 2004.
14 Pastoors u.a. 2015.
15 Cartailhac – Breuil 1906.
16 Azéma 2008.
17 Conard u.a. 2015.
18 Dutkiewicz 2021.
19 Clottes – Geneste 2015.
20 Lorblanchet 2010.
21 Fritz – Tosello 2023.
22 Schlichterle 2016.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Literatur

Aujoulat 2004: N. Aujoulat, Lascaux. La geste, l'espace et le temps (Paris 2004)

Azéma 2008: M. Azéma, Representation of Movement in the Upper Palaeolithic. An Ethological Approach to the Interpretation of Parietal Art, Anthropozoologica 43, 1, 2008, 117–154

Bégouën u.a. 2009: R. Bégouën – C. Fritz – G. Tosello – J. Clottes – A. Pastoors – F. Faist (Hg.), Le sanctuaire secret des bisons. Il y a 14 000 ans dans la caverne du Tuc d'Audoubert (Paris 2009)

Cartailhac – Breuil 1906: E. Cartailhac – H. Breuil (Hg.), La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne) (Monaco 1906)

Clottes – Geneste 2015: J. Clottes – J. M. Geneste (Hg.), La grotte Chauvet et la caverne du Pont-d'Arc (Dijon 2015)

Conard u.a. 2015: N. J. Conard – M. Bolus – E. Dutkiewicz – S. Wolf, Eiszeitarchäologie auf der Schäbischen Alb. Die Fundstellen im Ach- und Lonetal und in ihrer Umgebung (Tübingen 2015)

Dutkiewicz 2021: E. Dutkiewicz, Zeichen. Markierungen, Muster und Symbole im Schwäbischen Aurignacien (Tübingen 2021)

Fritz 2017: C. Fritz (Hg.), L'art de la Préhistoire (Paris 2017)

Fritz – Tosello 2015: C. Fritz – G. Tosello, Du geste au mythe. Techniques des artistes sur les parois de la grotte Chauvet-Pont d'Arc, Palethnologie 7, 2015, 287–321

Fritz – Tosello 2023: C. Fritz – G. Tosello, La grotte de Marsoulas, in: V. Mistrot (Hg.), L'Art préhistorique. De l'Atlantique à la Méditerranée (Arles 2023) 210–213

Geise 2019: S. Geise, Methoden der Bildrezeptions- und Bildwirkungsforschung, in: K. Lobinger (Hg.), Handbuch Visuelle Kommunikationsforschung (Wiesbaden 2019) 571–596

Hoffmann u.a. 2018: D. L. Hoffmann – C. D. Standish – M. García Diez – P. B. Pettitt – J. A. Milton – J. Zilhão – J. J. Alcolea González – P. Cantalejo Duarte – H. G. Collado – R. de Balbín Behrmann – M. Lorblanchet – J. Ramos-Muñoz – G. C. Weniger – A. W. Pike, U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art, Science 359, 6378, 2018, 912–915 (27.02.2018)

Lorblanchet 2010: M. Lorblanchet, Art pariétal. Grottes ornées du Quercy (Rodez 2010)

Pastoors u.a. 2015: A. Pastoors – T. Lenssen-Erz – T. Ciqae – U. Kxunta – T. Thao – R. Bégouën – M. Biesele – J. Clottes, Tracking in Caves. Experience Based Reading of Pleistocene Human Footprints in French Caves, CambrAJ 25, 3, 2015, 551–564, DOI: 10.1017/S0959774315000050

Pawlow 1923: I. P. Pawlow, New Researches on Conditioned Reflexes, Science 58, 1506, 1923, 359–361

Schlichterle 2016: H. Schlichterle, Älteste Wandmalereien nördlich der Alpen. Zur Rekonstruktion der Bilder für die Präsentation auf der Großen Landesausstellung 2016, Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege 45, 1, 2016, 11–17

Strube 1984: G. Strube, Assoziation. Der Prozeß des Erinnerns und die Struktur des Gedächtnisses (Berlin 1984)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Foto: Heinrich Wendel, 1970
Abb. 2: Foto: Heinrich Wendel, 1969
Abb. 3: Foto: Heinrich Wendel, ohne Jahr

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

**REGELHAFTE BAUPARZELLEN** können geradezu als Charakteristikum mediterraner Urbanität gelten. Anders als beim Mosaik sind diese Grundmodule jedoch nicht die aktiv gestalteten Einheiten, sondern das implizite Produkt.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010205

# Das Mosaik als Metapher für die Stadt. Das Ganze und seine Teile

*Annette Haug*

Die Stadtsoziologie des zwanzigsten Jahrhunderts konzentrierte sich auf die Frage, wie sich das städtische Ganze und seine Teile, das Kollektiv und das Individuum, zueinander verhielten. Sowohl Georg Simmel, Walter Benjamin als auch Louis Wirth diskutierten den Umstand, dass mit erhöhter urbaner Dichte zunehmend rationale, instrumentelle, unpersönliche und beliebige Interaktionsformen einhergingen.[1] Die Konsequenz sei die Vereinzelung des Individuums. Doch zugleich befördere die Stadt auch neue Formen der Gruppenbildung. Robert Park schließt an diese Überlegungen an und begreift die Stadt als Einheit, die sich aus verschiedenen Teilgemeinschaften zusammensetzt: »Die Segregationsprozesse erzeugen moralische Differenzen, die die Stadt zu einem Mosaik kleiner Welten machen, zwischen denen es Berührungspunkte, aber keine Überschneidungen gibt. Das erlaubt dem Einzelnen, schnell und problemlos zwischen unterschiedlichen moralischen Milieus hin- und herzuwechseln, und verleitet zu dem faszinierenden, aber auch risikoreichen Unterfangen, zugleich in mehreren benachbarten, jedoch tiefgreifend voneinander getrennten Welten zu leben.«[2] Die soziale Differenzierung hat laut Park einen Effekt auf die Ausbildung distinkter und voneinander unabhängiger Stadtquartiere, das urbane Mosaik wird zum Synonym für residenzielle Differenzierung und Segregation: »Mit der Zeit nimmt jeder Winkel und jedes Viertel der Stadt etwas vom Charakter und den Eigenschaften ihrer Bewohner auf. Jeder einzelne Teil der Stadt wird unweigerlich geprägt von den spezifischen Empfindungen seiner Bevölkerung. Was zunächst ein rein geographischer Gegenstand war, verwandelt sich in der Folge in ein Quartier, das heißt in einen Ort mit jeweils eigenen Empfindungen, Traditionen und Geschichte.«[3]

Dies veranlasst wenig später auch Wirth dazu, die Stadt als ein ›Mosaik sozialer Welten‹ zu bezeichnen.[4] Der semantische Mehrwert der Mosaikmetapher für das Verständnis des Urbanen ist bei Park begrenzt: Die Stadt wird im sozialen und räumlichen Sinn

Annette Haug (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Klassische Altertumskunde, Abteilung Klassische Archäologie);
ahaug@klassarch.uni-kiel.de;
© Annette Haug 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

als Addition von sozialen, sich nicht überlappenden Teilgruppen und Quartieren verstanden. Die Mosaikmetapher wird aber nicht bemüht, um das Verhältnis dieser Einheiten zueinander zu charakterisieren. Für Park scheint dies allerdings auch nicht wichtig, begreift er sie doch als unabhängig.

Im Folgenden soll geprüft werden, inwiefern sich die Mosaikmetapher eignet, um die Binnendifferenzierung antiker Städte zu beschreiben, und zwar auf einer sozialen wie architektonischen Ebene. Dazu sollen zunächst einige Grundcharakteristika von antiken Mosaiken benannt werden, die sich metaphorisch aktivieren lassen:

Erstens setzt sich das Mosaik aus regelmäßigen Grundeinheiten zusammen. Diese können je nach Art eines Mosaiks variieren. Im Fall eines Tessellatmosaiks handelt es sich um geometrische – quadratische – Grundeinheiten, im Fall eines Kieselmosaiks um stärker variierende, rund-ovale Einheiten vergleichbarer Größe.

Zweitens variiert je nach Gestalt der Grundeinheiten auch das Verhältnis der Teile zueinander. Bei den Tessellaten mit ihren quadratischen Grundeinheiten schließen die Einheiten lückenlos aneinander an. Es stellt sich im engeren Sinn eine parataktische Ordnung ein. Bei den Kieselmosaiken hingegen ergeben sich kleine Resträume, die Ordnung ist freier und fließender.

Drittens fügen sich bei beiden Mosaikformen die Einzelteile zu einem übergreifenden Ganzen. Bei monochromen Mosaiken bleibt dieser Zusammenhang auf einer semantischen Ebene folgenlos, im Fall von darstellenden Mosaiken – ornamental oder bildhaft – fügen sich indes für sich genommen insignifikante Einzelteile zu einem sinnhaften Ganzen.

Viertens ist das Ganze nur aus einer distanzierten Perspektive zu sehen und zu verstehen. Wer auf einem Mosaik steht, dem geht – gerade im Fall komplexer Muster oder Darstellungen – der Überblick verloren.

Fünftens gehen Mosaiken zwar auf einen geplanten Herstellungsprozess zurück, der zu einem strukturierten Erscheinungsbild führt. Je nach Kontext können Mosaiken aber mitunter signifikanten Modifikationen unterliegen, etwa geflickt, umgearbeitet oder zerstört werden.

Setzen wir diese Aspekte als Analyseparameter voraus, um über die antike Stadt nachzudenken, und beginnen bei dem Verhältnis der einzelnen Teile zueinander. Bei einer Stadt ist per se nicht evident, welches Element eine ›Grundkomponente‹ darstellt. Aus einer sozialen Perspektive könnte man an die Familie oder den Hausstand, an Freundeskreise, aber auch an soziale oder ethnische Gruppen denken. Aus räumlicher Perspektive wären Häuser, Gebäudeblocks oder Quartiere zu betrachten. Park wählt die Mesoebene als städtische Grundkomponente – und für ihn fallen soziale und räumliche Parameter zusammen. In seiner Beobachtung arbeiten und wohnen soziale beziehungsweise ethnische Gruppen nach Quartieren getrennt voneinander. Die soziale Ordnung besitzt eine räumliche Dimension.

Die Situation der antiken Stadt unterscheidet sich davon grundlegend, da hier soziale und räumliche Parameter nicht zusammenfielen. Dies liegt unter anderem daran, dass sich verschiedene soziale Gruppen in der Nutzung eines Hausstandes durchdrangen: Hausherr und Hausherrin, Kinder und Alte, aber auch Sklaven bewohnten oftmals ein und dasselbe Haus.[5] Will man die Mosaikmetapher zur Anwendung bringen, so sind die soziale und räumliche Gliederung getrennt voneinander zu betrachten.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

In sozialer Hinsicht lassen sich räumlich skalierende soziale Einheiten fassen: Potenzielle gesellschaftliche Grundeinheiten lassen sich in Einklang mit Platon und Aristoteles benennen. Sie reichen vom Individuum über die Familia und die Nachbarschaft – die sich als räumliche Nähe von einem Haushalt ausgehend verstehen lässt – bis hin zur städtischen Gemeinschaft als Ganzem. Dabei sind die Teile durch verschiedene Näheverhältnisse gekennzeichnet: Das Individuum ist mit seiner Familia aufs Engste vertraut, die Nachbarschaft verhält sich dazu bereits distanzierter,[6] während die Stadtgemeinschaft als Ganzes auf einer Ebene des Imaginären angesiedelt ist, da sie sich aufgrund ihrer Größe nicht konkret als Gemeinschaft erfahren lässt.[7] Die sozialen Einheiten liegen damit auf unterschiedlichen räumlichen Skalen, ohne dass der Modus der räumlichen Gruppierung streng strukturiert wäre: Wie sich Familien zu Nachbarschaften zusammenfinden und wie viele Hausstände eine Nachbarschaft bilden, bleibt – ähnlich wie bei einem Kieselmosaik – fluide.

Quer zu dieser verräumlichten und skalierten Sozialstruktur, die sich mosaikhaft beschreiben lässt, liegen allerdings soziale Gruppen, die nicht nach räumlichen Mustern organisiert sind. Man mag an informelle Freundeskreise, aber auch an institutionalisierte religiöse oder soziale Gruppierungen denken – in der römischen Kaiserzeit sind dies etwa Collegia, vereinsartige Zusammenschlüsse. Kaum einmal zeigen sich in antiken Städten Clusterbildungen bestimmter Gruppierungen, wie dies etwa bei den jüdischen Ghettos in mittelalterlichen Stadtorganismen der Fall ist. Soziale Beziehungen sind, vom Individuum aus gedacht, deshalb üblicherweise nicht durch räumliche, sondern durch soziale Nähen und Fernen bestimmt. Dabei gehört jeder und jede typischerweise verschiedenen Gruppen an, die sich nicht selten überlappen. Solche sich ändernden Gruppenkonstellationen realisieren sich häufig durch zeitliche Abfolge: Am Morgen zeigen sich andere Handlungsmuster und mit ihnen andere soziale Formationen als etwa am Mittag oder am Abend. Die Mosaikmetapher ist hier daher unpassend. Wollte man solche sozialen Gruppen als Konstituenten der städtischen Gemeinschaft visualisieren, so würde man sich überlappende Kreise oder Ovale wählen. Ähnlich wie bei der Visualisierung von Sinus-Milieus ließen sich auf diese Weise soziale – und nicht räumliche – Nähen und Fernen bestimmen.

In architektonischer Hinsicht greift die Mosaikmetapher besser, da die Grundmodule notwendigerweise eine räumliche Verortung besitzen. Wieder ist eine Skalenperspektive möglich: Die Stadt setzt sich zusammen aus einzelnen Häusern beziehungsweise baulichen Einheiten, aus Bauparzellen beziehungsweise Gebäudeblocks, die durch ein mehr oder minder systematisches Straßenraster voneinander getrennt werden, und aus Quartieren, die sich als räumliche Einheiten mit distinkten Merkmalen voneinander scheiden lassen. Wie einheitlich sich die einzelnen Module ausnehmen, ist regional und historisch variabel. In manchen antiken Gesellschaften – zum Beispiel in manch früher griechischer Kolonie, aber etwa auch in der klassischen Stadt – scheinen rechteckige oder quadratische Grundmodule für Häuser existiert zu haben, so in Olynth oder Priene. In solchen Städten treffen wir tatsächlich eine geradezu mosaikhafte Addition solcher ›Hausmodule‹ zu größeren, ebenfalls geometrischen – rechteckigen oder annähernd quadratischen – Insulae an, die wiederum die Zwischenmodule eines städtischen Ganzen bilden. In anderen Städten scheinen sich die Unterschiede zwischen den Hausgrößen und Wohnformen sehr viel größer auszunehmen. Dies gilt etwa für das spät-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

hellenistische Pompeji. Hier haben sich vormals wohl ebenfalls einheitlichere Wohneinheiten zunehmend ausdifferenziert und zu einer großen Diversität an Wohnformen geführt, die von Kleinstwohnungen bis hin zu Stadtpalästen reichte.[8] Doch auch hier ist als Zwischeneinheit die Insula als Moduleinheit zu greifen. Tatsächlich können solch regelhafte Bauparzellen geradezu als Charakteristikum mediterraner Urbanität gelten.[9] Wir greifen darin eine intentionale, geometrisierte Form der Raumorganisation. Anders als beim Mosaik sind diese Grundmodule jedoch nicht die aktiv gestalteten Einheiten, sondern das implizite Produkt. Aktiv gestaltet werden die Straßenachsen; die Insulae sind die bebaubaren Restflächen, die auch durchaus unbebaut bleiben können. Die Vorteile einer solchen Raumorganisation liegen auf der Hand: Die Straßen lassen sich systematisieren und hierarchisieren, es ergibt sich eine leicht lesbare urbane Struktur. Agora beziehungsweise Forum liegen üblicherweise am Schnittpunkt der großen Achsen und besetzen das städtische Zentrum. Ordnung stiftet Orientierung und Übersicht. Und für die geometrisch-rechteckigen Insulae selbst ergibt sich wie beim Tessellat die Möglichkeit einer parataktischen Ordnung ohne Platzverlust. Die Antike hat eine solche Raumordnung in hohem Maße geschätzt. Dass sich gerade die Weltstadt Rom durch ein Fehlen einer solchen Ordnung auszeichnet, ist für Cicero ein offensichtlicher Mangel.[10] Wir dürfen daraus schließen, dass antiken Menschen eine systematische Stadtplanung mit einheitlichen Grundmodulen als Ausweis von Urbanität schlechthin galt.

Dennoch waren einige besonders traditionsreiche Städte des antiken Mittelmeerraums gerade nicht nach einem strengen Raster organisiert – dies gilt für Athen nicht weniger als für Rom. Doch auch hier waren Bebauungsblöcke eine zentrale Grundeinheit des Städtebaus, wie uns etwa der in severischer Zeit angefertigte Marmorplan der Stadt Rom, die sogenannte Forma Urbis, lehrt. Unterschiedlich ist folglich der Modus der Raumorganisation. Mit Blick auf das Erscheinungsbild können Tessellate als Metapher für die Rasterstruktur geplanter Städte mit ihren rechteckigen Insulae fungieren, während es in nicht geplanten Städten zu einer nicht-geometrischen, also auch weniger systematischen Form der Strukturierung kommt. Solche Städte lassen sich in ihrer Erscheinungsform mit Kieselmosaiken assoziieren. Besonders interessant ist die Frage, ob sich die Insulae beziehungsweise Bebauungsblöcke zu größeren distinkten Stadtvierteln zusammenschließen. In der archäologischen Forschung ist diese Frage kaum einmal systematisch gestellt worden – nicht zuletzt aufgrund der problematischen Befundsituation. Dennoch lassen sich Faktoren benennen, die auf den Charakter städtischer Areale Einfluss hatten: die Nähe einer Insula zur Agora, zu öffentlichen Gebäuden, etwa Kultstätten, zu Werkstätten, zu einer großen Straße oder zur Stadtmauer, aber auch die Häufung von Funktionseinheiten in einem bestimmten Areal. In Athen zeigt sich etwa eine Verdichtung von Töpferwerkstätten nordwestlich der Agora, zudem ist die Stadt durch eine differenzierte Verteilung von Geschäften und Heiligtümern charakterisiert.[11] Auch in Städten mit regelhaftem Straßenraster wie Selinunt finden sich solche Konzentrationen.[12] Allerdings haben solche Verteilungsformen in archaischer und klassischer Zeit, wie es scheint, zunächst keinen größeren Einfluss auf eine Diversifizierung der Wohnformen.

Springen wir daher zum stärker differenzierten Wohnraum im späthellenistischen Pompeji. Hier zeigt sich eine gewichtete Verteilung von gehobenen Wohnformen (Abb. 1). Besondere Attraktoren für gehobenes Wohnen sind offenbar die Hauptstraßen – die

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

als soziale Bühne fungieren –, Areale mit attraktiver Aussicht und ›ruhige‹ Wohnviertel in gehobener Nachbarschaft. Kleinstwohnungen existieren im Zusammenhang mit Tabernae, Gewerbeflächen, die sich wiederum, meist wohl als Mieteinheiten, mit großen Hauseinheiten verbinden.[13] Unregelmäßig verteilt sind hier auch die öffentlichen Gebäude, die sich – vom Amphitheater und der Großen Palaestra abgesehen – nur im Südwesten der Stadt befinden, die Tabernae und Officinae, die sich an den Hauptstraßen, aber etwa auch im Bereich östlich der Altstadt, konzentrieren, oder die Grünbereiche, die sich im Südosten befinden. Dadurch ergibt sich eine atmosphärisch differenzierte Stadtstruktur mit unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Handlungsqualitäten. Die Grenzen solcher ›Quartiere‹ sind mitunter architektonisch markiert und somit intentional gestaltet: So organisieren etwa Tore die Zugänglichkeit und Durchlässigkeit zum ›Amphitheaterviertel‹ oder zum Forumsbereich. In anderen Fällen sind die Grenzbereiche fluide, der Übergang von einem ›Viertel‹ zum anderen manifestiert sich in einem graduellen Wandel von Gebäudeformen, Fassadengestaltung und urbanem Mobiliar. Wir haben es also mit mehr oder minder fluiden atmosphärischen Teilräumen zu tun, innerhalb derer sich wiederum unterschiedliche atmosphärische Färbungen ergeben können: etwa die Situation vor einer Kneipe. Und doch ergibt sich aus den verschiedenen ›Quartieren‹ ein Muster, aus dem sich die Stadt zusammensetzt. Während die einzelnen urbanen Bestandteile, etwa Häuser und Insulae, aber auch urbanes Mobiliar, Ergebnis einer intentionalen Planungskultur sind – wie man dies auch für Mosaiken voraussetzt –, ergeben sich die größeren Einheiten, also atmosphärisch distinkte Stadtviertel, aus einem Zusammenspiel von Planung und Zufall.

Bislang wurde die Mosaikmetapher für das synchrone Erscheinungsbild der Städte bemüht. Für das Verständnis des architektonischen Stadtraums ist allerdings der Faktor Zeit von größter Relevanz. Geplante wie nicht geplante Städte besitzen ein hohes Maß an städtebaulicher Dynamik. Diese kann die Gestalt der Grundeinheiten, das heißt einzelner Gebäude, die Struktur von Wohnparzellen und damit – oft implizit – auch den Charakter von Stadtvierteln betreffen. Eine solche Dynamik lässt sich zumindest partiell ebenfalls mit der Mosaikmetapher greifen: Auch Mosaiken besitzen mit ihren Flickungen und Umarbeitungen eine Biographie. Und diese nachträglichen Eingriffe betreffen häufig einzelne Einheiten, die dann wiederum einen Effekt für das Ganze haben.

Die Mosaikmetapher erlaubt es uns somit, die antike Stadt in Bezug auf das Verhältnis der Teile zum Ganzen in differenzierter Weise zu charakterisieren. Das Erscheinungsbild räumlicher Einheiten entspricht einem ›Layout‹, wie wir es auch bei Mosaiken greifen. Und selbst die architektonische Dynamik lässt sich zumindest teilweise mit Blick auf Mosaiken verstehen. Für die sozialen Einheiten gilt dies jedoch nicht, da sie zwei definitorische Grundprinzipien des Mosaiks nicht erfüllen. Zum einen kann ein Individuum gleichzeitig mehreren sozialen Gruppen angehören. Dies entspricht gerade nicht der additiven Logik des Mosaiks. Zum anderen werden soziale Zugehörigkeiten durch ein Nacheinander in der Zeit aktiviert – nicht im Sinne einer urbanen Biographie, sondern im Sinne eines wiederkehrenden Rhythmus. Während die Mosaikmetapher die systematische Räumlichkeit, selbst in Bezug auf eine gewisse Dynamik, abzubilden vermag, scheitert sie daran, die variable Aktivierung sozialer Räume durch immer wieder neue Akteursgruppen angemessen zu beschreiben. Die Mosaikmetapher besitzt somit auch ganz klare Grenzen, wenn es um die Charakterisierung von Urbanität geht.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 




*Abb. 1: Kartierung von Hauseinheiten in Pompeji. Typ 1: bis 100 m² (vor allem Tabernae, Officinae); Typ 2: 100–300 m², ohne Statusarchitektur; Typ 3: 100–300 m², mit Atrium oder Peristyl; Typ 4: 200–900 m², etwa 50 % Fläche Prestigearchitektur; Typ 5: 200–400 m², mit Atrium und Peristyl; Typ 6: 300–400 m², Atrium-Peristyl-Häuser; Typ 7: über 1000 m², Luxusarchitektur, Atrium und Peristyl; Typ 8: 300–2000 m², große Gartenflächen, wenig Architektur*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Anmerkungen

1 Tonkiss 2005, 11.

2 Park 1925/2019, 40f.: »The processes of segregation establish moral distances which make the city a mosaic of little worlds which touch but do not interpenetrate. This makes it possible for individuals to pass quickly and easily from one moral milieu to another, and encourages the fascinating but dangerous experiment of living at the same time in several different contiguous, but otherwise highly separated worlds.«

3 Park 1925/2019, 6: »In the course of time every section and quarter of the city takes on something of the character and qualities of its inhabitants. Each separate part of the city is inevitably stained with the peculiar sentiments of its population. The effect of this is to convert what was at first a mere geographical expression into a neighbourhood, that is to say, a locality with sentiments, traditions, and a history of its own.« In Parks Nachfolge: Timms 1971.

4 Wirth 1938, 15: »mosaic of social worlds«.

5 Haug 2023.

6 Zu den Begriffen Nachbarschaft und Quartier s. Haug u.a. 2023.

7 Graeber – Wengrow 2022. Der Grad an persönlicher Durchdringung der Stadtgemeinschaft variiert freilich mit deren Größe.

8 Flohr 2017.

9 Eine Ausnahme bilden die besonders frühen, archaischen Siedlungen in Griechenland, deren Grundmodul nicht die Insula, sondern das einzelne Haus darzustellen scheint. Dies gilt für Einzelhaus-, Konglomerat- und Reihenhaussiedlungen gleichermaßen, vgl. Lang 1996.

10 Cic. leg. agr. 2, 96: »Romam in montibus positam et convallibus, cenaculis sublatam atque suspensam, non optimis viis, angustissimis semitis, prae sua Capua planissimo in loco explicata ac praeclarissime sita inridebunt atque contemnent.«

11 Kreuz 2023.

12 Zum Töpferviertel s. Bentz u.a. 2013.

13 Zur Verteilung von Wohnformen in Pompeji (mit älterer Literatur): Haug 2023, 395f.

## Literatur

Bentz u.a. 2013: M. Bentz – L. Adorno – J. Albers – J. M. Müller – G. Zuchtriegel, Das Handwerkerviertel von Selinunt. Die Töpferwerkstatt in der Insula S 16/17-E. Vorbericht zu den Kampagnen 2010–2012, RM 119, 2013, 69–89

Flohr 2017: M. Flohr, Quantifying Pompeii. Population, Inequality, and the Urban Economy, in: M. Flohr – A. Wilson (Hg.), The Economy of Pompeii (Oxford 2017) 53–84

Graeber – Wengrow 2022: D. Graeber – D. Wengrow, Anfänge. Eine neue Geschichte der Menschheit (Stuttgart 2022)

Haug 2023: A. Haug, Öffentliche Räume in Pompeji. Zum Design urbaner Atmosphären (Berlin 2023)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Haug u.a. 2023: A. Haug – A. Hielscher – A.-L. Krüger, Design and Experience of Neighbourhoods and City Quarters, in: dies. (Hg.), Neighbourhoods and City Quarters in Antiquity (Berlin 2023) 3–19

Kreuz 2023: P.-A. Kreuz, Neighbourhood Dynamics, Neighbourhood Character and the Persistence of Shared Infrastructure: Impressions from an Urban Quarter in Athens, 5th Century B.C. to 3rd Century A.D., in: Haug u.a. 2023, 35–56

Lang 1996: F. Lang, Archaische Siedlungen in Griechenland. Struktur und Entwicklung (Berlin 1996)

Park 1925/2019: R. E. Park, The City. Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment, in: R. E. Park – E. W. Burgess (Hg.), The City [1925] (Chicago 2019) 1–46

Schoonhoven 2006: A. V. Schoonhoven, Metrology and Meaning in Pompeii. The Urban Arrangement of Regio VI (Rom 2006)

Timms 1971: D. Timms, The Urban Mosaic. Towards a Theory of Social Differentiation (Cambridge 1971)

Tonkiss 2005: F. Tonkiss, Space, the City and Social Theory. Social Relations and Urban Forms (Cambridge 2005)

Wirth 1938: L. Wirth, Urbanism as a Way of Life, American Journal of Sociology, 44, 1, 1938, 1–24

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: nach Schoonhoven 2006; vgl. Haug 2023, Abb. 20

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

CHRISTUS IST DER-
JENIGE, DER ALS
ALPHA UND OMEGA
bezeichnet wird.
Damit ist in den
beiden Buchstaben
eine Darstellung der
Person und der
Präsenz Christi in
nichtmenschlicher
Form impliziert.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010206

# Kunsthistorische Bedeutung ohne Gleichheitszeichen

*Armin F. Bergmeier*

Die spätantike Bildwelt ist gerade aufgrund ihrer oft enigmatischen und fluiden visuellen Referenzen ein faszinierender Forschungsbereich. Die Bedeutung der Bilder lässt sich oft nur unzureichend mit Hilfe von Texten dechiffrieren.[1] Die beeindruckenden Mosaike des mittleren fünften bis mittleren sechsten Jahrhunderts aus Ravenna waren bereits Gegenstand einer großen Zahl von Untersuchungen, die versucht haben, ihre Bedeutung zu klären. Doch lassen sich Bild und Bedeutung in der Spätantike, wie auch in manch anderen Epochen, nicht durch bloße Gleichheitszeichen auflösen. Vielmehr liegt die Anziehungskraft der Bilder zum Teil in ihrer offenen Referenzialität. Die visuelle Kultur schuf immer wieder wechselnde, kreative Kombinationen von Bildelementen und Bedeutung. Dies soll am Beispiel der Darstellungen von Visionen und Kreuzerscheinungen in den ravennatischen Mosaiken beispielhaft vorgeführt werden.

Anders als in nachfolgenden Epochen zeigen die Bilder der Spätantike auf der einen Seite das Bedürfnis, Bedeutungen auszuhandeln; auf der anderen Seite wurden Inhalte aber auch bewusst mehrdeutig belassen. Thomas Bauer hat darauf hingewiesen, dass eine solch große Ambiguitätstoleranz in unserer auf Eindeutigkeit zielenden modernen Gegenwart oft auf Unverständnis und sogar Ablehnung stößt.[2] Die spätantiken Bildgestalter setzten häufig auf kreative Kombinationen von Bildmotiven in immer neuen und wechselnden Konstellationen; sie umkreisen ein Thema und beschreiben es ergebnisoffen. Dies macht die Arbeit von Kunsthistorikern ebenso herausfordernd wie ertragreich, da das Untersuchungsmaterial Rückschlüsse auf die Lebendigkeit der Bilder und Bildfindungsprozesse möglich macht. Es ist eine Tätigkeit, die es erlaubt, ikonographische Bedeutungsgenerierung als kreativen Prozess und nicht als bloße Gleichsetzung von Bild und Bedeutung zu verstehen.

Spätere mittelalterliche Epochen haben Kunsthistoriker gelehrt, nach klaren Bildmotiven zu suchen, die sich eindeutig entschlüsseln lassen. Ein gutes Beispiel ist das im frühen und hohen Mittelalter sehr verbreitete Motiv der ›Majestas Domini‹, welches nach einem zunehmend einheitlichen Schema dargestellt wurde – es zeigt Christus sitzend in einer Mandorla, einem mandelförmigen Lichtkranz, und umgeben von Medaillons mit

Armin F. Bergmeier (Universität Leipzig, Institut für Kunstgeschichte);
armin.bergmeier@uni-leipzig.de;
© Armin F. Bergmeier 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

dem Tetramorph, den vier göttlichen Wesen Löwe, Bulle, Adler und Engel.[3] Auch wenn manche Forschende bereits spätantike Bildmotive als Majestas Domini ansprechen, so war das Motiv doch in jener Epoche noch nicht als solches etabliert.[4] Stattdessen finden wir in der Spätantike zahlreiche Darstellungen von Christus in menschlicher oder nichtmenschlicher Gestalt, umgeben von den vier Wesen; doch gleichen sich keine zwei dieser Bilder.[5] Sie ikonographisch zu etikettieren und ihnen spezifische Bedeutungen zuzuweisen, wird ihnen daher nicht gerecht. Um diese spätantiken Darstellungen besser zu verstehen, plädiere ich im Folgenden dafür, weiter gefasste Bedeutungszuschreibungen jenseits allzu enger Interpretationen zu verfolgen.[6] Zwar ist das Bedürfnis gerechtfertigt, den einzigartigen Mosaikdarstellungen eine klare Bedeutung zuzuweisen, ich schlage aber einen Ansatz vor, der weniger innerhalb strenger ikonographischer Kategorien operiert. Stattdessen sollen die Bilder in einen größeren kulturgeschichtlichen Rahmen eingeordnet werden. Einen solchen Rahmen bildet das Phänomen von Visionen und visionären Erscheinungen als Strategie zur Kontaktaufnahme mit dem Göttlichen.

Hierzu werden zunächst Kreuzdarstellungen als Manifestierungen des Göttlichen, anschließend komplexere Theophanien, Gotteserscheinungen, und zuletzt der mögliche Einfluss konfessioneller Unterschiede auf die Bildfindung und ihre Bedeutung besprochen.

## Kreuze

Kreuze wurden in spätantiken und mittelalterlichen Bildern häufig dargestellt und standen auch schon im Fokus unzähliger ikonographischer Interpretationen. Kreuze sind zwar oft prominent inszeniert, ihre Bedeutung erschließt sich jedoch nicht ohne Weiteres, sofern sie nicht in narrative Szenen eingebettet sind. Wohl deshalb interpretieren Forschende Kreuze meist entweder als Zeichen für das eschatologische Ende der Welt oder als apotropäisches, also übelabwehrendes Symbol.[7] Allerdings lässt sich aus der Bildsprache allein oftmals weder eine apotropäische noch eine endzeitliche Bedeutung ableiten. Beide Deutungsansätze mögen auf der romantisierenden Vorstellung basieren, man habe sich im Mittelalter vor allem mit der Abwehr böser Geister und mit den Schrecken des nahenden Jüngsten Gerichtes beschäftigt. Die Argumente sind einfach und gleichzeitig schwer zu widerlegen: Da solche Deutungen nur selten durch Evidenz belegt werden, fehlen ihnen zwar einerseits die Belege, anderseits entziehen sie sich einer Wiederlegung, da sie kaum Angriffsflächen für Entgegnungen bieten. Da Kreuze in der christlichen Kunst und Architektur häufig sind, oft aber losgelöst von größeren Bildprogrammen erscheinen, ist es naheliegend, ihnen auch in diesen Fällen eine konkrete Bedeutung zuweisen zu wollen. Ein exemplarischer Fall ist die mit wiederverwendeten Reliefs übersäte Kleine Metropolis, oder Panagia Gorgoepikoos, in Athen; auf ihren Fassadenreliefs findet sich eine besonders große Zahl an Kreuzen in unterschiedlichsten Formen.[8] Henry Maguire hat den Bau als einen ›Käfig aus Kreuzen‹ bezeichnet und diesen Kreuzen eine apotropäische Bedeutung zugeschrieben.[9] Galina Fingarova hat kürzlich nachgewiesen, dass neben Kirchen auch Zweckbauten wie Brücken häufig unter den Schutz Gottes gestellt wurden.[10] Auf Schlusssteinen oder im Kontext von Inschriften tauchen Kreuzzeichen sehr häufig auf. Einen übelabwehrenden, amulettartigen Cha-

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

rakter haben sie damit allerdings nicht zwingend; erscheinen doch Kreuze am Beginn und Schluss von Inschriften als Ausdruck christlicher Identität schon seit der Spätantike. Es besteht somit die Möglichkeit, dass dem Kreuz als Symbol der christlichen Religion in der Moderne eine zu große semantische Bedeutung zugesprochen wird. Diese Bedeutungszuschreibung scheint jedoch bezogen auf Epochen, die zeitlich vor Nietzsches Diktum »Gott ist tot« liegen, wenig überzeugend. Denn in einer Welt, die als Ganzes Teil religiöser Sinnstiftung war, bedurfte ein religiöses Zeichen keiner gesonderten Interpretation, um für die Menschen Sinn zu ergeben und seine Präsenz zu legitimieren. Neben apotropäischen Interpretationsansätzen für Kreuzdarstellungen finden wir auch solche, die die Bilder auf die eschatologische Zukunft und die Schrecken des Jüngsten Gerichtes beziehen. Beides wurde jedoch nie explizit in der Spätantike dargestellt.[11] Die vielleicht berühmtesten spätantiken Mosaiken mit Kreuzmotiv finden sich in einer Seitenkapelle der Kirche S. Croce in Ravenna, die als sogenanntes Mausoleum der Galla Placidia (424–450) bekannt ist (Abb. 1).[12]

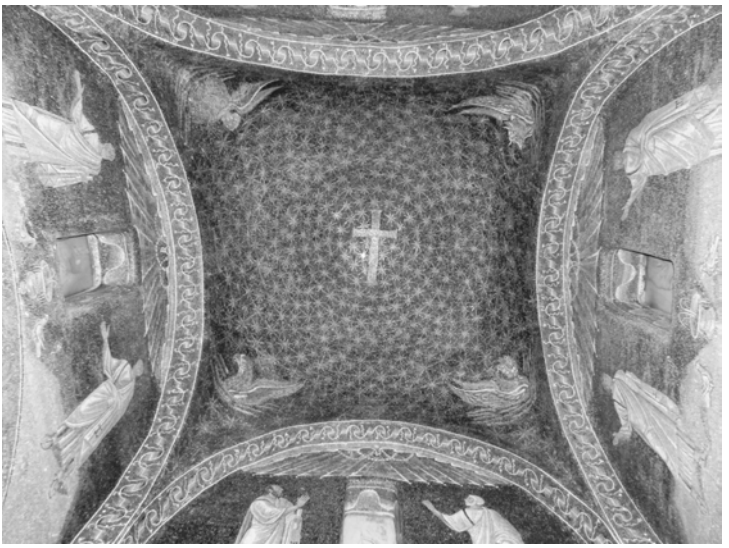


*Abb. 1*

Inmitten komplexer Ornamente und einer Reihe figürlicher Szenen ziert ein großes Kreuz mit Sternenhimmel im Hintergrund das Gewölbe.[13] Forschende haben das Kreuz häufig als Darstellung der erwarteten Wiederkunft Christi zum Zeitpunkt des Jüngsten Gerichts interpretiert.[14] Andere haben die Sterne, die das Kreuz umgeben, als verschlüsselte Symbole für Heilige gedeutet.[15] Aus dem Bild selbst gehen solche Lesarten indes nicht hervor. Unmittelbar unterhalb des Gewölbes mit Sternen und Kreuz erscheinen die vier apokalyptischen Wesen, die Begleiter biblischer Thronvisionen in den prophetischen Berichten (Abb. 2). Darunter zeigen acht Apostel in Richtung der Erscheinung. Hinweise auf einen Zusammenhang zwischen dieser Szene und dem Jüngsten Gericht

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

finden sich an keiner Stelle. Solange nichts auf eine zukünftige Zeitstellung hindeutet, kann das Bild als Darstellung der Erscheinung des Göttlichen in Form eines Kreuzes im Hier und Jetzt gelesen werden.

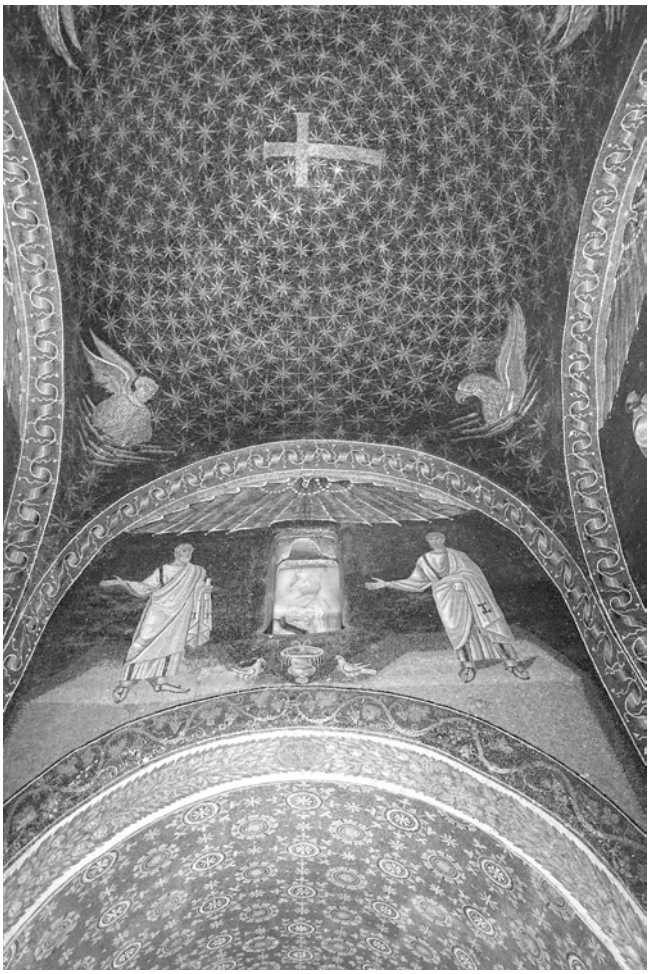


*Abb. 2*

Auch die literarischen Quellen vermitteln ein ähnliches Bild. In spätantiken und mittelalterlichen Berichten deutet nichts darauf hin, dass Erscheinungen des Kreuzes mit der Endzeit in Verbindung gebracht wurden. Frühmittelalterliche Autoren zogen es stattdessen vor, das Kreuz als Zeichen für Christus, für Erlösung oder göttliche Führung zu sehen. So steht es beispielsweise in einem Bericht des Sozomenos. Dieser erzählt die Geschichte des erkrankten Probianus, der eine Vision des Kreuzes hat und dessen heilende Kräfte verspürt.[16] Kyrill, der Bischof von Jerusalem, berichtet in einem Brief an Kaiser Constantius II. von einem herausragenden Ereignis: An mehreren aufeinander

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

folgenden Tagen erschien am Himmel über Jerusalem ein großes Kreuz.[17] Obwohl er Matthäus 24, 30 zitiert – die Bibelstelle, in der das Erscheinen des Kreuzes als ein Ereignis vor dem Jüngsten Gericht beschrieben wird –, deutet Kyrill das kosmische Phänomen gerade nicht als eschatologische Ankündigung der Endzeit. Vielmehr interpretiert er das Zeichen am Himmel als einen Moment der göttlichen Kommunikation und eine Ankündigung göttlicher Präsenz. Er merkt an, dass das Zeichen von nun an immer wieder in zunehmend größerer Form erscheinen werde,[18] und schließt den Brief damit, dass er dem Kaiser viele gesunde Jahre wünscht – beides wohl kaum ein Indiz für die unmittelbare Erwartung der Endzeit.[19] Ähnlich begreift Johannes Malalas die Erscheinung des Kreuzes am Himmel über dem nördlichen Teil der Stadt Antiochia als Gottes Art und Weise, seine Verärgerung über die Einwohner und deren Arroganz auszudrücken – nicht aber als Zeichen der Wiederkehr Christi.[20]

Zurück zur visuellen Kultur: Rainer Warland hat kürzlich die Kreuzdarstellungen in Kappadokien mit apotropäischen Vorstellungen sowie der Vorstellung einer zukünftigen Wiederkehr Christi zu verknüpfen versucht.[21] Die berühmte Haçlı kilise – ›Kirche mit einem Kreuz‹ – in Güllüdere, dem Tal der Rosen, enthält ein gewaltiges, in die Decke des Kirchenraums gemeißeltes Kreuz (Abb. 3 und 4).[22] Daneben befindet sich in der Apsis, dem halbrunden Abschluss des Kirchenraums, eine gut erhaltene, detaillierte Darstellung einer theophanischen Vision Christi zwischen den vier himmlischen Wesen. Obgleich oft ins zehnte Jahrhundert datiert, erinnern die Darstellungen in für Kappadokien typischer Weise an spätantike Bildtraditionen. Kreuze in verschiedenen Medien, Formen und Ausprägungen sind in Kappadokien allgegenwärtig; beispielsweise findet sich ein gemaltes flammendes Kreuz, umgeben von verschiedenen Inschriften, in der Grabkapelle bei Karşıbecak nahe Göreme.[23]



*Abb. 3*

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 4*

Warland argumentiert dafür, dass das flammende Kreuz an der Decke auf den Kosmos, den Äther und das zukünftige Ende der Welt anspiele.[24] Gegen eine solche Lesart spricht die Inschrift in der Kirche.[25] Sie zeigt, dass das Interesse der Bildschöpfer vielmehr der Gegenwart des Göttlichen galt, das durch die leuchtende Erscheinung eines Kreuzes zum Ausdruck gebracht wird: In einem im Raum direkt vor dem Kreuz in der Apsis angebrachten, inschriftlichen Gebet findet sich mehrfach wiederholt die Formel »Meth' hemon ho theos«, »Gott mit uns«. Diese Hoffnung auf die Präsenz Gottes bei den Menschen war ein oft geäußertes Anliegen frühmittelalterlicher Christen, die nach der Einheit der irdischen mit der göttlichen Sphäre strebten und die Gegenwart Gottes in Form von Visionen suchten.[26] Eben dieses Bedürfnis nach göttlicher Präsenz kommt in vielen Bildern der Spätantike zum Ausdruck; besonders häufig in den erhaltenen Mosaiken.

Ein ravennatisches Mosaik mit einem weithin sichtbaren Kreuz befindet sich in der um die Mitte des sechsten Jahrhunderts von einem Bankier namens Julianus Argentarius gestifteten und 549 geweihten Kirchenbau Sant'Apollinare in Classe beim ehemaligen Hafen Ravennas. Das Apsismosaik, in dem ein leuchtendes Kreuz in einer Paradieslandschaft erscheint, wurde als Abbild eines konkreten historischen Ereignisses, der Verklärung auf dem Berg Tabor nach Matthäus 17, 1–13, zu deuten versucht (Abb. 5).[27] Diese Lesart ist zwar durchaus möglich; die visuellen Elemente aber bestätigen sie nicht vollends, ja scheinen ihr sogar eher zu widersprechen. Insbesondere die Figur des Apollinaris, des ersten Bischofs von Ravenna, steht der Deutung entgegen: Er ist unter dem Kreuz im Himmel dargestellt, war aber bekanntermaßen nicht beim biblischen Ereignis auf dem Berg Tabor anwesend. Die einzigen Bildelemente, die auf eine Verklärungsszene hindeuten könnten, sind die beiden Büsten von Moses und Elijas, die auf Wolken über der Szene schweben. Allerdings würden für die Gleichsetzung der Verklärungsikonographie

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

mit dem ravennatischen Mosaik spätere Stufen der Bedeutungsgenerierung auf frühere Bilder zurückprojiziert: Die etwa zeitgleiche Darstellung der Verklärung auf dem Tabor, die sich im Katharinenkloster auf dem Sinai erhalten hat, sieht deutlich anders aus und gibt sich weniger enigmatisch als Verklärung zu erkennen.

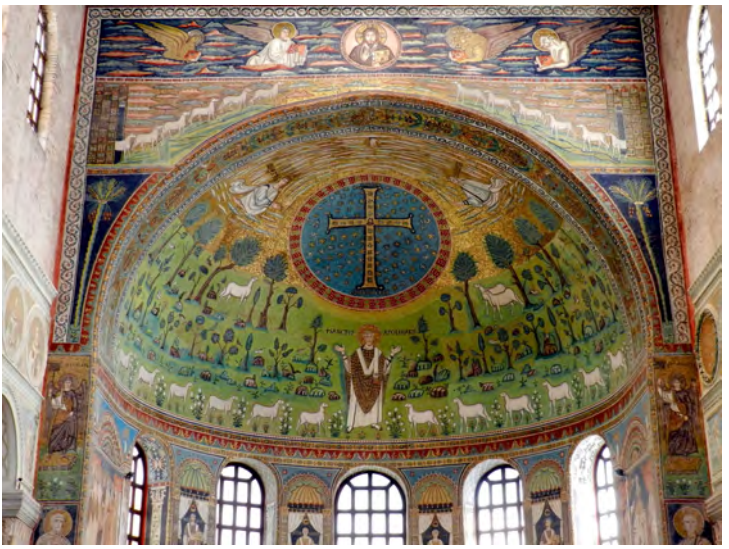


*Abb. 5*

Versuchen wir das Bild nicht von vornherein in ein bestimmtes ikonographisches Schema zu pressen, erscheint das Apsismosaik von Sant'Apollinare in Classe weniger als Anomalie. Stattdessen spiegelt es Themen wider, die auch von vielen anderen Bildern seiner Zeit aufgegriffen wurden. Zahlreiche Bilder und insbesondere monumentale Mosaiken der Spätantike stellen die Konvergenz des himmlischen Reiches und der menschlichen Sphäre durch visionäre Begegnungen dar. Moses und Elijas beispielsweise sind nur deswegen von so entscheidender Bedeutung für spätantike Christen, weil sie die Grenze zur himmlischen Sphäre bereits überschritten hatten – daher konnten sie bei dem historischen Ereignis der Verklärung erscheinen. Von Elijas berichtet die Bibel, dass er direkt nach seinem Tod in den Himmel aufgefahren sei.[28] Über den Leichnam von Moses heißt es, er sei von Gott an einem unbekannten Ort begraben worden.[29] Dies führte in der Spätantike zu der weitverbreiteten Annahme, dass sich Moses bereits im Königreich Gottes befand; so findet sich bei Flavius Josephus, Clemens von Alexandria, Ambrosius und anderen Autoren die Überlieferung, Moses' Körper sei nach seinem Tod in den Himmel aufgestiegen.[30] Als gegenwärtige Bewohner des himmlischen Reichs eigneten sich Moses und Elijas somit in besonderem Maße, um göttliche Erscheinungen zu bezeugen und zu beglaubigen. Sie mussten nicht bis zur Endzeit warten, um in das göttliche Reich zu gelangen, und so sollte das Apsismosaik auch primär verstanden werden: als eine Vision der göttlichen Sphäre. Mögliche Anspielungen auf das Verklärungsnarrativ sollen

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

nicht kategorisch ausgeschlossen werden, aber es soll davor gewarnt werden, das Bild als absolute Darstellung eines biblischen Ereignisses zu lesen und damit ein Gleichheitszeichen zwischen Bild und seine vermeintlich konkrete Bedeutung zu setzen. Vielmehr stellt das Mosaik einen Versuch dar, einen Einblick in das göttliche Reich zu gewähren, und zwar mithilfe ikonographischer Anspielungen und Personen, die mit göttlichen Erscheinungen assoziiert wurden oder bekannterweise bereits Teil der göttlichen Sphäre waren.

## Göttliche Visionen in den Mosaiken von San Vitale

Die meisten spätantiken Bildwerke in Apsiden, und alle in Ravenna erhaltenen, stellen Theophanien dar, Visionen göttlicher Erscheinungen. Vor vielen Jahren machte Thomas Mathews darauf aufmerksam, dass Christus in christologischen Bildern in göttlicher Form dargestellt wird und nicht als Kaiser.[31] Zuvor war man davon ausgegangen, dass sich die Ikonographie Christi aus jener des Kaisers ableitete. Für Mathews waren die visuellen Assoziationen mit der Ikonographie der antiken Götter ausschlaggebend. Wie ich an anderer Stelle ausführlich gezeigt habe, ging es darum, einen Blick auf den ansonsten unsichtbaren christlichen Gott zu gewähren.[32] Die Visionsdarstellungen vermochten es, das Verbot von Gottesdarstellungen zu umgehen. Das gelang, indem sie sich in das Gewand ephemerer, immaterieller Erscheinungen hüllten, also per Definition keine Götzenbilder, Idole, sein konnten. Da diese Bilder jedoch keine stabile Ikonographie ausbildeten, sondern aus unterschiedlichsten, immer wieder neu miteinander arrangierten Bildelementen bestanden, blieb ihr gemeinsames Thema lange Zeit unerkannt.

Stattdessen wurden die Visionsbilder häufig als Darstellung einer zukünftigen, endzeitlichen Erscheinung gelesen.[33] Unter den spätantiken Apsismosaiken finden sich mehrere Beispiele dafür, so etwa in der Kirche SS. Cosma e Damiano in Rom (526–530) oder in San Vitale in Ravenna (537–547).[34] In San Vitale ist Christus auf einem Globus thronend dargestellt. In einer paradiesischen Landschaft ist er von zwei Engeln umgeben, die den Heiligen Vitalis und den Bischof Ecclesius einführen (Abb. 6). Zu einer Deutung als endzeitliche Wiederkunft mögen die Darstellungen der himmlischen Städte Bethlehem und Jerusalem beigetragen haben sowie die Buchstaben Alpha und Omega, die zwischen den fliegenden Engelspaaren erscheinen (Abb. 7). Spätantike Stadtansichten mit Juwelen und goldenen Mauern werden in der Forschung häufig mit dem himmlischen Jerusalem in Verbindung gebracht.[35] Zu den bekanntesten dieser Darstellungen zählen diejenigen der beiden Städte Jerusalem und Bethlehem auf dem ehemaligen Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Rom aus dem frühen fünften Jahrhundert. Die Inschriften lassen eine Interpretation als das himmlische Jerusalem der Offenbarung zu, dennoch sollten wir kritisch fragen, ob diese Bilder als visuelle Formel für das endzeitliche Jerusalem, in das die Menschen nach dem Jüngsten Gericht eintreten, stehen können. Die Tatsache, dass Jerusalem oft gemeinsam mit Bethlehem dargestellt wird, also zwei allegorische Stadtdarstellungen ins Bild gesetzt sind, lässt eine Deutung als das Himmlische Jerusalem wenig überzeugend erscheinen.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 6*

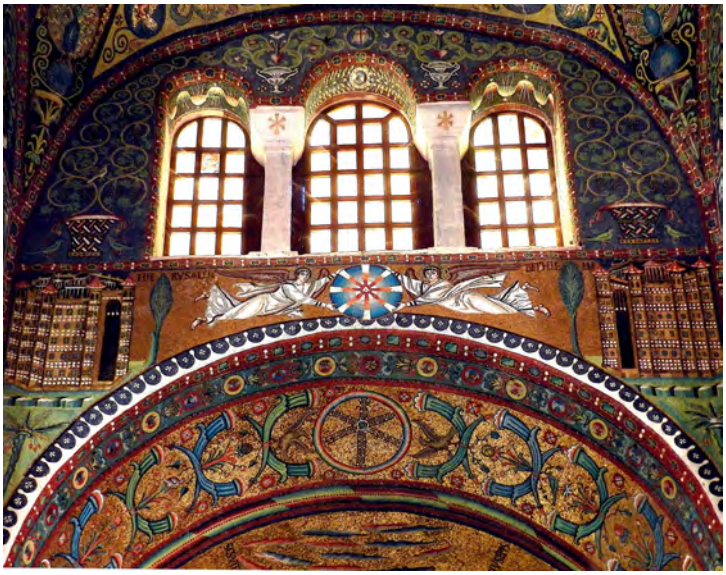


*Abb. 7*

Im Altarbereich von San Vitale sind fliegende Engelspaare abgebildet. Das Paar oberhalb der Apsis hält den Buchstaben Alpha, das Paar über den Seitenwänden Kreuze, an deren Armen der Buchstabe Omega aufgehängt ist. Alpha und Omega als Anfang und Ende entstammen dem biblischen Buch der Offenbarung, gemeinhin auch als Apokalypse

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

oder Buch der Apokalypse bezeichnet. Dieses Buch wird häufig pauschal als Erzählung des zukünftigen Weltendes verstanden. Doch das griechische Wort ›apokalyptein‹, das der Gattung der jüdischen und christlichen Apokalypseliteratur den Namen gegeben hat, bedeutet ›aufdecken‹ oder ›enthüllen‹ und bezieht sich auf die jenseitige, göttliche Sphäre, die gesehen wird, nicht auf das Weltende. In der Spätantike und im Frühmittelalter wurde es daher auch nicht als endzeitlich, sondern als Beschreibung der Gegenwart gelesen. Die im Buch enthaltene Beschreibung des Tausendjährigen Reiches bis zur Wiederkunft Christi wurde von den christlichen Theologen seit dem vierten Jahrhundert übereinstimmend als Metapher für die Zeit der gegenwärtigen Kirche, die Gemeinschaft der Christenheit, gedeutet.[36] Doch auch ohne die Geschichte der Bibelauslegung zu bemühen, verweisen die beiden Buchstaben auf eine simple Aussage: Christus ist derjenige, der als Alpha und Omega bezeichnet wird.[37] Damit ist in den beiden Buchstaben eine Darstellung der Person und der Präsenz Christi in nichtmenschlicher Form impliziert. Diese Botschaft wird durch zwei narrative Szenen, die die Apsis flankieren, unterstrichen.

Links und rechts des zentralen Apsisbilds zeugen zwei Darstellungen Moses' – einerseits Moses und der brennende Dornbusch, andererseits Moses auf dem Berg Sinai – von der Absicht, die himmlische Sphäre in Form einer Vision zu zeigen (Abb. 8 und 9). Diese alttestamentlichen Visionen kommunizieren eindeutig mit der christologischen Vision in der Apsis, der kein biblischer Text zugrunde liegt. Obwohl die Zusammenstellung mit den älteren mosaischen Visionen die Szenen des Apsismosaiks eindeutig als eine aktualisierte, nun klar christliche Visionserscheinung kennzeichnet, ist dieser Punkt in der Forschung bislang unbemerkt geblieben. Auch die berühmten Darstellungen des zeitgenössischen Kaiserpaars Justinian und Theodora lassen nur den Schluss zu, dass es sich bei dem Zielpunkt ihrer Prozessionen – dem Apsismosaik – um eine Darstellung handeln muss, deren Gegenwärtigkeit zur Zeit der Anbringung der Mosaiken in der Mitte des sechsten Jahrhunderts zumindest möglich, denkbar und damit darstellbar war.




*Abb. 8*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 




*Abb. 9*

## Arianismus und Antiarianismus

Zuletzt soll noch ein Blick auf Bilder geworfen werden, die mit konfessionellen Auseinandersetzungen in Verbindung gebracht wurden. Besonders bei germanischen Stämmen war die theologische Position des Arianismus in der Spätantike verbreitet. Die Herrschaft der Goten, die der arianischen Lehre anhingen, endete in Ravenna im Jahr 540. Fünf Jahre später finanzierten ein gewisser Bacauda und der schon erwähnte Bankier Julianus Argentarius die kleine Kirche San Michele in Africisco.[38] Es wurde postuliert, dass das Apsismosaik dieser Kirche, das sich heute im Byzantinischen Museum in Berlin befindet, eine feindselige, antiarianische Botschaft enthalte (Abb. 10).[39] In einer visuellen Polemik werde auf die theologischen Unterschiede zwischen orthodoxem Christentum und Arianismus angespielt. Ein entscheidender Unterschied lag darin, dass die arianische Lehre behauptete, Christus sei nach Gott dem Vater geschaffen worden und stehe hierarchisch unter ihm – während orthodoxe Christen Gottvater und Christus auf einer Ebene sahen und glaubten, beide hätten seit Anbeginn der Zeit gemeinsam existiert. Im Mosaik scheint die Inschrift in dem offenen Buch, das Christus in Händen hält, auf diese theologische Debatte anzuspielen. Hier werden entscheidende Eckpunkte des orthodoxen Glaubens zum Ausdruck gebracht: »Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen. Der Vater und ich sind eins.« Dass hier die Gleichsetzung von Vater und Sohn betont wird, lässt sich kaum bezweifeln.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 




*Abb. 10*

Doch lag das Ziel wirklich darin, die Arianer zu verunglimpfen, die sich doch gar nicht mehr an der Macht befanden? Inschrift und Bild können auch anders als eine plakative, politisch-religiöse Polemik gelesen werden. Wäre es nicht viel lohnender, ein Monument zu errichten, das in erster Linie den eigenen Glauben und die eigenen Hoffnungen zum Ausdruck bringt, anstatt an den überwundenen Feind zu erinnern? Wie in Mosaikdarstellungen in den Apsiden anderer spätantiker Kirchen, so scheint auch hier die Frage im Vordergrund zu stehen, wie und warum es möglich ist, Gott und die göttliche Sphäre in Bildern zu erkennen. Die Darstellung Christi erlaubte es, nicht nur den irdischen Christus, sondern die göttliche Natur des Christengottes zu sehen. Die Bildschöpfer führen uns die Logik der spätantiken christlichen Bilderwelt vor Augen. Ihre visionären Bilder taten genau das, was in der Inschrift geschrieben steht: Sie ermöglichten es den Menschen, Gott in zeitlich beschränkten und nicht zu verehrenden Visionsbildern zu erkennen. Christus war auch deshalb so wichtig, weil er sich als Mensch auf Erden gezeigt hatte und in dieser Form dargestellt werden konnte. Gottvater hingegen wurde nie abgebildet.

Die Vermutung wird durch die Mosaiken in den beiden erhaltenen Taufkapellen in Ravenna bestärkt: das Baptisterium der Orthodoxen aus der Mitte des fünften Jahrhunderts und das Baptisterium der Arianer vom Ende des fünften Jahrhunderts (Abb. 11 und 12).[40] Die Mosaikdekorationen entstanden zwar im zeitlichen Abstand von etwa 25 bis 50 Jahren und unterscheiden sich in einigen Details der Ausführung. Im Großen und Ganzen wiederholt das Baptisterium der Arianer aber das Vorbild der Orthodoxen. An dem Ort also, an dem die Täuflinge in die Gemeinschaft der Gläubigen aufgenommen wurden, signalisieren die an beiden Orten eingesetzten Bilder keinerlei fundamentale Unterschiede zwischen den Religionsgruppen. Dies erschwert jegliche reduktionistische Interpretation, die in den Bildern, mit denen sich die beiden Gruppen umgaben, den Ausdruck abgrenzender, antagonistischer Tendenzen sehen möchte.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 11*



*Abb. 12*

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Es war das Ziel dieses Artikels, die spätantiken Mosaiken Ravennas in ihrem ursprünglichen Vorstellungshorizont zu verorten und moderne Interpretationsschichten zu entfernen. Moderne Epistemologien zu erkennen und zu dekonstruieren, ist Teil der Kulturerbeforschung und ein wichtiger Schritt, um den Objekten und Bildern der Vergangenheit näher zu kommen. Auch wenn die historische Distanz nie völlig überwunden werden kann, lassen sich doch moderne Interpretationen als Zeitdokumente für die sich stetig fortschreibende Bewertung der Dinge erkennen. Betrachtet man die Bedeutungszuschreibungen postaufklärerischer Zeit, so fällt immer wieder auf, dass die Dinge durch ein Gleichheitszeichen mit starren Bedeutungen versehen werden. Dies lässt jedoch ihre frühere Ambiguität und Mehrdeutigkeit außer Acht. Ein solcher Zugang verstellt auch den Blick auf größere kulturgeschichtliche Zusammenhänge und Interessen: etwa das spätantike Anliegen der visionären Schau. Dieses Konzept brachte nicht eine einzige feste Ikonographie hervor, sondern es führte dazu, dass ein bestimmtes Arsenal an Bildmotiven stets neu zusammengesetzt wurde. In einer von ikonographischen Kategorien bestimmten Kunstgeschichte können solche Phänomene leicht übersehen werden. Es ist daher nötig, die Bilder von allzu festen Bedeutungszuschreibungen und Interpretationen zu befreien. In einem nächsten Schritt mag dann gefragt werden, warum bestimmte Epochen zu bestimmten Lesarten und Interpretationen von Bildern neigen. Dieser Ansatz der Kulturerbestudien, Wissen ›über‹ die Produktion von Wissen zu produzieren, steht in vielen Bereichen noch aus.

## Anmerkungen

1 S. hierzu Brodbeck u.a. 2022, bes. 4.
2 Bauer 2018.
3 Zu dieser Ikonographie s. Kühnel 2003; Poilpré 2005, 58–64.
4 S. beispielsweise Gerke 1940, 49–71.
5 S. Bergmeier 2017a, 140–155; 208–212. Die vier Wesen des Tetramorph verschmelzen im Westen mit den vier Evangelisten. Sie werden darum auch oft als Evangelistensymbole angesprochen. Doch auch diese reduktive Interpretation ist problematisch. In Spätantike und Frühmittelalter behielten sie auch ihre ursprüngliche Bedeutung als Begleiter göttlicher Erscheinungen.
6 Sontag 1966; Gadamer 1975, 145–152, bes. 146.
7 Hierfür gibt es reichlich Beispiele, die in einer Vielzahl von Publikationen zu zahlreichen mittelalterlichen Monumenten zu finden sind.
8 Kiilerich 2005.
9 Maguire 1998, 169–172.
10 Fingarova 2014.
11 Darstellungen des Jüngsten Gerichts kommen im byzantinischen Kernland ab dem 11. Jh. vor: Lymberopoulou 2021, 118–122. Zu den frühesten Beispielen aus Kappadokien, die ab ca. 900 datiert werden, und der Yılanlı Kilise im Ilhara-Tal s. Warland 2021b, 241–252. Zu westlichen Beispielen s. z.B. Christe 1973.
12 Zu den spätantiken Monumenten in Ravenna s. beispielsweise Mauskopf Deliyannis 2010; Verhoeven 2011; Jäggi 2013.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

13 Zu den Ornamenten s. Kiilerich 2019, 81–83.
14 Deichmann 1974, 84f.; Dresken-Weiland 2016, 55.
15 Alwis – Swift 2010.
16 Soz. 2, 3, 13 (Hansen 2004, 1: 212).
17 Bihain 1973.
18 Kyrill von Jerusalem, Brief an Konstantios 6 (Bihain 1973, 290): Νῦν καὶ πάλιν μειζόνως τελεσθήσεται.
19 Kyrill von Jerusalem, Brief an Konstantios 8 (Bihain 1973, 291): Πολλαῖς εἰρηνικαῖς ἐτῶν περιόδοις. Für eine eschatologische Interpretation dieser Passage s. Gassman 2016.
20 Ioh. Mal. 17, 16 (Thurn 2000, 345f.); s. auch Meier 2006, 256.
21 Warland 2021a.
22 Ousterhout 2019, 284.
23 Für einige steinerne und gemalte Beispiele s. Bergmeier 2020, 2–23.
24 Warland 2021a, 221–226.
25 Zu den Inschriften s. Xenaki 2015, 162f.
26 Bergmeier 2018, 352f.
27 Zu Sant'Apollinare in Classe s. Dinkler 1964, 19f.; Deichmann 1969, 261–267; Müller 1980, 48; Michael 2005, 63–74; Montgomery Labatt 2019, 99–158.
28 2. Könige 2.
29 5. Buch Mose 34, 6.
30 Vgl. zum Beispiel Ios. ant. Iud. 4, 326; Ambr. De Cain et Abel 1, 2, 8; Clem. Al. 23, 153, 1; s. auch Tromp 1993, 281–285; VanderKam – Adler 1996, 22.
31 Mathews 1999.
32 Bergmeier 2017a. Meine in dieser Monographie geäußerten Überlegungen sind kürzlich noch einmal durch Robin Jensen bestätigt worden (siehe Jensen 2022).
33 Gegen solche futuristischen Lesarten s. zum Beispiel Christe 1974; McGinn 2007; Klein 2014.
34 Zu SS. Cosma e Damiano s. Bergmeier 2017b.
35 Zum Problem der Identifizierung von Darstellungen des himmlischen Jerusalem in spätantiken Bilderwerken s. Bergmeier 2023.
36 Fredriksen 1982.
37 Offenbarung 1, 8 und 21, 6.
38 Effenberger 1975; Mauskopf Deliyannis 2010, 250–254.
39 S. hierzu Mauskopf Deliyannis 2010, 254. Alternativ wurde das Mosaik auch als Darstellung der zukünftigen Wiederkehr Christi interpretiert, vgl. Tsuji 2015, 157.
40 Ähnlich argumentiert auch Verhoeven 2011, 137. Bertrand Billot hat kürzlich in Bezug auf die Obergadenmosaiken von Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna ebenfalls gegen die vorherrschenden ›pro-arianischen‹ wissenschaftlichen Deutungsvorschläge angeschrieben und gezeigt, dass sich an diesen narrativen Szenen keine religiös-polemischen Aussagen festmachen lassen (Billot 2022).

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Literatur

Alwis – Swift 2010: A. Alwis – E. Swift, The Role of Late Antique Art in Early Christian Worship. A Reconsideration of the Iconography of the ›Starry Sky‹ in the ›Mausoleum‹ of Galla Placidia, BSR 78, 2010, 193–217

Bauer 2018: Th. Bauer, Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt (Stuttgart 2018)

Bergmeier 2017a: A. F. Bergmeier, Visionserwartung. Visualisierung und Präsenzerfahrung des Göttlichen in der Spätantike (Wiesbaden 2017)

Bergmeier 2017b: A. F. Bergmeier, The Traditio Legis and Its Afterlives in the Middle Ages, Gesta 56, 1, 2017, 27–52

Bergmeier 2018: A. F. Bergmeier, Behältnisse visueller Erfahrungen. Die Pilgerampullen von Monza und Bobbio, in: D. Ariantzi – I. Eichner (Hg.), Für Seelenheil und Lebensglück. Das Byzantinische Pilgerwesen und seine Wurzeln (Mainz 2018) 343–355

Bergmeier 2020: A. F. Bergmeier, Die Ausmalungen der Wiener Virgilkapelle und die visuelle Kultur in Byzanz, im Kaukasus, in Syrien und Nordmesopotamien, Exchanges and Interactions in the Arts of the Premodern World – Seminarium Kondakovianum Series Nova 7, 2, 2020, 36–57

Bergmeier 2023: A. F. Bergmeier, Visualizing the Heavenly Jerusalem. Encountering the Divine in Images and Spaces in Late Antiquity, in: N. Betz – A. Dupont – J. Leemans (Hg.), Revelation's New Jerusalem in Late Antiquity (Stuttgart 2023) 263–286

Bihain 1973: E. Bihain, L'épitre de Cyrille de Jérusalem à Constance sur la vision de la croix, Byzantion 43, 1973, 264–296

Billot 2022: B. Billot, Le cycle christologique de Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne: narrativité et fonction, in: S. Brodbeck – A.-O. Poilpré – I. Rapti (Hg.), Histoires chrétiennes en images. Espace, temps et structures de la narration. Byzance et Moyen Âge occidental (Paris 2022) 153–168

Brodbeck u.a. 2022: S. Brodbeck – A.-O. Poilpré – I. Rapti, Les enjeux narratifs de l'image médiévale. Bilan historiographique et approches actuelles, in: S. Brodbeck – A.-O. Poilpré – I. Rapti, Histoires chrétiennes en images. Espace, temps et structure de la narration. Byzance et Moyen Âge oriental (Paris 2022) 1–21

Chantraine 1994: H. Chantraine, Die Kreuzesvision von 351. Fakten und Probleme, Byzantinische Zeitschrift 87, 2, 1994, 430–441

Christe 1973: Y. Christe, La vision de Matthieu. Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie (Paris 1973)

Christe 1974: Y. Christe, Apocalypse et interprétation iconographique. Quelques remarques liminaires sur les images du Règne de Dieu et de l'église à l'époque paléochrétienne, Byzantinische Zeitschrift 67, 1974, 92–100

Deichmann 1969: F. W. Deichmann, Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes I. Geschichte und Monumente (Wiesbaden 1969)

Deichmann 1974: F. W. Deichmann, Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Kommentar I (Wiesbaden 1974)

Dinkler 1964: E. Dinkler, Das Apsismosaik von Sant'Apollinare in Classe (Köln 1964)

Dresken-Weiland 2016: J. Dresken-Weiland, Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung (Regensburg 2016)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Effenberger 1975: A. Effenberger, Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Affricisco zu Ravenna (Berlin 1975)

Fingarova 2014: G. Fingarova, Die byzantinische Brücke als Kultobjekt?, in: M. Meyer – D. Klimburg-Salter, Visualisierungen von Kult (Wien 2014) 240–259

Fredriksen 1982: P. Fredriksen, Tyconius and the End of the World, Revue d'études augustiniennes et patristiques 28, 1–2, 1982, 59–75

Gadamer 1975: H.-G. Gadamer, Truth and Method (London 1975)

Gassman 2016: M. Gassman, Eschatology and Politics in Cyril of Jerusalem's Epistle to Constantius, Vigiliae Christianae 70, 2016, 119–133.

Gerke 1940: F. Gerke, Christus in der spätantiken Plastik (Berlin 1940)

Hansen 2004: G. C. Hansen (Hg.), Sozomenos, Historia Ecclesiastica. Kirchengeschichte (Turnhout 2004)

Jensen 2022: R. Jensen, From Idols to Icons. The Emergence of Christian Devotional Images in Late Antiquity (Oakland 2022)

Jäggi 2013: C. Jäggi, Ravenna. Kunst und Kultur einer spätantiken Residenzstadt (Regensburg 2013)

Kiilerich 2005: B. Kiilerich, Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens, ArtMediev, 4, 2, 2005, 95–114

Kiilerich 2019: B. Kiilerich, Abstraction in Late Antique Art, in: C. Olovsdotter (Hg.), Envisioning Worlds in Late Antique Art. New Perspectives on Abstraction and Symbolism in Late-Roman and Early-Byzantine Visual Culture, c. 300–600 (Berlin 2019) 77–94

Klein 2014: P. K. Klein, Die Erneuerung der Beatus-Illustration im 10. Jahrhundert und das Problem der Endzeiterwartung, in: L. Korn – B. Hoffmann – S. Stricker (Hg.), Aus Buchwerkstatt und Bibliothek. Manuskriptkulturen des Mittelalters in Orient und Okzident (Bamberg 2014) 71–94

Kühnel 2003: B. Kühnel, The End of Time in the Order of Things (Regensburg 2003)

Lymberopoulou 2021: A. Lymberopoulou, Hell on Crete, in: A. Lymberopoulou – R. Duits (Hg.), Hell in the Byzantine World. A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean I (Cambridge 2021) 117–190

Thurn 2000: J. Thurn (Hg.), Ioannis Malalae chronographia, Corpus fontium historiae Byzantinae (Berlin 2000)

Maguire 1998: H. Maguire, Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art (Aldershot 1998)

Mauskopf Deliyannis 2010: D. Mauskopf Deliyannis, Ravenna in Late Antiquity (Cambridge 2010)

Mathews 1999: T. F. Mathews, The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art (Princeton 1999)

McGinn 2007: B. McGinn, The Emergence of the Spiritual Reading of the Apocalypse in the Third Century, in: D. E. Aune – R. McQueen Grant (Hg.), Reading Religions in the Ancient World (Leiden 2007) 251–272

Meier 2006: M. Meier, Natural Disasters in the Chronographia of John Malalas. Reflections on their Function. – An Initial Sketch, The Medieval History Journal 10, 1–2, 2006, 237–266

Michael 2005: A. Michael, Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe. Seine Deutung im Kontext der Liturgie (Frankfurt 2005)

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Montgomery Labatt 2019: A. Montgomery Labatt, Emerging Iconographies of Medieval Rome. A Laboratory of Images in the Eighth and Ninth Centuries (Lanham 2019) 99–158

Müller 1980: C. Müller, Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe. Eine Strukturanalyse, RömQSchr 75, 1980, 11–50

Ousterhout 2019: R. Ousterhout, Bizans Toplumunu Görünur Kılmak. Kapadokya'da Sanat, Maddi Kültür ve Yerleşim (Istanbul 2019)

Poilpré 2005: A.-O. Poilpré, Maiestas Domini. Une image de l'église en occident (Paris 2005)

Sontag 1966: S. Sontag, Against Interpretation and Other Essays (New York 1966)

Tromp 1993: J. Tromp, The Assumption of Moses. A Critical Edition with Commentary (Leiden 1993)

Tsuji 2015: S. Tsuji, The Starry Night. Art Before the Era of the Icon, Convivium 2, 1, 2015, 149–165

VanderKam – Adler 1996: J. C. VanderKam – W. Adler (Hg.), The Jewish Apocalyptic Heritage in Early Christianity (Minneapolis 1996)

Verhoeven 2011: M. Verhoeven, The Early Christian Monuments of Ravenna. Transformations and Memory (Turnhout 2011)

Warland 2021a: R. Warland, Frühbyzantinische Kreuzdiskurse des 6. und 7. Jahrhunderts und ihre Rezeption in Konstantinopel, Kappadokien und im Westen, Millennium-Jahrbuch 18, 2021, 203–250

Warland 2021b: R. Warland, When the Visual Order Was Established. The Last Judgement and Punishments in Hell in Byzantine Cappadocia, in: A. Lymberopoulou – R. Duits (Hg.), Hell in the Byzantine World. A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean I (Cambridge 2021) 237–280

Xenaki 2015: Xenaki, Maria, Ornement et texte. Le cas de l'ensemble funéraire de Karsibcak à Göreme, Cappadoce, in: M. Campagnolo – P. Magdalino (Hg.), L'aniconisme dans l'art religieux byzantin (Genf 2015) 159–168

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

NÄHERT MAN SICH DER VERMEINTLICHEN PHOTOGRAPHIE,
brechen auch die eben noch so deutlich erkennbaren Persönlichkeiten in kleinste Fragmente auf, die den Betrachtern die formale wie auch inhaltliche künstlerische Konstruiertheit des Bildes bewusst machen.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010207

# Kontinuum und Diskontinuum am Beispiel der Frankfurter Treppe

*Claudia Schmieder*

»Durch die Verbindung der uralten, ravennesken Technik mit der zeitgenössischen digitalisierten Auflösung und der linearen Verlege-Technik entsteht ein spannungsgeladener Bruch. Das Medium des Mosaiks verhält sich entgegengesetzt zur Fotografie. Von weitem gesehen entsteht Schärfe, im sich Nähern löst sich das Wandbild in Unschärfe auf und wird zu einer reliefartig bewegten malerischen Fläche.«[1] Mit Fokus auf dem intendierten medialen Spiel beschreibt der Künstler Stephan Huber die über die Alternation von Distanz und Nähe entstehende, zwischen visueller Einheit und Fragment oszillierende Wirkung seines großformatigen Wandbildes »Frankfurter Treppe / XX. Jahrhundert«, das seit 1999/2000 die Stirnseite des Foyers der Hessischen Landesbank im Main Tower in Frankfurt a.M. ziert (Abb. 1).

Das aus ca. 2,7 Millionen Glassteinen in Grau- und Blautönen gefertigte, photorealistische Mosaik nimmt die gesamte Höhe der Eingangshalle ein. Die Szene wirkt auf den ersten Blick wie eine Momentaufnahme: Kinder und Erwachsene gehen eine Treppe hinauf oder hinab, sitzen oder stehen in kleinen Gruppen versammelt, scheinbar in Gespräche vertieft, auf den sonnenbeschienenen Treppenstufen. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, dass ein solcher Moment nie hätte photographisch festgehalten werden können, denn das Bild zeigt neben anonymen Frankfurter Bürgern, teils dicht gedrängt, 56 Persönlichkeiten des zwanzigsten Jahrhunderts, die entweder in Frankfurt geboren wurden oder anderweitig in besonderem Maße mit Frankfurt verbunden sind, jedoch nie in dieser Konfiguration aufeinandertrafen, was bereits an den unterschiedlichen Zeitstilen der Frisuren und der Kleidung ersichtlich wird.[2] Vielmehr sind die 56 Persönlichkeiten in ihrer konstitutiven Bedeutung für die Stadt Frankfurt in einer Photomontage versammelt. Philosophen wie Theodor Adorno und Jürgen Habermas, der Chemiker Otto Hahn, der Psychoanalytiker Erich Fromm, die Schriftstellerin Marie-Luise Kaschnitz und der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki prägten Frankfurt aus wissenschaftli-

Claudia Schmieder (Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Altertumswissenschaften - Klassische Archäologie);
claudia.schmieder@archaeologie.uni-giessen.de;
© Claudia Schmieder 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

cher wie kultureller Perspektive. Aber nicht nur die helle Seite des zwanzigsten Jahrhunderts ist in diesem Werk repräsentiert. Der Fabrikant Oskar Schindler sowie die Konzert- und Opernsängerin Magda Spiegel und Anne Frank, die beide dem Holocaust zum Opfer fielen, vergegenwärtigen mahnend die dunkle Geschichte der Stadt in der Zeit des Nationalsozialismus.



*Abb. 1: Gesamtansicht der »Frankfurter Treppe / XX. Jahrhundert« im Foyer der Hessischen Landesbank im Main Tower in Frankfurt a.M., Stephan Huber, 1999*

Aus der Ferne betrachtet treten die 56 Persönlichkeiten gestochen scharf aus einer einheitlichen Fläche heraus und immersiv dem Rezipienten entgegen. Begünstigt wird diese Wahrnehmung einerseits durch die Lebensgröße der dargestellten Persönlichkeiten auf der unteren Partie der Treppe, die mit dem Bodenniveau des Foyers korrespondiert, sowie andererseits durch die flächige Rahmung aus intensiv blauen Mosaiksteinen, die den Blick der Betrachter auf die Treppe lenkt und dort verankert. Nähern sich Rezipienten der Wand, werden sie dadurch, dass sich die Figuren in Unschärfe auflösen und stattdessen die zerklüfteten Strukturen des Mosaiks in den Vordergrund treten, aus der Immersion gerissen und auf die Materialität des Bildes gestoßen.

In diesem Wandbild gehen unterschiedliche Medien eine Fusion ein, die auf formaler wie inhaltlicher Ebene ein multidimensionales Spannungsverhältnis bilden. Dieses Spannungsverhältnis operiert, wie der Künstler in seiner Aussage selbst bestätigt, werkimmanent im Rahmen von formalen Kontrasten: die digitalisierte Photographie trifft

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

in Verbindung mit der Photomontage auf die Musivik, die sich in diesem spezifischen Fall einer linearen Verlegetechnik bedient, welche wiederum stark an die Rastergraphik von digitalen Bildausgabegeräten erinnert und somit einen Umschlag zum digitalen Bild schafft. Die fusionierten beziehungsweise teils lediglich implizierten Medien und Techniken treten, je nach Standpunkt der Rezipienten, in einen Dialog, verweisen aufeinander, weisen über sich hinaus oder beanspruchen die Wahrnehmung der Betrachter ausschließlich für sich, offenbaren dadurch ihr individuelles, aber auch gleichsam ihr gemeinsames Potenzial.

Betrachtet man das Wandmosaik aus der Distanz, mutet es wie eine Schwarzweißphotographie an, die einen Moment des Alltäglichen einfängt, Körper und Gesichter deutlich erkennbar wiedergibt und auf inhaltlicher Ebene mit Betrachtern zu kommunizieren vermag. Nähert man sich der vermeintlichen Photographie, um zu dem Aufzugsvorraum zu gelangen, der das Bild optisch vertikal durchbricht und die Sicht auf zwei Stockwerke freigibt, brechen auch die eben noch so deutlich erkennbaren Persönlichkeiten in kleinste Fragmente auf, die den Betrachtern die formale wie auch inhaltliche, künstlerische Konstruiertheit des Bildes bewusst machen (Abb. 2).

Gesichter werden unscharf, Konturen zerfließen und Formen verschmelzen, wobei die einzelnen Baukörper, millimetergroße Mosaiksteinchen und deren Zwischenräume, deutlich hervortreten. Betrachtern wird durch das Spiel zwischen Schärfe und Unschärfe sowie zwischen visueller Einheit und deren sukzessiver Auflösung in kleinste, pixelartige Fragmente die Diskontinuität des Kontinuums medial selbstreferenziell vor Augen geführt.

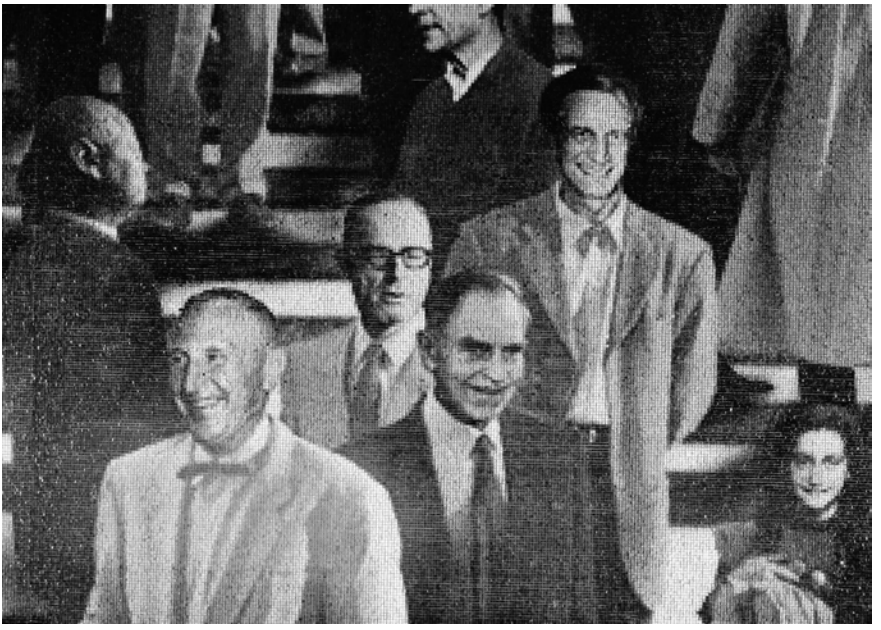


*Abb. 2: Detailausschnitt: Nahansicht der »Frankfurter Treppe / XX. Jahrhundert«*

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Das Mosaik als antikes Handwerk und das digitale Bild im Rahmen moderner Technologien, wie es der Frankfurter Treppe zugrunde liegt, weisen mit ihren jeweiligen Bausteinen – Mosaikstein und Pixel – recht ähnliche Potenziale auf. In beiden Fällen formt die gezielte und durchdachte Setzung dieser Bausteine ein Bild im Sinne eines wirkungsvollen Ganzen. So wie Pixel auf einem Bildschirm angeordnet sind, um eine zusammenhängende visuelle Darstellung zu erzeugen, werden Mosaiksteine von Handwerkern sorgfältig angeordnet, um Bilder im Mosaik zu formen. In diesem Sinne findet auch das Konzept der Auflösung, das in der digitalen Bildgebung entscheidend ist, ein Äquivalent in der Größe und Dichte der Mosaiksteine, die verwendet werden, um ein Bild zu legen. Digitale Bilder wie auch Mosaikbilder bieten mit einer hohen Anzahl von Pixeln respektive Mosaiksteinen pro Flächeneinheit mehr Details und Schärfe. In beiden Fällen verweist das ›Heranzoomen‹ unwillkürlich auf die Konstruiertheit des Bildes und dessen semantischer Aufladung.

Selbst Maßnahmen zur Erzielung eines kompakteren Erscheinungsbildes von Konturen lassen sich von Pixel auf Mosaikstein übertragen und werden im Fall der Frankfurter Treppe angewandt. So ist im Bereich der Figurensilhouetten mit dem graduell angelegten Auslaufen der stufigen Konturen, die durch die im strengen Raster angeordneten quadratischen Mosaiksteinchen bedingt sind, ein dem sogenannten Anti-Aliasing analoges Verfahren zu erkennen: Anti-Aliasing wird bei der Ausgabe digitaler Bilder im Rahmen einer automatischen Kantenglättung genutzt, um den sogenannten Treppeneffekt zu minimieren. Hierbei werden die Bildinhalte üblicherweise nicht nur am Pixel, sondern auch an anderen Positionen abgetastet und in die Berechnung der Pixelfarbe mit einbezogen, um die Pixel schrittweise auszublenden. Anhand der berechneten Farb- und Helligkeitsabstufungen an den Rändern kontrastierender Flächen wird die grobe Bildschirmauflösung verschleiert, um die optische Illusion von glatten Übergängen und Farbverläufen zu ermöglichen. Dieses Verfahren sorgt nicht nur bei der Ausgabe des digitalen Bildes, sondern auch in der Konstruktion des Mosaikbildes der Frankfurter Treppe für die Wahrnehmung präziser Kanten und Konturen.

Darüber hinaus ist die künstlerische Freiheit, die im Falle des Mosaiks auf den ersten Blick offenkundiger erscheint, auch im Falle des digitalen Bildes gegeben. Am Beispiel der Frankfurter Treppe äußert sich die künstlerische Freiheit vornehmlich in drei Aspekten. Zum einen ist eine doppelte Fragmentierung auf formaler Ebene vorgenommen worden; für die Herstellung des Wandmosaiks wurde ein Raster zur Berechnung der Verlegestruktur und der Farbgebung der Mosaiksteinchen über ein digitales Bild gelegt, dem wiederum ein Pixelraster zugrunde liegt. Zum anderen handelt es sich auf inhaltlicher Ebene um eine Photomontage. Um das digitale Bild als Grundlage für das Mosaik zu kreieren, wurden individuelle digitalisierte Photographien der 56 abgebildeten Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Kontexten nach dem Prinzip der Collage in eine gemeinsame Komposition gesetzt und dadurch im Kollektiv mit einer neuen Bedeutung aufgeladen. Schlussendlich ist aufgrund der Größe des Mosaiks auch ein freier Umgang mit der Perspektive festzustellen, der dafür sorgt, dass auch die Personen im oberen Bereich der Treppe vom Standpunkt des Betrachters im Erdgeschoss aus gut zu erkennen sind. So verweist die offensichtliche Konstruiertheit des Mosaiks formal auf die inhaltliche Konstruiertheit des Bildes. Sie empfiehlt dem Betrachter gleichsam, die vorangegangenen Transformationen im Deutungsprozess zu berücksichtigen.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Die multidimensionalen Markierungen geben Rezipienten den Hinweis darauf, dass die in einem einheitlichen Schwarzweißbild dargestellten Persönlichkeiten nicht etwa im Ensemble zu einem spezifischen Zeitpunkt photographisch festgehalten wurden, sondern auch selbst nur – nach spezifischen Kriterien ausgewählte – Fragmente der Vergangenheit sind, die in ihrer Zusammenstellung und in ihrem Dialog ein neues Ganzes, nämlich das wissenschaftliche und kulturelle Profil der Stadt Frankfurt im zwanzigsten Jahrhundert abbilden.

Dies geschieht sogar – und hier ist ein weiterer Verweis auf die Konstruiertheit des Bildes überaus deutlich – im Dialog zwischen dem Mosaikbild und dem Gebäude, das es beherbergt: 56 die Stadt Frankfurt prägende Persönlichkeiten sind in Korrespondenz mit den 56 Stockwerken des Main Towers ausgewählt. Aber auch die Betrachter werden in die Komposition integriert und gewissermaßen identitätsstiftend einbezogen, sobald sie sich dem Wandmosaik nähern und es durchschreiten, um in den Aufzugsvorraum zu gelangen, der ihnen den Zugang zu den 56 Stockwerken des Gebäudes eröffnet. Die Klarheit des Bildes und seiner Bedeutung löst sich beim Heranschreiten in eine diffuse, malerische Fläche auf, die es zulässt, auf Basis der gegebenen Strukturen neue Formen zu bilden.

Auf die Spitze getrieben ist die Betonung der Konstruiertheit und des Anspruches des Bildes auf inhaltlicher Ebene letztendlich durch das Selbstportrait des Künstlers Stephan Huber. Er fegt zwischen den anonymen Bürgern und den prägenden Persönlichkeiten der Stadt mit einem Besen die Treppe und impliziert damit möglicherweise seinen Selektionsprozess.

Über eine Aussage des Künstlers zur Intention seines Werkes zu verfügen, ist für die Altertumswissenschaften eine absolute Rarität. Und auch wenn es sich hier um ein zeitgenössisches Werk handelt, ist die Reflexion des Künstlers in gewisser Weise doch auch für die Altertumswissenschaften relevant. Das von Stephan Huber betonte mediale Spannungsverhältnis, das formal in höchstem Maße selbstreferenziell ist und somit nicht nur eine ästhetische Erfahrung von Materialität bietet, sondern auch als deiktischer Ausdruck für die Deutung der inhaltlichen Ebene fungiert, demonstriert zum einen die Diskontinuität des Kontinuums. Zum anderen zeigt sich in der Spannung aus kunst- und altertumswissenschaftlicher Perspektive im Rückblick auch die Kontinuität des Diskontinuums – denn die Frankfurter Treppe ist zwar einerseits, wie der explizite Bezug des Künstlers auf ravennatische Mosaiken in seinem kurzen Werkkommentar erkennen lässt, medial und technisch von der Antike inspiriert, andererseits zeigt sie aber auch starke konzeptuelle Parallelen – vor allem zu Phänomenen der Konstruktion von distinkten Einzelteilen als eines formalen und inhaltlich relevanten Repräsentationsprinzips, das in besonders ausgeprägter Form im Hellenismus sowie auch in der Spätantike zu greifen ist. Dieses Repräsentationsprinzip ist dabei keinesfalls auf die Flächenkunst beschränkt – weder in der Antike noch heute. Es handelt sich vielmehr um ein transmediales Phänomen, das sich gleichermaßen beispielsweise in der antiken Plastik oder Literatur findet, und sich rezent besonders prominent in der Popmusik abzeichnet.

Die transmediale Qualität der Zusammenfügung von distinkten Einzelteilen zu einem relevanten Repräsentationsprinzip lässt sich an einem antiken Monument verdeutlichen, das sinnträchtig mit der Betrachterschaft zu kommunizieren vermag – am Konstantinsbogen, der bis heute Betrachter mit den Darstellungsabsichten kaiserlicher

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Machtansprüche in Kontakt treten lässt (Abb. 3). Im frühen vierten Jahrhundert in unmittelbarer Nähe des Kolosseums vollendet, setzt der Bogen in seiner endgültigen Gestalt dem Sieg Konstatins über Maxentius ein Denkmal.

Mit dem Ehrenbogen wurde eine bekannte, im römischen Reich ebenso wie auf dem naheliegenden Forum Romanum verbreitete Bauform gewählt. Diese hebt sich jedoch durch eine auffallende Vielstimmigkeit in der Einheit von früheren Exemplaren ab: Bereits um 270 war mit dem sogenannten Arco di Portogallo in Rom ein Bogen mit Reliefs aus einer früheren, nämlich der hadrianischen Zeit, ausgestattet worden. Der Konstantinsbogen führt dieses Prinzip jedoch noch weiter. Er ist geschmückt mit Skulpturen und Reliefs, die einer Zeitspanne vom frühen zweiten Jahrhundert bis hinein in die Zeit der Einweihung im Jahr 315 entstammen. Während ein umlaufender und von zeitgenössischen Handwerkern gearbeiteter Fries die Taten Konstantins im Kampf gegen Maxentius darstellt, wird der Bildschmuck des Bogens zusätzlich um Reliefs und Statuen aus fremden Kontexten ergänzt. Diese Fragmente gehörten zu früheren Monumentalbauten, die den Regierungszeiten der Kaiser Trajan (98–117), Hadrian (117–138) und Marc Aurel (161–180) zuzuordnen sind.

Unterscheiden kann man die einzelnen Komponenten aus heutiger Perspektive zum einen anhand ihrer Materialität, da sie aus verschiedenfarbigen Marmorgesteinen gearbeitet sind, die jedoch heute aufgrund der Schäden durch den Smog auf den ersten Blick kaum mehr wahrnehmbar sind. Zum anderen kann man sie anhand ihrer Zeitstile unterscheiden, die in verschiedenen Epochen der römischen Kunstgeschichte für ein und dasselbe Thema – hier die kaiserliche Repräsentation – verschiedene formalästhetische Ziele verfolgten. Vergleicht man die einzelnen Reliefs, zeigen sich Unterschiede in der Gestaltung von Körpern, Oberflächen und Kompositionen. Sie mögen für manche Rezipienten vielleicht den diffusen Eindruck des Altehrwürdigen erweckt haben, können für ein an der Monumentaltopographie Roms geschultes Auge jedoch Verweise auf historische Kontexte liefern. Dabei ist nicht davon auszugehen, dass die antiken Betrachter im Sinne eines Zitates einzelne Bauwerke assoziieren oder die nach der Umarbeitung veränderten Reliefs zuordnen konnten. Vielmehr wird es den am Bau Beteiligten darum gegangen sein, den in den Reliefs vorgefundenen Zeitstil und dessen semantisches Potenzial zu nutzen, um historisch beglaubigte Kaisertugenden ganz grundsätzlich zu evozieren.

Eine deutliche Parallele zwischen Konstantinsbogen und Frankfurter Treppe ist auf formaler Ebene zu ziehen, wenn man bedenkt, dass der Konstantinsbogen vermutlich polychrom bemalt war. Die stilistische Differenz der zusammengefügten Einzelteile, die sich im Falle der Frankfurter Treppe in den unterschiedlichen Zeitstilen der Kleidung und Frisuren äußert und sich im Falle des Konstantinsbogens in den unterschiedlichen Kompositionsweisen der Reliefs sowie in der Körper- und Gewandauffassung abzeichnet, wird durch eine formale Kohärenz in der einheitlichen Farbgestaltung im Ersteindruck der Rezeption verschleiert. Während die Persönlichkeiten der Frankfurter Treppe in einheitlichem Grau dargestellt sind, das sie gemeinsam der Gegenwart in eine undefinierte Vergangenheit entrückt, waren die stilistisch eindeutig unterschiedlich gearbeiteten Reliefs in ihrem polychromen Anstrich aktualisiert und geeint. Erst das aufmerksame Auge vermag beziehungsweise vermochte es, die stilistischen Differenzen zu erkennen und eine tiefergreifende Interpretation zu leisten.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Neben den formalen Aspekten des Vergangenheitsbezugs durch die Wahl früherer Bauelemente für die Errichtung des Konstantinsbogens kann, äquivalent zur Frankfurter Treppe, auch ihre inhaltliche Anlage für die Interpretation der Bildbotschaft fruchtbar gemacht werden. Die einzelnen Bilder zeigen die früheren Kaiser bei typisierten Handlungen, etwa der Ansprache vor dem Volk, kriegerischen Taten oder kultischen Handlungen zu Ehren der Götter, und dokumentieren so relevante Tugenden kaiserlicher Herrschaft. Wie heute Staatsoberhäupter und andere Personen in Führungspositionen an ihren Vorgängern gemessen werden, so stellte auch Konstantin sich in eine Reihe von Herrschern, die schon in der Antike zu den sogenannten guten Kaisern gezählt wurden. Gerade aufgrund der stereotypen Darstellungsmuster kaiserlicher Tugenden wird man daher in der Spätantike kein Problem darin gesehen haben, die Köpfe des Konstantin und seines Mitkaisers Licinius in die früheren Reliefs einzuarbeiten. Zugleich waren die Bildhauer bemüht, die beiden Kaiserköpfe auch formensprachlich behutsam einzufügen. So ergibt sich trotz der fragmentierenden Kraft unterschiedlicher Stile ein konzeptuelles Ganzes. Zumindest in der Weihinschrift des Bogens stimmen Volk und Senat zu: Dort wird Konstantin als Befreier von der Tyrannei seines Vorgängers Maxentius gefeiert.

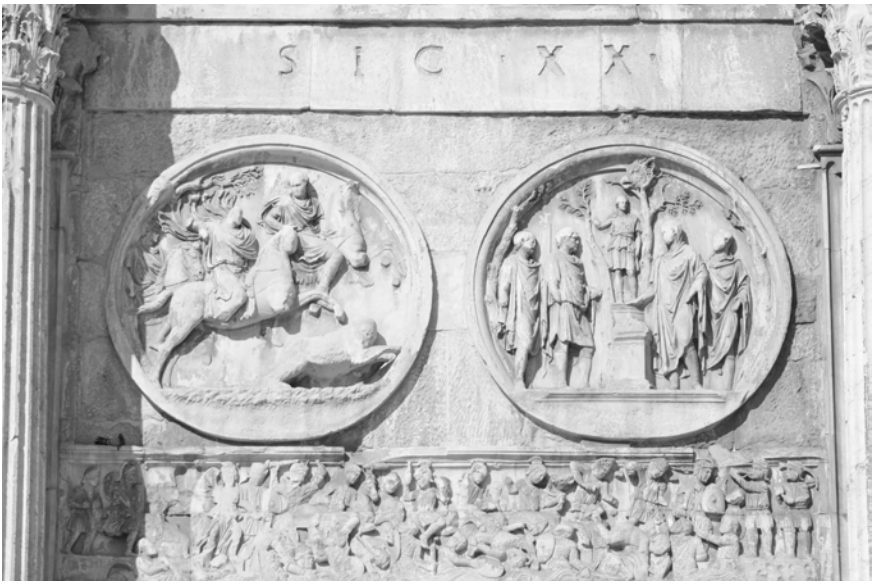



*Abb. 3: Detailausschnitt des Konstantinsbogens in Rom, Südseite, über dem rechten Bogen: hadrianische Tondi (Eberjagd und Opfer an Apollon) und konstantinisches Relief (Schlacht an der milvischen Brücke)*

Der Reiz des Monuments und seiner dem Mosaik nicht unähnlichen Ästhetik liegt dabei in der kognitiven Leistung, die die Betrachter unabhängig von ihren kunstgeschichtlichen Kompetenzen in Antike und Moderne in ihrer Konfrontation mit dem

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Konstantinsbogen erbringen, wenn sie die Vielgestaltigkeit in den Formen, aber auch in Figuren und Szenen konzeptuell zu einem großen Ganzen zusammenfügen: der Erhöhung eines Kaisers. Die Inszenierung der intellektuellen Errungenschaften Frankfurts im zwanzigsten Jahrhundert hingegen ist das konzeptuelle Ziel der Frankfurter Treppe. Wenn wir den Fokus dabei auf die jeweiligen Betrachter legen, wird es den wenigsten von ihnen möglich sein, alle 56 Persönlichkeiten zu benennen, um dieses Ziel zu erreichen. Ähnlich verhält es sich mit dem Konstantinsbogen, bei dessen vermeintlichen Fremdkörpern nicht die zwingende Zuordnung und Identifikation, sondern das assoziative Potenzial und der ihnen beigemessene konzeptuelle Wert als Teil eines Syntagmas die Integration herbeiführt. Wie es kaum möglich gewesen sein wird, hinter dem eingearbeiteten Kopf des Konstatin seinen Vorgänger Hadrian zu erkennen, ist es wohl nur der ideale Betrachter, der Theodor Adorno – selbst bei guter Kenntnis seiner Schriften – auf der Frankfurter Treppe erkennen wird. Gleichwohl erkennt man beide als Teil des Ganzen.

Eine solche identitätsbildende Verbindungslinie von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft über Fragment und Integration wird ganz ähnlich im fünften Jahrhundert in den »Saturnalia« des Macrobius (circa 385–430) gezeichnet, die der sogenannten Symposionliteratur zuzuordnen sind. Macrobius, dessen dialogisch organisierter Text ähnlich der Frankfurter Treppe durch die fragmenthafte Zusammenstellung der Protagonisten die Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigkeit zelebriert, bedient sich der Metapher der Blütenlese, um das literarische Programm seines Werkes zu beschreiben: »Wir müssen daher in gewisser Weise die Bienen nachahmen, die herumfliegen und Blüten lesen, daraufhin, was auch immer sie zusammengetragen haben, einordnen und auf die Waben verteilen, um schließlich den vielfältigen Saft durch eine bestimmte Mischung und Eigenart ihres Geistes in einen einzigen Geschmack zu verändern. Auch müssen wir das, was wir in verstreuter Lektüre aufgefunden haben, unserem Griffel anvertrauen, damit die Dinge unter dessen Ordnung in eine Reihenfolge zusammenwachsen. Denn auch im Geiste werden die Dinge besser bewahrt, wenn sie getrennt voneinander sind, und die Trennung selbst gießt die verschiedenen Zugaben nicht ohne einen gewissen Grundstock in den Dienst eines einzigen Geschmackes zusammen, auf die eine Gesamtheit begründet wird. Dadurch ergibt sich, dass dies, wenn auch einmal klar ersichtlich ist, woher es genommen worden ist, dennoch etwas anderes zu sein scheint, als das, woher es genommen worden ist.«[3]

Macrobius exerziert an dieser Stelle genau das vor, was er thematisiert: Er sammelt Blüten und gießt deren Honig zu einem einzigen Geschmack zusammen, indem er die Metapher der Blütenlese aus Epistel 84 des Philosophen Seneca aus dem ersten Jahrhundert in seinem eigenen Text zu etwas Neuem verarbeitet. Diesem Leitbild der Blütenlese folgend, schafft Macrobius ein mehrbändiges Werk, das für ihn und seine Standesgenossen zentrale Wissensbestände dokumentiert. Zu diesem Zweck integriert er Fragmente früherer Texte in seinen Text, indem er sie mancherorts wörtlich übernimmt, ohne sie zu zitieren, manchmal jedoch als Schmuckstücke mit Referenzen zu ihrer Herkunft explizit als solche markiert. Damit ist der Text des Macrobius über seine Anlage mit dem Konstantinsbogen und der Frankfurter Treppe vergleichbar: Die organische Integration von Spolien am Bogen ist der semantisch begründeten Einfügung formal differenter Bestandteile vergleichbar, während das visuelle Zitieren der Treppe ein Modus ist, der dem

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

markierten Zurückgreifen auf frühere Autorenpersönlichkeiten ähnelt. Bei Macrobius entstammen die Fragmente kulturhistorischen, philosophischen, naturwissenschaftlichen und nicht zuletzt auch literarischen Themenbereichen, die im Rahmen eines fiktiven Dialoges besprochen werden. Gerade in ihrer Spezifik erzeugen sie eine integrative Kraft für die Leserschaft.

Dieser Anschluss an Bilder des Vergangenen – zuweilen auch die Absetzung von ihnen –, wie er sich am Beispiel des Konstantinsbogens und von Macrobius' Text illustrieren lässt, ist ein zentraler Mechanismus für die Deutung der Gegenwart und Zukunft im spätantiken Imperium. In gleicher Weise ist aber auch die Frankfurter Treppe konstruiert. Voneinander unabhängige, aber doch in ihrer Bedeutung verwandte, konstituierende Fragmente der Vergangenheit der Stadt Frankfurt, in diesem Fall wichtige Persönlichkeiten, die durch ihr Abbild gleichsam ihre persönliche Geschichte, ihre Errungenschaften und ihre Verbindung zur Stadt implizieren, wurden zu einer Einheit zusammengefügt. Sie wurden zusammengefügt, um nicht nur die Vergangenheit zu vergegenwärtigen und damit die Gegenwart der Stadt zu charakterisieren, sondern auch, um die Zukunft der Stadt musterhaft zu prägen. Über diese inhaltliche Dimension hinaus zieht der Künstler auch formal über die Fusion historischer und zeitgenössischer Medien eine Verbindungslinie zwischen Vergangenheit und Zukunft. Er schafft so aus multidimensional zu betrachtenden Fragmenten eine komplexe Einheit – die Identität der Stadt Frankfurt.

Trotz der offensichtlichen medialen und technischen Unterschiede haben alle hier angeführten Beispiele eine gemeinsame Funktion: Sie dienen als Vehikel der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die fragmenthaft genutzt wird, um neue Ideen zu kommunizieren und Identität zu formen. Ob durch die antike Kunst der Mosaikherstellung oder durch die moderne Technologie der digitalen Bildgebung – das Diskontinuum als Gestaltungskonzept und damit verbundener künstlerischer Ausdruck transzendiert Zeit und Medium. Es verbindet Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

## Anmerkungen

1 https://mayersche-hofkunst.de/projekte/stephan-huber-frankfurter-treppe (01.05.2024).

2 Von links oben nach rechts unten: Theologe Martin Niemöller (1892–1984), Biophysiker Friedrich Dessauer (1881–1963), Theaterregisseur Peter Palitzsch (1918–2004), Moraltheologe Oswald von Nell-Breuning (1890–1991), Organist Helmut Walcha (1907–1991), Dirigent Clemens Krauss (1893–1954), Kammersänger Franz Völker (1899–1965), Choreograph William Forsythe (1949), Zoologe Bernhard Grzimek (1909–1987), Filmemacher Alexander Kluge (1932), Publizist Benno Reifenberg (1892–1970), Verleger Peter Suhrkamp (1891–1959), Kunsthistoriker Jean-Christophe Ammann (1939–2015), Kunsthistoriker Georg Swarzenski (1876–1957), Kulturpolitiker Hilmar Hoffmann (1925–2018), Künstler Heiner Blum (1959), Schriftsteller Robert Gernhardt (1937–2006), Architekt Peter P. Schweger (1935–2022), Mediziner Paul Ehrlich (1854–1915), Kulturphilosoph Leo Frobenius (1873–1938), Schauspielerin Liesel Christ (1919–1996), Psychoanalytikerin Margarete Mitscherlich

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

(1917–2012), Theaterleiter Fritz Remond (1902–1976), Komponist Paul Hindemith (1895–1963), Sozial- und Religionsphilosoph Martin Buber (1887–1965), Komponist Heiner Goebbels (1952), Religionsphilosoph Franz Rosenzweig (1868–1929), Sozialphilosoph Max Horkheimer (1895–1973), Schriftsteller Fritz von Unruh (1885–1970), Architektin Margarete Schütte-Lihotzky (1897–2000), Architekt Martin Elsässer (1884–1957), Philosoph Theodor W. Adorno (1903–1969), Verleger Siegfried Unseld (1924–2002), Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki (1920–2013), Philosoph Jürgen Habermas (1929), Biochemiker Hartmut Michel (1948), Unternehmer Ignatz Bubis (1927–1999), Psychoanalytiker Erich Fromm (1900–1980), Sozialpsychologe Alexander Mitscherlich (1908–1982), Theaterintendant Harry Buckwitz (1904–1987), Schriftstellerin Marie-Luise Kaschnitz (1901–1974), Schauspieler Bernhard Minetti (1905–1998), Schauspieler Alfred Edel (1932–1993), Künstler Max Beckmann (1884–1950), Fabrikant Oskar Schindler (1908–1974), Soziologe Siegfried Kracauer (1889–1966), Opernsängerin Magda Spiegel (1887–1944), Künstler Thomas Bayrle (1937), Architekt Ernst May (1886–1970), Ausstellungsmacher Kasper König (1943), Dirigent Michael Gielen (1927–2019), Chemiker Otto Hahn (1879–1968), Musiker Albert Mangelsdorff (1928–2005), Anne Frank (1929–1945), Politologe Dolf Sternberger (1907–1989) und Jurist Fritz Bauer (1903–1968).

3 Macr. Sat. 1, 1, 5–6: »Apes enim quodam modo debemus imitari, quae vagantur et flores carpunt, deinde quicquid attulere disonunt ac per favos dividunt et sucum varium in unum saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant. Nos quoque quicquid diversa lectione quaesivimus committemus stilo, ut in ordinem eodem digerente coalescat. Nam et in animo melius distincta servantur, et ipsa distinctio non sine quodam fermento quo conditur universitas in unius saporis usum varia libamenta confundit, ut, etiamsi quid apparuerit unde sumptum site, aliud tamen esse quam unde sumptum noscetur appareat.« Übersetzung Claudia Schmieder.

## Literatur

Birk – Poulsen 2012: S. Birk – B. Poulsen (Hg.), Patrons and Viewers in Late Antiquity (Aarhus 2012)

Birk u.a. 2014: S. Birk – T. M. Kristensen – B. Poulsen (Hg.), Using Images in Late Antiquity (Oxford 2014)

Böhme 1999: G. Böhme (Hg.), Die Frankfurter Gelehrtenrepublik. Leben, Wirkung und Bedeutung Frankfurter Wissenschaftler (Idstein 1999)

García Ruiz – Quiroga Puertas 2021: M. P. García Ruiz – A. J. Quiroga Puertas (Hg.), Emperors and Emperorship in Late Antiquity. Images and Narratives (Boston 2021)

Johnson 2012: S. F. Johnson (Hg.), The Oxford Handbook of Late Antiquity (Oxford 2012)

Klötzer 1994: W. Klötzer (Hg.), Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon I, A–L (Frankfurt a.M. 1994)

Klötzer 1996: W. Klötzer (Hg.), Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon II, M–Z (Frankfurt a.M. 1996)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

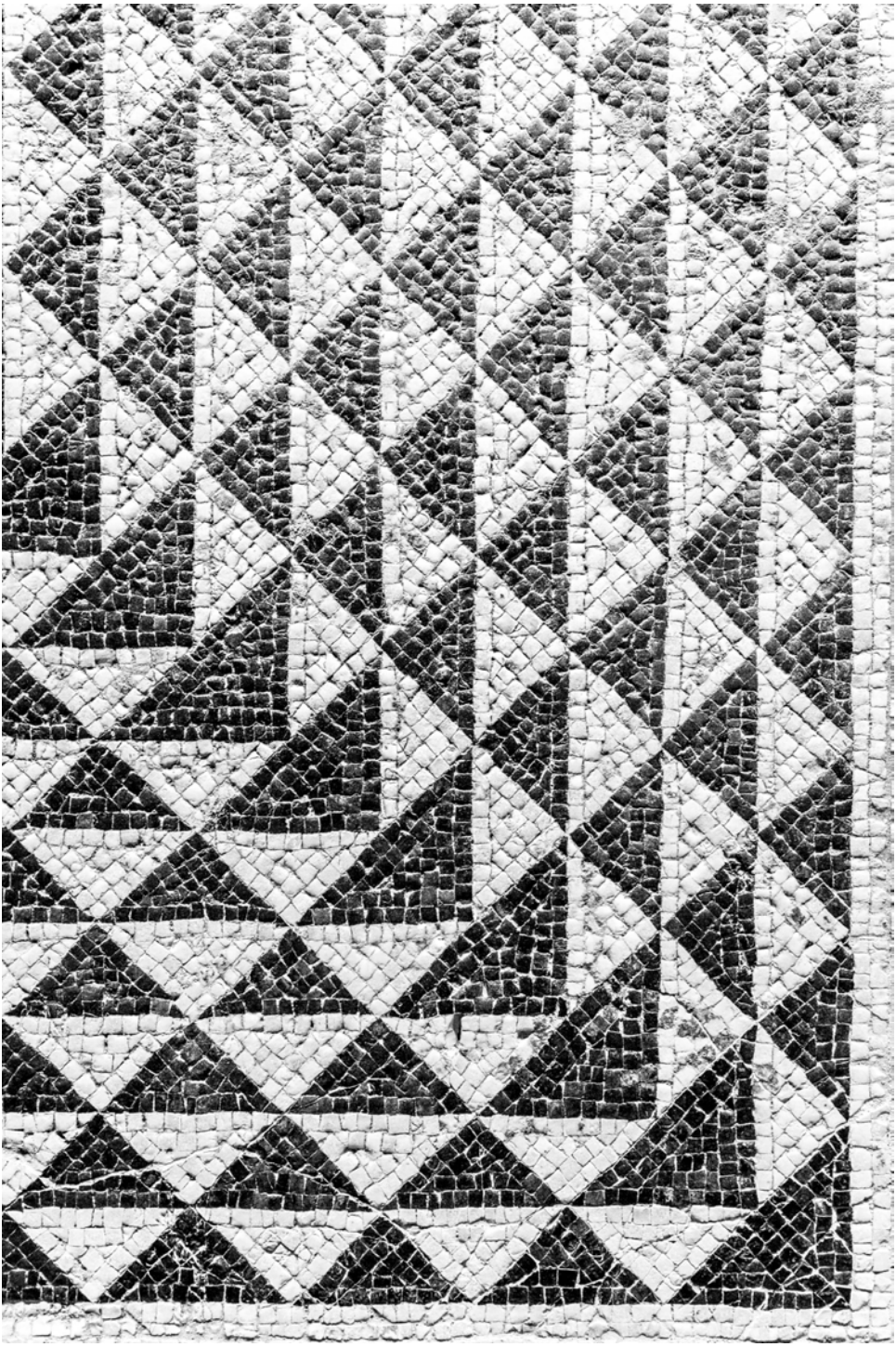
Lindhoff 2011: A. Lindhoff, Frankfurts berühmte Töchter und Söhne (Gudensberg-Gleichen 2011)
Liverani 2011: P. Liverani, Reading Spolia in Late Antiquity and Contemporary Perception, in: R. Brilliant – D. Kinney (Hg.), Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine (Farnham 2011) 33–51
Pelttari 2014: A. Pelttari, The Space That Remains. Reading Latin Poetry in Late Antiquity (Ithaca 2014)

## Abbildungsnachweis

Abb. 1–2: Photocredit: Wolfgang Günzel
Abb. 3: Photocredit: David Hendrix

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

**OB ALS ÄRGERNIS EMPFUNDEN ODER ALS ATTRAKTION:**
Bildfehler, bewusst abgestufte Bildauflösungen und Verfallsphänomene schufen Rahmenbedingungen, die die kleinsten Einheiten eines Mosaiks hervor- und die aus ihnen geschaffenen Gebilde in den Hintergrund treten lassen konnten.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010208

# Das korrupte Bild

*Julian Schreyer*

Platon greift am Ende seines »Staates« zu einem bemerkenswerten Vergleich aus dem Reich der Bilder. Er lässt Sokrates darauf hinweisen, dass die menschliche Seele nicht mit demjenigen verwechselt werden dürfe, was unter dem Einfluss irdischer und menschlicher Zwänge von ihr übrig bleibe. Genauso verhalte es sich mit einer Statue des Meeresgottes Glaukos, die offenbar eine allgemein bekannte Kuriosität im Attika des fünften vorchristlichen Jahrhunderts war. Diese Statue befindet sich, so die Beschreibung bei Platon, unter Wasser und ist dort einem zunehmenden Auflösungsprozess ausgesetzt. Gleichzeitig lagern sich neue Elemente, nämlich Muscheln, Seetang und Gestein an den Unterwassertorso an. Wer die Statue betrachtet, kann kaum noch ihre frühere Natur, ihre Physis, erkennen und sieht stattdessen eher Ähnlichkeiten mit einem Seeungeheuer.[1]

Platons kritische Haltung zur bildenden Kunst ist bekannt. Als nachbildende Kunst könne sie den Begriff des Dargestellten weder voll erfassen noch transportieren. Das mache sie im gesellschaftlichen Kontext hochproblematisch.[2] Zugleich aber erweist sich Platon als einer der analytischsten antiken Kritiker des Visuellen: In den Schattenbildern seines Höhlengleichnisses, den Lichtwirkungen seines Sonnengleichnisses und der diagrammatischen Ordnung seines Liniengleichnisses scheint in immer neuen Schwerpunkten die platonische Ideenlehre auf. Im Glaukosbeispiel liegt der Fokus auf einer ungewollten Auflösung und Hinzufügung von Bildelementen. Die Folge ist eine gehemmte Wahrnehmung durch den Betrachter, der nach einer ›aus einem Guss‹ erscheinenden, klaren Form sucht.

Wie repräsentativ ist der bei Platon konstruierte Blick?

Julian Schreyer (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie ); julian.schreyer@fau.de;
© Julian Schreyer 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



*Abb. 1: Statue des Odysseus vom Schiffswrack von Antikythera, gesunken im ersten Jahrhundert vor Christus*

Antworten verspricht das Medium Mosaik als eines der Paradigmen des synthetischen Bildes. Unter welchen Voraussetzungen richtete sich der antike Blick auf die kleinen und kleinsten Elemente, aus denen die mosaizierten Innenhäute antiker Bauwerke bestanden? Unter keinen, würde der Architekt sagen. Als genuin baubezogenes Medium ist jedes Boden- und Wandmosaik in erster Linie den funktionalen Haupterfordernissen von Architektur unterworfen. Es soll den Raum sicher gegen Umwelteinflüsse aller Art abschirmen. Es soll belastbar, langlebig und störungsfrei benutzbar sein. Konsequenterweise empfiehlt Vitruv in seinem Traktat über die Architektur lediglich, mithilfe von Schnur, Wasserwaage und Schleifwerkzeug für ebene Bodenflächen aus Opus sectile oder tessellatum zu sorgen.[3] Doch gehen Form und Zusammenhang der Mosaikelemente nicht voll in den Erfordernissen von Festigkeit und Zweckmäßigkeit auf, den beiden ersten von Vitruvs obersten Prinzipien der Architektur, ›firmitas, utilitas, venustas‹.[4] Vielmehr können die Bestandteile eines Mosaiks zu gegenständlichen Bildern, zu Texten, vor allem aber zu einem zumindest schwach strukturierten Flächenornament angeordnet werden: alles Phänomene, die in Vitruvs Taxonomie vielleicht zum Teil das Prinzip Nützlichkeit, vor allem aber das Prinzip Schönheit betrafen. Die segmentierte Struktur des antiken Mosaiks war Werkform und Kunstform.

Beeinträchtigte Formerkennung konnte unter diesen Voraussetzungen insbesondere in drei Situationen eine Rolle spielen.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

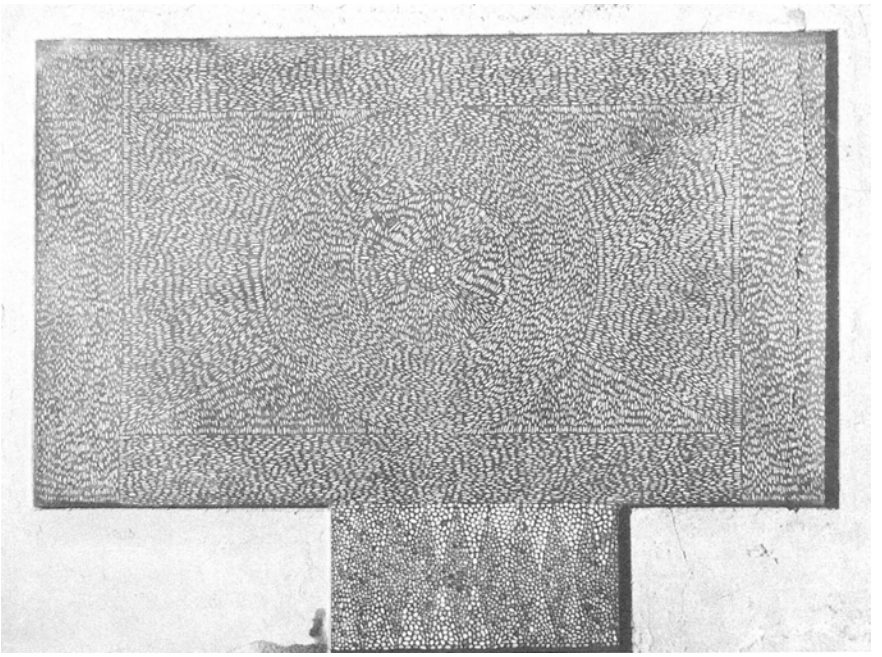


*Abb. 2: Kieselmosaik aus dem Andron im ›Haus der griechischen Mosaiken‹ in Athen, um 300 vor Christus*

## Abkommen vom Entwurf

Zahlreiche Mosaiken weisen die Form zwei- oder mehrfarbiger, geometrischer Muster auf (Abb. 3).[5] Dabei lässt sich bei genauerem Hinsehen erkennen, dass sich zwischen Entwurf und Ausführung vielerlei Abweichungen einschleichen konnten. Dies betrifft zum einen die Tatsache, dass das klare Gefüge ineinander geschachtelter Dreiecke, Quadrate, Rauten, Oktaeder und vieler weiterer Formen in der Praxis nicht selten zu einem Arrangement von im Detail krummen Linien und gestauchten Flächen geriet. Allerdings hätte ein kritischer antiker Betrachter, um derartige Verschiebungen erkennen oder überprüfen zu können, schon zu Nagel und Messband greifen müssen.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

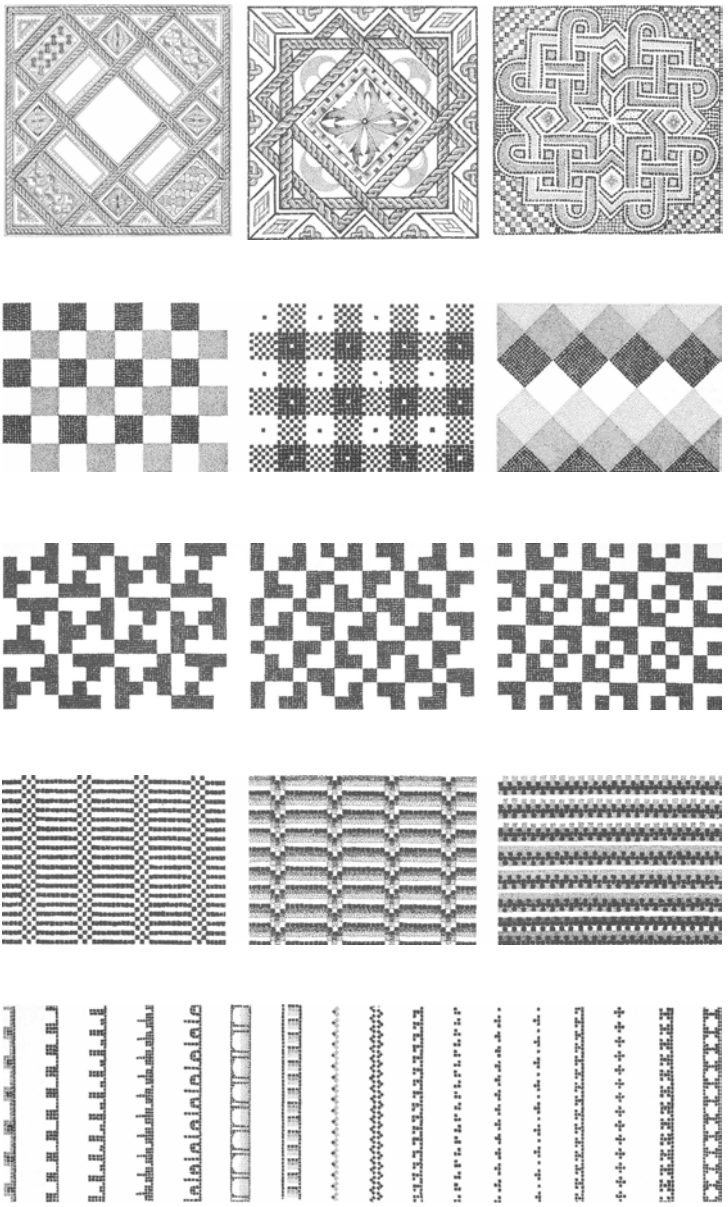


*Abb. 3: Geometrischer Dekor römischer Mosaiken*

Etwaige Vorzeichnungen oder farbige Markierungen auf dem Estrich waren längst unter dem Belag aus Tesserae verschwunden. Vor allem reichte das Maß der Deformation nie so weit, dass es den geometrischen Charakter der Farbflächen und ihres wechselseitigen Zusammenhangs ernsthaft infrage stellte.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 4: Mosaik aus dem ›Haus des Poseidon‹ in Zeugma, Gaziantep, Zeugma Mozaik Müzesi, zweites bis drittes Jahrhundert nach Christus*

Abweichungen konnten sich aber auch potenzieren, wie ein Mosaik aus dem ›Haus des Poseidon‹ in Zeugma aus dem zweiten oder dritten Jahrhundert nach Christus zeigt (Abb. 4).[6] Rund um ein Mittelbild mit Eros und Psyche wurden zwei vierseitig umlaufende Friese aus illusionistischen Quadern angelegt; dazwischen verlief eine breite Bordüre mit floralen Motiven. Beim Setzen des äußeren Rapports spielte offenkundig der Abgleich mit den bereits geschaffenen Quadermotiven eine bedeutendere Rolle als der Abgleich mit dem übergreifend zugrunde gelegten System. Als Ergebnis dieser Arbeitsweise stoßen in einer Ecke ein rötlicher und ein grauer Quader aneinander, deren Größe und Neigung massiv voneinander abweichen.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

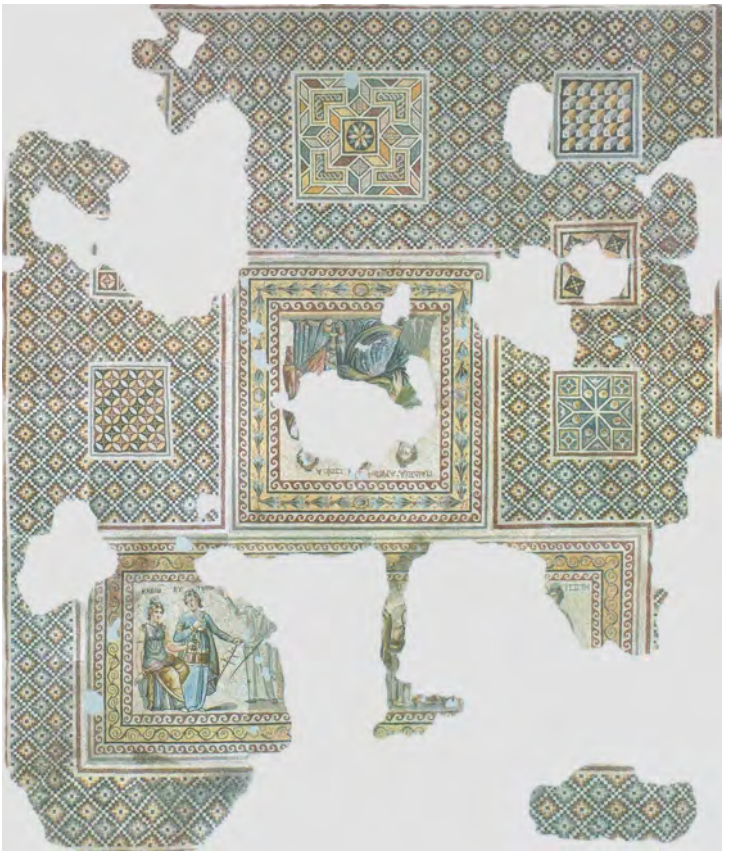


*Abb. 5: Mosaik aus dem ›Haus des Euphrat‹, Gaziantep, Zeugma Mozaik Müzesi, zweites Jahrhundert nach Christus*

Im ›Haus des Euphrat‹ in Zeugma scheinen an einem Mosaik aus dem zweiten Jahrhundert mehrere Handwerker parallel gearbeitet zu haben, als sie ein Muster aus alternierend gelblich und grau getönten Rauten legten (Abb. 5).[7] Dabei ergab sich ein Problem. Am deutlichsten wird dieses Problem im Bereich zwischen dem Mittelbild, das die drei Personifikationen der Bildung, Tugendhaftigkeit und Weisheit zeigt, und einem etwas kleineren, quadratischen Einlegebild, das aus farbenfrohen geometrischen Formen bestand. Bedingt durch zahlreiche kleinere Dehnungen und Stauchungen entstanden oberhalb und rechts des Emblema mit geometrischen Motiven mehr Rauten als links und unterhalb davon. Um zu verhindern, dass zwischen den beiden Einlegebildern gleich mehrere gelbliche oder mehrere graue Rauten mit ihren Längsseiten aneinanderstießen, entschieden sich die Mosaizisten mehrmals dazu, innerhalb ein und derselben Raute nicht nur eine, sondern beide Grundfarben zu verwenden, und zwar in Form eines abgestuften Farbübergangs. Diese Lösung war kreativ, aber nicht weniger auffällig. Das zugrundeliegende geometrische System würde im Regelfall zu vertikalen wie auch horizontalen Reihen aus gleichfarbigen Rauten führen. Im vorliegenden Fall enden die-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

se Reihen jedoch mitten im Mosaik und werden – entweder unmittelbar oder vermittelt durch den beschriebenen Farbübergang – von einer Rautenreihe der jeweils anderen Grundfarbe abgelöst.

Bei gegenständlichen Mosaiken war das Verhältnis zwischen Entwurf und Ausführung ein anderes. Sie besaßen nicht den seriellen Charakter und die Vergleichbarkeit geometrischer Muster. Einige Kieselmosaiken erhielten zur Akzentuierung bestimmter Körper- und Formkonturen schmale Streifen aus Blei oder Terrakotta (S. 32 Abb. 5). Diese Bänder lassen sich als Reaktion auf die als defizitär oder zumindest herausfordernd empfundene Unschärfe des Kieselmosaiks verstehen, bei dem es unvermeidlich zu beträchtlichen Zwischenräumen zwischen den verwendeten Ovoiden kam. Diese Unschärfe machte sich im Wettstreit mit anderen Künsten ebenso bemerkbar wie im Vergleich mit den linearen Vorzeichnungen der Mosaikbilder selbst. Die Bleieinsätze disziplinierten also das notorisch undefinierte Kieselmosaik. Der Vergleich mit den durch sie eingehegten Partien konnte aber auch die Undefiniertheit anderer Stellen im selben Bild umso deutlicher hervortreten lassen.

## Abgestufte Körnung

Innerhalb eines Mosaiks konnten unterschiedliche Partien aus verschieden großen Steinchen mit entsprechenden Zwischenräumen gesetzt sein. Solche bewussten Abstufungen ergeben sich zum einen aus den Techniken von Emblema und Opus vermiculatum, durch die ein Bild aus Detailformen hoher Auflösung in eine Bildumgebung geringerer Auflösung eingefügt ist. Der motivischen Komplexität eines dargestellten Gegenstandes – etwa eines menschlichen oder tierischen Körpers – trägt der Mosaizist mit einem vergleichsweise hohen Detailgrad der Darstellung Rechnung. Die zu mimetischen Zwecken eingesetzte Präzision wird in der antiken Kunstschriftstellerei und Ekphrasis zwar als ›akribeia‹ oder ›diligentia‹ gerne herausgestellt. Doch gleichzeitig schwankt der rezeptionsästhetische Status der detailversessenen Mimesis zwischen der illusorischen Wirkung einerseits, dem bewunderndem Nachvollzug des ihr zugrunde liegenden künstlerischen Prozesses andererseits.[8] Er ist damit notorisch unkontrollierbar.

Umgekehrt kann es sich mit Bildgegenständen verhalten, bei denen das Amorphe dominiert oder bei denen gar nicht klar ist, ob oder in welche Einheiten sie zu zerlegen sind: Haar, natürlicher Boden, Schatten, Hintergründe, rahmende Bildstreifen (Abb. 6–7). Wo in ihrer Körnung differenzierte Mosaikpartien aufeinandertreffen, entstehen ideale Bedingungen für vergleichendes Sehen.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 6: Mosaik des Dioskurides von Samos mit Komödienszene aus der ›Villa des Cicero‹, Pompeji, Ende zweites Jahrhundert vor Christus*



*Abb. 7: Kieselmosaik mit Hirschjagd aus Haus I 5 in Pella, Ende viertes Jahrhundert vor Christus*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Auflösungserscheinungen

An allen Mosaiken nagt der Zahn der Zeit. Schon bevor die antiken Vertreter dieser Gattung durch Ausgrabung in zumeist stark beschädigtem Zustand wieder ans Licht traten (Abb. 8), waren sie fortwährender Belastung ausgesetzt. Beständige Benutzung ließ Mosaiken blass und unkenntlich werden. Beschädigte Teile setzten sich bestimmungswidrig in Bewegung und lösten sich aus dem Verband. Löchrige Bodenpartien machten sich unter den Füßen von Hausbewohnern oder Gästen unmittelbar bemerkbar und legten eine Reparatur nahe. Gänzlich tilgen ließen sich solche schadhaften Partien allerdings kaum. Zwar ist das Mosaik hochgradig modular und somit bestens geeignet, zielgerichtete Ausbesserungen vorzunehmen. Doch unterscheiden sich die verwendeten Reparaturstücke oftmals durch die genauen Farbwerte, Reflexionseigenschaften, Abmessungen und Anordnung der verwendeten Steinchen von den angrenzenden Mosaikpartien. Im äußersten Fall wird eine möglichst passgenaue Angleichung gar nicht erst versucht: In Mosaiken aus Madaba in Jordanien wurden beschädigte Text- und Bildpartien repariert, indem man bunte Tesserae, die sich aus dem Verband gelöst hatten, in wahlloser Ordnung in die entstandenen Lücken einfügte (Abb. 9).[9]

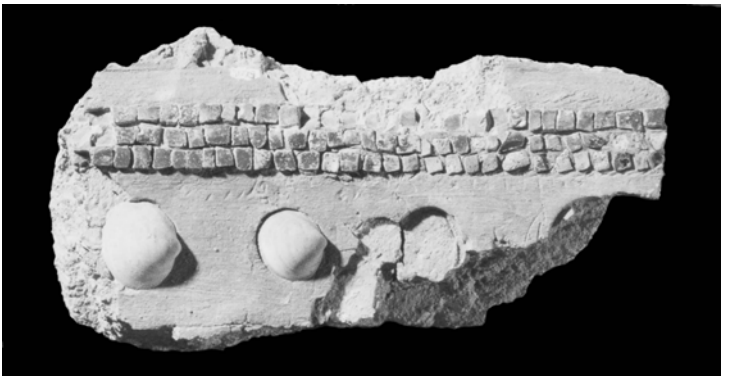


*Abb. 8: Fragment eines Wandmosaiks mit Bordüren aus blauen Tesserae und Muscheln, Rom, Kapitolinische Museen, erstes Jahrhundert vor Christus*

Ob als Ärgernis empfunden oder als Attraktion: Bildfehler, bewusst abgestufte Bildauflösungen und Verfallsphänomene schufen Rahmenbedingungen, die die kleinsten Einheiten eines Mosaiks hervor- und die aus ihnen geschaffenen Gebilde in den Hintergrund treten lassen konnten. Störungen, die zwischen Entwurf und Ausführung, zwischen Ausführung und Instandhaltung auftraten, führten zu verzögerter Formerkennung.[10] Einzelne oder mehrere solcher Phänomene lassen sich nahezu bei jedem antiken Mosaik greifen. Müssen wir hieraus folgern, dass sich auch nahezu jedes antike Mosaik in seiner bildlichen wie auch architektonischen Funktion selbst problematisierte – und, zumindest unbeabsichtigt, zum ›Glitch‹ wurde?[11] Mindestens einen Vordenker der

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Antike hätte der Vertreter eines solchen Bildverständnisses wohl vorbehaltlos auf seiner Seite: Platon.[12]




*Abb. 9: Mosaikkarte von Madaba, Detail mit großflächigen Ausbesserungen, Mitte sechstes Jahrhundert nach Christus*

## Anmerkungen

1 Plat. rep. 611d: νῦν δὲ εἴπομεν μὲν ἀληθῆ περὶ αὐτοῦ, οἷον ἐν τῷ παρόντι φαίνεται· τεθεάμεθα μέντοι διακείμενον αὐτό, ὥσπερ οἱ τὸν θαλάττιον Γλαῦκον ὁρῶντες οὐκ ἂν ἔτι ῥᾳδίως αὐτοῦ ἴδοιεν τὴν ἀρχαίαν φύσιν, ὑπὸ τοῦ τά τε παλαιὰ τοῦ σώματος μέρη τὰ μὲν ἐκκεκλάσθαι, τὰ δὲ συντετρῖφθαι καὶ πάντως λελωβῆσθαι ὑπὸ τῶν κυμάτων, ἄλλα δὲ προσπεφυκέναι, ὄστρεά τε καὶ φυκία καὶ πέτρας, ὥστε παντὶ μᾶλλον θηρίῳ ἐοικέναι ἢ οἷος ἦν φύσει, οὕτω καὶ τὴν ψυχὴν ἡμεῖς θεώμεθα διακειμένην ὑπὸ μυρίων κακῶν. – »Jetzt aber haben wir zwar richtig von ihr [d.h. der menschlichen Seele] geredet, wie sie gegenwärtig erscheint; wir sehen sie aber nur in solchem Zustande, wie die, welche des Meergottes Glaukos ansichtig werden, doch nicht leicht seine ehemalige Natur zu Gesicht bekommen, weil sowohl seine alten Gliedmaßen teils zerschlagen, teils zerstoßen und auf alle Weise von den Wellen beschädigt sind, als auch ihm

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ganz Neues zugewachsen ist: Muscheln, Tang und Gestein, sodass er eher einem Ungeheuer ähnlich sieht als dem, was er von Natur aus war. Ebenso nur sehen auch wir unsere Seele von tausenderlei Übeln übel zugerichtet.« Übersetzung: Friedrich Schleiermacher, leicht abgeändert; vgl. auch den weiteren Fortgang des Vergleichs in Plat. rep. 611e–612a. – Zum antiken Glaukosmythos vgl. Beaulieu 2013.

2 Vgl. zu Platons Verhältnis zum Konzept der Mimesis weiterführend Woodruff 2015.

3 Vitr. 7, 1, 3–4.

4 Vitr. 1, 1, 3.

5 Grundlegend Balmelle u.a. 1985; 2002.

6 Önal 2009, 40f.

7 Önal 2009, 72f.

8 Vgl. Belting 2001, 22: »Jedem Medium liegt in der Praxis die Tendenz nahe, entweder auf sich hinzuweisen oder aber im Gegenteil sich im Bild zu verbergen. Je mehr wir bei einem Bild auf das Medium achten, desto mehr ›durchschauen‹ wir seine Steuerfunktion, und distanzieren wir uns davon. Umgekehrt verstärkt sich seine Wirkung auf uns, je weniger wir uns seinen Anteil im Bild bewusst machen, als existiere das Bild aus eigener Macht. Die Ambivalenz zwischen Bild und Medium besteht darin, dass sich ihr Verhältnis in nahezu unbegrenzter Vielfalt in jedem einzelnen Fall neu herstellt.«

9 Piccirillo 1993, 81–93.

10 Vgl. Rosenberg 2016; ferner Ullrich 2009.

11 Vgl. Moskatova 2013; Kunze 2023; vgl. aber auch Belting 2001, 32f.: »Man wird feststellen, dass die Medienfrage meist dann ins Spiel kam, wenn eine Krise im Umgang mit den Bildern eingetreten war. Im Normalfall dagegen wurde die mediale Steuerung der Bilder stillschweigend gutgeheißen oder gar nicht eigens bemerkt. Nur in der Kunst übt die Ambivalenz, die zwischen Bild und Medium besteht, einen starken Reiz auf unsere Wahrnehmung aus. Es ist der Reiz, den wir dem Bereich des Ästhetischen zurechnen. Er beginnt schon dort, wo unser Sinneseindruck wechselweise von der Raumillusion und von der gemalten Fläche eines Gemäldes gereizt wird. Wir genießen dann die Ambivalenz zwischen Fakt und Fiktion, zwischen dargestelltem Raum und gemalter Leinwand, als einen hohen ästhetischen Reiz.«

12 Gegenüber dem devianzbezogenen Bildbegriff Platons arbeitet das weiterentwickelte Modell des Aristoteles mit der Vorstellung vom Werden und Vergehen, so der Titel des Werks »Peri geneseos kai phthoras« beziehungsweise »De generatione et corruptione«. Der klare platonische Dualismus von Bild und Bildstörung ließe sich indes in die aristotelische Bildontologie kaum überzeugend implementieren.

## Literatur

Balmelle u.a. 1985: C. B. Balmelle – J. Christophe – J. P. Darmon – A.-M. Guimier-Sorbets – H. Lavagne – R. Prudhomme – H. Stern, Le décor géométrique de la mosaïque romaine I. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes. Dessins de R. Prudhomme (Paris 1985)

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Balmelle u.a. 2002: C. B. Balmelle – M. Blanchard-Lemée – J. P. Darmon – S. Gozian – M.-P. Raynaud, Le décor géométrique de la mosaïque romaine II. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés. Dessins de M.-P. Raynaud (Paris 2002)

Beaulieu 2013: M.-C. Beaulieu, The Myths of the Three Glauci, Hermes 141, 2, 2013, 121–141

Belting 2001: H. Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft [4](München 2001)

Kunze 2023: F. Kunze, Glitch. Die Kunst der Störung. The Art of Interference. Ausstellungskatalog München (Berlin 2023)

Moskatova 2013: O. Moskatova, Was ist keine Störung?, in: K. Klung – S. Trenka – G. Tuch (Hg.), Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums (Marburg 2013) 282–292

Önal 2009: M. Önal, Zeugma Mosaics. A Corpus (Istanbul 2009)

Piccirillo 1993: M. Piccirillo, The Mosaics of Jordan (Amman 1993)

Rosenberg 2016: R. Rosenberg, Verzögertes Formerkennen als ästhetische Erfahrung, in: F. Engel – Y. Hadjinicolaou (Hg.) Formwerdung und Formentzug (Berlin 2016) 103–121

Ullrich 2009: W. Ullrich, Die Geschichte der Unschärfe [2](Berlin 2009)

Woodruff 2015: P. Woodruff, Mimesis, in: P. Destrée – P. Murray (Hg.), A Companion to Ancient Aesthetics (Malden 2015) 329–340

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: nach P. C. Bol, Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera, AM Beih. 2 (Berlin 1972) Taf. 45, 1

Abb. 2: nach H. A. Thompson, Activity in the Athenian Agora, 1960–1965, Hesperia 35, 1966, Taf. 17, 2

Abb. 3: nach Balmelle u.a. 1985, 29 Taf. 3; 169 Taf. 112 d–f; 177 Taf. 117 a–c; 173 Taf. 114 f–h; Balmelle u.a. 2002, 101 Taf. 298 f–g

Abb. 4: nach Önal 2009, 40

Abb. 5: nach Önal 2009, 73

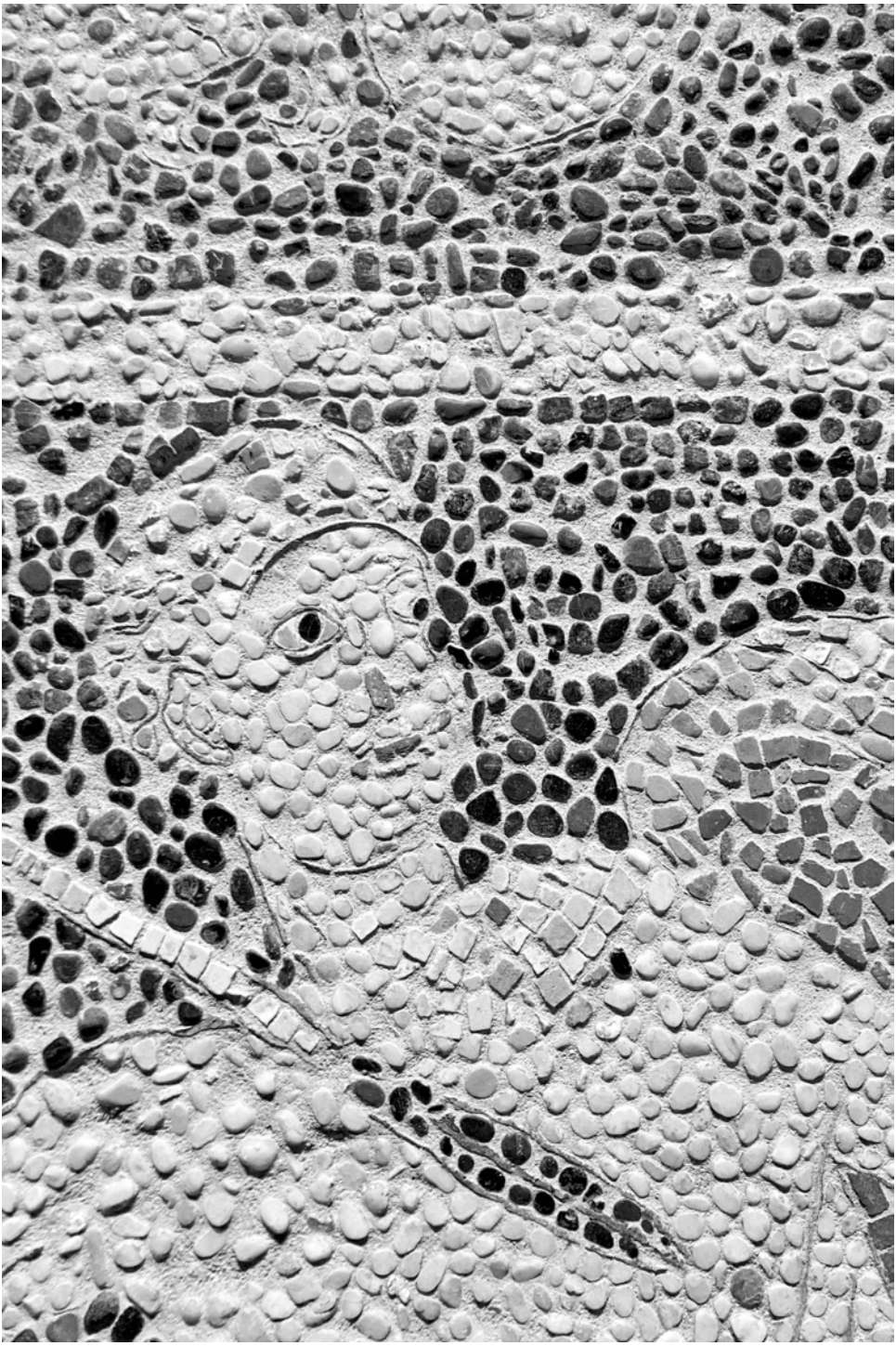
Abb. 6: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 9985. Abbildung nach U. Pappalardo, Griechische und römische Mosaiken (München 2012) 173

Abb. 7: nach U. Pappalardo, Griechische und römische Mosaiken (München 2012) 108

Abb. 8: nach C. Salvetti, I mosaici antichi pavimentali e parietali e i sectila pavimenta di Roma nelle Collezioni Capitoline (Pisa 2009) 237 Abb. 89

Abb. 9: nach Piccirillo 1993, 66

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

AUFBAUEND AUF MC LUHANS ÜBERLEGUNGEN deutet Holtzman das Mosaik gar als Sinnbild eines Paradigmenwechsels in den neuen digitalen Medien, nämlich der Ablösung von Sequenz und Linearität durch eine neue Logik der Fragmentierung, der disparaten Informationsbestände und der Hyperlinks.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010209

# Mosaikästhetik als Metareferenz im Computerspiel

*Theresa Krampe*

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Mosaikhaftigkeit von Computerspielbildern aus medienwissenschaftlicher Perspektive sowie unter Rückgriff auf Theoriebestände der Game Studies, eines jungen Forschungsfeldes, das sich der Analyse digitaler Spiele widmet. Es soll indessen weniger um die Betrachtung tatsächlicher Mosaike in Computerspielen gehen, sondern vielmehr um eine spezifische Form der Bildgestaltung, die ich im Weiteren als ›Mosaikästhetik‹ bezeichnen möchte.[1] Diese Mosaikästhetik zeichnet sich einerseits durch optische Parallelen zum Mosaik, andererseits durch eine auch dem Mosaik eigene Logik der reflexiven Illusionsbildung aus disparaten Farbeinheiten aus. Vor allem das Oszillieren zwischen ästhetischer Illusion und sichtbarem Kunstgriff, Fragmentierung und Rekonstruktion, Nähe und Distanz verbindet die viel ältere Kunst des Mosaizierens mit dem Design zeitgenössischer Computerspiele.

Bemerkenswerterweise zeigen rezente Computerspiele ganz bewusst fragmentierte, verpixelte Bilder und machen damit ihre eigene Medialität und digitale Identität zum Thema. In Anlehnung an etablierte Konzepte der transmedialen Narratologie können solche autothematischen Strategien mit dem Begriff der Metareferenz beschrieben werden, das heißt, als Formen medialer Selbstbezüglichkeit, die sich durch eine höhere Reflexionsebene – die namensgebende Metaebene – auszeichnen.[2] Metareferenzielle Computerspiele sind demnach ›Computerspiele über Computerspiele‹. Sie stellen selbstreflexiv ihre eigene Gemachtheit aus, diskutieren Aspekte ihrer Medialität und regen zu entsprechenden Reflexionen seitens der Spielerinnen und Spieler an. Mosaikartige Stile in metareferenziellen Spielen verschieben dabei die Maxime transparenter Unmittelbarkeit hin zu einer Logik der Hypermedialität, die die Konstruiertheit des digitalen Bildes offenlegt.[3] Gleichzeitig soll das Mosaik in vorliegendem Beitrag als analyseleitendes Konzept dienen, anhand dessen sich solche spezifisch visuellen Verfahren der Metaisierung in Computerspielbildern interpretieren und erläutern lassen.

Im Folgenden will ich zunächst näher auf das Verhältnis zwischen Computerspielen, digitalen Bildern und Metareferenz eingehen, um so den Begriff der Mosaikästhetik plausibel zu machen. Im Anschluss werden mit ›Pixelstil‹ und ›Glitch‹ zwei Spielarten

Theresa Krampe (Universität Tübingen, Internationales Zentrum für Ethik in den Wissenschaften);
theresa.krampe@izew.uni-tuebingen.de;
© Theresa Krampe 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

einer solchen, metareferenziellen Mosaikästhetik in digitalen Spielen anhand konkreter Fallbeispiele diskutiert.

## Computerspielbilder

Bei Computerspielen handelt es sich um multimodale Medien, die nicht nur bewegte Bilder präsentieren, sondern der Spielerin und dem Spieler zugleich als mögliche Lebenswelt und interaktiver Handlungsraum dienen. Die Bildlichkeit digitaler Spiele lässt sich im Rahmen einer Analyse kaum isoliert betrachten, sondern muss zumindest in Relation zu ihren narrativen und ›ludischen‹ Dimensionen gesetzt werden.[4] Die ludische Dimension schließt dabei zum Beispiel Spielregeln und -mechaniken ein, das heißt Mittel und Handlungspotenziale, die der Spielerin oder dem Spieler für die Interaktion mit dem Spiel zur Verfügung stehen.[5] Auswahl und Präsentation visueller Elemente beruhen bisweilen nicht nur auf ästhetischen Präferenzen, sondern können auch durch Konventionen der Interaktionsgestaltung und der grafischen Benutzeroberfläche[6] sowie durch die technischen Spezifikationen der Plattform begründet sein.[7] Oftmals ergeben sich bestimmte Bildeinstellungen dynamisch aus der Interaktion der Spielerin oder des Spielers mit dem Spiel. Sie können mithin in hohem Maße kontingent sein. Auch wenn der Fokus im Weiteren auf der Bildlichkeit des Computerspiels liegt, so müssen doch stets Prozesshaftigkeit, Regeln und Mechaniken des Computerspiels sowie die Handlungsmacht – ›agency‹ – der Spielerin oder des Spielers mitgedacht werden.

Stellen wir die ludische und prozedurale Medienspezifik des Computerspiels für einen Moment hintan, so kann das Computerspielbild als in der Regel computergeneriertes, digitales Bild betrachtet werden.[8] Es besteht aus »diskreten Feldern, den Pixeln, deren Eigenschaften durch einen binär kodierten mathematischen Wert definiert sind, und [die] gitterförmig – horizontal und vertikal – angeordnet [sind]«.[9] Der Begriff des digitalen Bildes wird dabei zunächst so weit wie möglich gefasst: Er beinhaltet eine Palette an Variationen, die nur wenige Parameter gemein haben. Insbesondere in den autonomen, farbigen Elementen in rasterförmiger Anordnung, die sich erst in der Rezeption zu einem kohärenten Ganzen zusammenfügen, lassen sich Parallelen zum Mosaik erkennen; eine Beobachtung, die in der Medienwissenschaft keinesfalls neu ist. Marshall McLuhan zum Beispiel vergleicht in »Understanding Media« das Fernsehbild wiederholt mit dem Mosaik: »Das Mosaik ist nicht einheitlich, kontinuierlich, oder repetitiv, sondern es ist diskontinuierlich, verzerrt und nichtlinear, ähnlich dem Fernsehbild.«[10] Wenngleich Fernsehbilder durchaus Unterschiede zum digitalen Pixelbild aufweisen, sind die hier akzentuierten, mosaikhaften Eigenschaften – Diskontinuität, Verzerrung, Nichtlinearität – doch auf das Computerspielbild übertragbar.[11]

Einige Jahre später konstatiert Florian Cramer, wenn er die Ästhetik des Postdigitalen beschreibt: »›Digital‹ bedeutet schlicht, dass etwas in diskrete, zählbare Einheiten aufgeteilt ist […]. Bodenmosaike aus monochromen Fliesen sind digitale Bildkompositionen.«[12] Zwar steht ein solches technisches Verständnis des Begriffes ›digital‹ in gewissem Widerspruch zu dessen alltäglichem Gebrauch. Dennoch ist der Vergleich erhellend: Er betont einmal mehr die Tatsache, dass sowohl bei Mosaiken als auch auf Computerbildschirmen die Bilder letztlich aus autonomen, zählbaren Einheiten bestehen. In der

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Tat scheint in unserer kollektiven Vorstellungswelt die Assoziation von sichtbaren Pixeln mit der abstrakten Idee von Digitalität so stark verankert, dass das Phänomen der Verpixelung zu einer Art Sinnbild, Ikon,[13] für das Digitale geworden ist.[14] Aufbauend auf McLuhans Überlegungen deutet Steven Holtzman das Mosaik gar als Sinnbild eines Paradigmenwechsels in den neuen digitalen Medien, nämlich der Ablösung von Sequenz und Linearität durch eine neue Logik der Fragmentierung, der disparaten Informationsbestände und der Hyperlinks.[15] In diesem Sinne kann das Mosaik auch als aussagekräftige Metapher dienen – eine Metapher, durch die sich schwer visualisierbare Aspekte digitaler Technologie, wie etwa Datenströme oder Hacking, darstellen lassen.

## Metareferenz, Bildstörung und das ›Hightech‹-Mosaik

In frühen Computerspielen war die Anzahl der Pixel und Farben noch streng limitiert, stark verpixelte Bilder und eine klobige, blockartige Ästhetik damit die Regel. Heute dagegen stehen Designerinnen und Designern moderner Computerspiele dank fortgeschrittener Technik Myriaden von Pixeln zur Verfügung, die sich im Auge der Betrachterin und des Betrachters zu einer nahtlosen Illusion eines kohärenten Bildes zusammensetzen. In der Tat streben die allermeisten Computerspiele nach ästhetischer Illusionsbildung. Sie suchen die Konstruiertheit ihrer visuellen Oberfläche wie auch die unter dieser Oberfläche liegenden Prozesse tunlichst zu verbergen. Vor allem im Mainstreambereich setzte sich das Ideal des Fotorealismus durch, das auch heute noch als ein zentrales Beurteilungskriterium für die technische und immersive Qualität eines Computerspiels gehandelt wird. Die Nachfrage nach hochauflösender Grafik führte ab den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts gar zu einem regelrechten ›Wettrüsten‹ der Computertechnologie mit beträchtlichen Investitionen in Grafikkarten, Speicherkapazität und Prozessorleistung.[16] Phänomene wie Verpixelung und Fragmentierung werden dagegen als Bildstörung wahrgenommen oder zumindest als Abweichung von gängigen Konventionen.[17]

Die Dominanz von Fotorealismus und die Allgegenwart des Modeworts ›Immersion‹ in Spieleindustrie und Spielkultur täuschen jedoch darüber hinweg, dass Computerspiele auch noch in Zeiten erschwinglicher Grafik eine Vielfalt unterschiedlicher Stile verwenden; darunter Comic- und Cartoonstile, abstrakte Stile und solche, die sich durch die Remediatisierung anderer, zumeist älterer und analoger Medien auszeichnen. Insbesondere im Bereich der Indie Games[18] findet eine bewusste Abkehr vom Paradigma des Fotorealismus und anderen Aspekten der Mainstreamspieleindustrie statt, ein Trend, den Computerspielforscher Jesper Juul treffend als ›Independent Style‹ bezeichnet hat.[19] Stattdessen setzen diese Spiele auf einen handgemachten ›Lowtech-Look‹, der im Allgemeinen jedoch paradoxerweise mithilfe moderner Technik, ›Hightech‹, umgesetzt wird.[20] Spiele wie »Undertale« (2015), »Evoland« (2013) oder »Hyperlight Drifter« (2018) verwenden einen verpixelten Retrostil, der sich an die 8- und 16-bit-Spiele der achtziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts anlehnt. Die Sichtbarmachung einzelner Pixel ebenso wie der bewusste Rückgriff auf ein vorgeblich ›goldenes Zeitalter‹ der Computerspielgeschichte können hier im Sinne einer reflexiven Mediennostalgie verstanden werden. Als Hommage sind solche Stile Ausdruck einer Sehnsucht nach früheren und

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

entsprechend romantisierten Spielerlebnissen. Die Gegenüberstellung ›alter‹ und ›neuer‹ Formen dient aber auch der reflexiven Auseinandersetzung mit beschleunigten Prozessen der Technologieentwicklung und des Medienwandels.[21]

Darüber hinaus lassen sich Beispiele des Independent Style in den Kontext jenes breiteren Trends in Kunst und Medien einordnen, der mitunter als ›postdigital‹ bezeichnet wird und der sich im weitesten Sinne auf die Neuverhandlung medialer Identität und die Suche nach neuen Ausdrucksweisen nach der Digitalisierung konzentriert.[22] In Populärkultur und Medien manifestiert sich das Postdigitale in ganz unterschiedlichen Phänomenen und Praktiken, von der Rückkehr von Schallplatte und Schreibmaschine bis hin zur Popularität des erwähnten ›Lowtech‹-Independent Style in modernen Computerspielen. Dabei werden ältere Medien neu kontextualisiert und mit digitalen Medien oder Medienkulturen in Verbindung gesetzt, der Unterschied zwischen ›alten‹ und ›neuen‹ Medien somit weitestgehend aufgelöst. Besonders interessant für die nachfolgende Untersuchung erscheint zudem die Simulation von ›Lo-Fi Imperfections‹, also von Filmkörnung, Kratzern, Verpixelungseffekten und anderen Störungen, die die Präsenz analoger Medien und fehleranfälliger technischer Apparaturen suggerieren.[23]

Natürlich sind nicht alle Beispiele von Independent Style und postdigitaler Ästhetik automatisch metareferenziell, denn nicht in allen Fällen lässt sich ein Aufruf zur reflexiven Auseinandersetzung mit digitaler Medialität plausibel machen. Ganz im Gegenteil funktionalisiert man insbesondere die Remediatisierung ›alter‹, vermeintlich obsoleter Medien und die Simulation analoger Störungen zugunsten von Authentizitätsbehauptungen oder sentimentaler Verklärung. ›Das Analoge‹ wird hier als positiv konnotiertes Gegenstück zum Digitalen »mehr oder weniger synonym zu den Begriffen ›echt‹ oder ›authentisch‹ verwendet«.[24] Demgegenüber jedoch wächst die Zahl an Computerspielen, die Verpixelungseffekte, simulierte Glitches und andere Bildstörungen bewusst für Selbst- und Medienreflexionen einsetzen.[25] Im Sinne einer Mosaikästhetik steht dabei insbesondere das Oszillieren zwischen Illusion und Illusionsbruch, Konstruktion und Dekonstruktion der kohärenten Bildoberfläche im Mittelpunkt; eine Dynamik, die in metareferenziellen Spielen in der Regel deutlich akzentuiert ist, um Aspekte der digitalen Identität in den Vordergrund zu stellen. Zwei prominente Phänomene dieser Ästhetik, nämlich Pixelstil und simulierte Glitches, möchte ich abschließend anhand zweier Fallbeispiele illustrieren.

## Pixelstil: »Thimbleweed Park« (2017)

Wie erläutert, erfüllt der anachronistische Gebrauch des Pixelstils metareferenzielle Funktionen, sofern er Künstlichkeit und spezifisch digitale Medialität von Computerspielen markiert. Dies ist bei »Thimbleweed Park« der Fall, einem sogenannten Point-and-Click-Adventure im Retrostil.[26] Es bezieht sich teils nostalgisch, teils ironisch auf Computerspielkonventionen und Computerspielkulturen der achtziger und neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, in denen sich das Genre großer Beliebtheit erfreute, und verknüpft dies mit aktuellen Fragestellungen zu Themen wie Digitalität und Künstliche Intelligenz. Das Spiel, dessen Entwickler auch an Kultklassikern wie der Serie »Monkey Island« beteiligt waren, versteht sich explizit als Hommage an seine

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Vorgänger, parodiert aber auch weitere transmediale Genres wie etwa den Film Noir. Zunächst als Detektivgeschichte angelegt, entdecken die Protagonistinnen und Protagonisten von »Thimbleweed Park« im Spielverlauf, dass die mysteriösen Todesfälle in der gleichnamigen Kleinstadt Thimbleweed Park Teil einer umfassenden Verschwörung sind. Ihre Ermittlungen führen sie schließlich in eine stillgelegte Kissenfabrik, in der sie den vermeintlich verstorbenen Fabrikbesitzer Chuck als digitale Projektion auffinden. Chuck war es nämlich vor seinem Tod gelungen, seinen Geist in einen Computer hochzuladen. Chuck offenbart seiner Nichte Delores, dass die Stadt eine Computersimulation und ihre Bewohner damit lediglich Figuren in einem Computerspiel sind. Delores entschließt sich daraufhin, den Computer herunterzufahren und löscht damit die Spielwelt und alle Figuren, also auch sich selbst.




*Abb.1: Mosaikästhetik und anachronistischer Pixelstil in »Thimbleweed Park«*

Neben dieser einigermaßen haarsträubenden, metareferenziellen Handlung sowie ständiger ironischer Anspielungen auf die Computerspielkultur zeichnet sich »Thimbleweed Park« durch digitale Bilder aus, die sich einer selbstreflexiven Mosaikästhetik bedienen. Abbildung 1 zeigt den Moment der großen Enthüllung durch Chuck, in dem sich Delores ihrer eigenen Fiktionalität bewusst wird. Wie auch im Rest des Spiels ist die Grafik in einem anachronistischen, niedrig auflösenden Pixelstil mit limitierter Farbpalette gehalten. Gut erkennbar sind etwa die kantig anmutenden Konturen in den Krümmungen von Rohrleitungen und Kabeln, die einzelnen Farbtöne der Schattierungen und Lichteinfälle an Objekten und Hintergründen sowie die mit dem bloßen Auge sichtbaren Pixel, aus denen sich Kleidung und Gesichtszüge der Figur Delores – mittig im Bild – zusammensetzen. Interessant ist zudem, dass für die Darstellung Chucks auf dem Bildschirm oben rechts eine noch grobkörnigere Pixelstruktur sowie eine monochrome Farbpalette gewählt wurden, die seine Verortung auf der hypodiegetischen Ebene verdeutli-

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

chen – als Projektion eines in Software eingeschriebenen Bewusstseins ist sein Gesicht gewissermaßen eine digitale Repräsentation in einer digitalen Repräsentation.

Auch die Farbgebung sowie die im Hintergrund sichtbaren, leuchtenden Displays fungieren als Ausdruck des Digitalen und damit als quasi-denotativer Hinweis auf die Medialität des Spiels. Die Displays, die scheinbar Teil der größeren technischen Apparatur eines Supercomputers sind, zeigen diskrete, rasterförmig angeordnete Farbelemente in leuchtenden Blautönen, einer Farbe, die an sich bereits eng mit digitaler Technik assoziiert ist. Abstrakte Formen, die an Volumenbalken – Mitte – sowie Ladebalken – rechts – erinnern, suggerieren die Präsenz von Elektronik und Datenströmen sowie entsprechenden Messinstrumenten. Deren Informationsgehalt wird der Betrachterin oder dem Betrachter durch die Symbolsprache eines digitalen Interfaces vermittelt. Die Mosaikästhetik des Spiels erreicht zum Wendepunkt der Handlung hin gewissermaßen eine neue Eskalationsstufe: Die rasterförmigen Farbelemente der Displays, der starke Pixeleffekt der digitalen Version Chucks und der reflexive Gebrauch ikonographischer Elemente des Digitalen ergänzen den im gesamten Spielverlauf angewandten Retro-Pixelstil. Die in den Untertiteln angezeigte Botschaft »Wir sind alle nur Charaktere in einem Videospiel!«, die Delores' Erkenntnis expliziert, als Figur eines Computerspiels nur eine fiktionale Existenz zu führen, wird durch die Bildgestaltung also bereits vorweggenommen. Mosaikästhetik und Pixelstil haben hier eine klar metareferenzielle Funktion, indem sie die spezifisch digitale Medialität des Spiels hervorheben. Sie provozieren dabei auf Seiten der Spielerin oder des Spielers ein entsprechendes Medialitätsbewusstsein, gespiegelt durch das metaleptische Fiktionalitätsbewusstsein der Figur.

## Glitch: »Archimedes« (2016)

Mit dem Postdigitalen eng verbunden ist auch der Begriff der ›Glitch Art‹, der Kunst der digitalen Störung. Als Glitch wird gemeinhin ein unvorhergesehenes Ereignis oder ein Defekt bezeichnet, der das Spielerlebnis stört oder gänzlich unterbricht. Im Normalfall ist ein Glitch Resultat einer tatsächlichen Fehlfunktion im System. In metareferenziellen Spielen, wie auch in einigen Stilrichtungen der digitalen Kunst und Musik, werden Glitcheffekte jedoch absichtlich erzeugt und als Stilmittel eingesetzt.[27] Solche simulierten Glitches sind insofern Ausdruck metareferenzieller Mosaikästhetik, als sie durch Zerfall und Rekonstruktion der visuellen Oberfläche die Künstlichkeit des Spiels inszenieren. Glitches destabilisieren digitale Bilder, verweisen auf den darunterliegenden »technischen Darstellungsapparat« und machen so ihre Medienspezifik sichtbar.[28] Im Computerspiel markieren sie diejenigen Momente, in denen das Spiel in seinem Streben nach transparenter Unmittelbarkeit versagt; und zwar dadurch, dass sich seine Prozesshaftigkeit in den Vordergrund drängt, die Illusion der Spielwelt durchbricht und deren Konstruiertheit offenbart. Die Kunsttheoretikerin und bildende Künstlerin Rosa Menkman, deren Arbeiten über Glitch als grundlegend gelten, schreibt Glitcheffekten ein inhärentes kritisches Moment zu. Es liegt begründet in dem »jedem Glitch innewohnenden Potenzial, die Normen der Technokultur zu modulieren oder auf produktive Art zu beschädigen«.[29]

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Ein Computerspiel, in dem dieses Potenzial der kritischen Auseinandersetzung mit Digitalkultur auf interessante Art realisiert wird, ist »Archimedes«, ein 2016 erschienenes Indie-Puzzle-Horrorspiel. »Archimedes« wird nahezu vollständig über ein altmodisches Desktop-Interface gespielt. Über dieses Interface muss die Spielerin oder der Spieler Informationen über einen seltsamen Virusausbruch unter den Angestellten der fiktionalen ARC Corporation zusammentragen. Letztlich stellt sich heraus, dass man es mit einer Art außerirdischem Supervirus zu tun hat, der sowohl zwischen Menschen als auch zwischen Computern übertragen werden kann und der schließlich auch den Computer der Spielerin oder des Spielers befällt. Das Auftauchen des Virus auf dem Desktop der Spielerin oder des Spielers wird dabei von einer Vervielfältigung simulierter Glitches begleitet. Sie dekonstruieren die visuelle Oberfläche des Spiels (Abb. 2), was zugleich als Kommentar digitaler Medialität wie auch als Hinweis auf die Verletzlichkeit des technischen Apparats, in diesem Fall des Computers der Spielerin oder des Spielers, interpretiert werden darf.

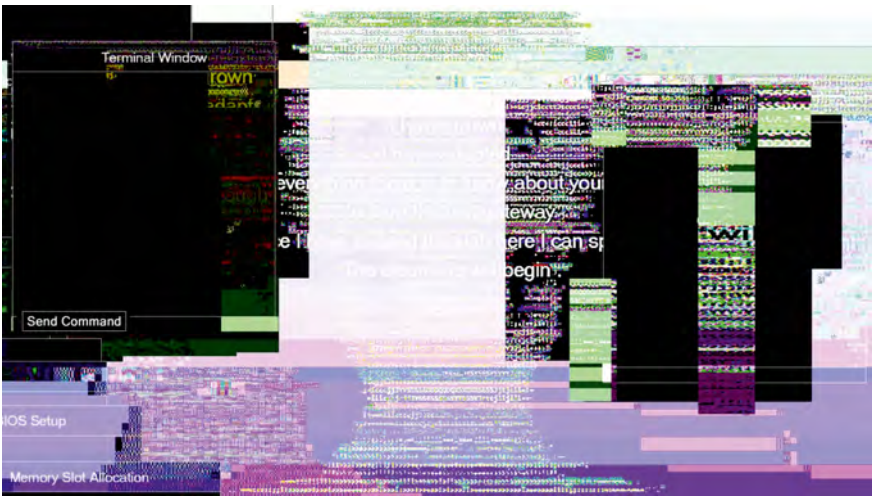



*Abb. 2: Simulierter Glitch in »Archimedes«*

Abbildung 2 zeigt den Moment, in dem das Virus auf dem fiktionalen Desktop erscheint. Aufgrund der Vielzahl an Bildstörungen sind weder Desktop noch Virus klar zu erkennen. Auffällig ist zunächst, dass Teile des Bildes horizontal und vertikal gegeneinander verschoben sind, begleitet von Farbstörungen und Ausfällen, die ganze Areale des Desktop-Interfaces unkenntlich machen. Die Komposition lässt an Techniken von Collage denken; bei näherem Hinsehen offenbaren sich detaillierte Muster und Texturen, die außer an Mosaiken auch an gewebte Teppiche erinnern. Ähnlich dem Pixelstil verweisen die hier erzeugten Verzerrungen, Pixelungen und Treppeneffekte zum einen auf technische Aspekte der Computerspielgrafik. Sie offenbaren disparate Pixel als Bausteine des digitalen Bildes. Zum anderen legt die Störung der visuellen Oberfläche durch den Glitch eine korrespondierende Störung der Funktionsweise des darunterliegenden

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Systems nahe. Sie thematisiert die Prozesse auf Softwareebene, wenngleich die genaue Beziehung zwischen System und Oberfläche für die Betrachterin oder den Betrachter nicht unmittelbar verständlich wird.

Darüber hinaus setzt sich das Bild aus mehreren Ebenen zusammen, die allesamt von den Störeffekten betroffen sind. Im Vordergrund erkennt man die Umrisse mehrerer Programmfenster. Die Mehrzahl dieser Fenster erscheint allerdings fragmentiert, transparent oder ausgegraut, sodass sie die konventionellen Funktionen eines grafischen Interfaces nicht mehr erfüllen. Weder kann man mit ihnen interagieren, noch übermitteln die Fenster Informationen über Abläufe auf Systemebene, die über den Fehlerzustand hinausgehen. Lediglich ihre ästhetische und symbolische Funktion bleibt erhalten, als Sinnbild der Hypermedialität des Desktop-Interfaces und des Computerabsturzes. Das Fenster ›Terminal Window‹ oben links bleibt allerdings weitestgehend intakt – mit gutem Grund, kann es doch im weiteren Verlauf von der Spielerin oder dem Spieler für die Eingabe von Programmcodes und damit zur Abwehr der Virusattacke genutzt werden. Das Terminal-Fenster und seine Einbindung in die Spielmechanik verweisen dabei auf Programmierung und Hacking: Sie sind als indirekte Selbstreferenz auf das Spiel als Software funktionalisiert. Im Hintergrund schließlich erkennt man den groben Umriss einer menschlichen Gestalt, deren Kopf und Schultern augenscheinlich aus Textzeilen oder Computercodes zusammengesetzt sind. Die darübergelegten Textbausteine werden im Bewegtbild zwischenzeitlich vollständig lesbar. Sie sind Teil der Kommunikation des Virus mit der Spielerin oder dem Spieler, in Zuge derer sich die heimtückischen Weltherrschaftspläne des Virus offenbaren. Durch das klischeebeladene Motiv der globalen Vernichtung durch einen Supervirus werden zudem Themen von Überwachung und Cybersicherheit angesprochen.

Optisch weisen die Glitcheffekte in »Archimedes« deutliche Unterschiede zum Pixelstil in »Thimbleweed Park« auf. Auch die Ähnlichkeit zum Wand- oder Bodenmosaik scheint eher implizit. Die Logik bleibt aber dieselbe: In beiden Fällen rücken disparate Elemente und gestörte Illusion die Medialität des digitalen Bildes in den Vordergrund. Der visuelle Glitch fungiert als Mittel der Dekonstruktion. Er zerlegt das illusionistische Gesamtbild in Einzelteile und weist darüber hinaus noch auf die ›Black Box‹ des Spielsystems, seiner Codes und Algorithmen hin. Würde man davon reden, dass »Archimedes« die Medialität seiner digitalen Bilder betont, dann wäre damit sowohl die Zusammensetzung der Bilder aus einzelnen Pixeln als auch deren Erzeugung durch Prozesse auf Ebene der Software gemeint. Mosaikästhetik wird hier zum Emblem des digitalen Spiels – des digitalen Spiels als eines prozeduralen und algorithmischen Artefakts.

## Fazit

Den oben genannten Beispielen ist gemein, dass in allen Fällen Mosaikästhetik zum Zweck der Selbst- und Medienreflexion eingesetzt wird. Beide Spiele sind Metaspiele: Computerspiele über Computerspiele. Die Pixelstile und Glitcheffekte, die sie verwenden, legen ihre Künstlichkeit und digitale Medialität offen. Über digitale Bilder in metareferenziellen Computerspielen anhand des analyseleitenden Konzepts ›Mosaik‹ nachzudenken, hat sich in diesem Beitrag in zweierlei Hinsicht als produktiv erwiesen:

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zum einen dient das Mosaik als Metapher, welche die Medialität digitaler Bilder als Anordnung von Farbpunkten verdeutlicht. Die Betrachtung der Bildlichkeit zeitgenössischer Computerspiele und die Kurzanalyse zweier Fallbeispiele zeigten zum anderen, dass Computerspiele mosaikhafte, ästhetische Formen als Strategie einsetzen, um Metareferenzen zu erzeugen. Ich deute Pixelstil und Glitch als Spielarten einer Mosaikästhetik und argumentiere, dass die entsprechenden Computerspielbilder dem Mosaik nicht nur auf rein optischer Ebene ähneln, sondern vor allem dessen Lückenhaftigkeit, Diskontinuität und Materialität zitieren. Rezente Metaspiele scheinen jedenfalls Mosaikhaftigkeit als Mittel entdeckt zu haben, um ihre eigene, digitale Identität wirksam zu kommentieren. Sie zeichnen damit, womöglich unbeabsichtigt, eine Genealogie des digitalen Bildes, die vom antiken Mosaik bis zum digitalen Spiel des einundzwanzigsten Jahrhunderts reicht.

## Anmerkungen

1 Die Analyse der Darstellung realweltlicher Mosaike in Computerspielen hat durchaus Konjunktur, wohl nicht zuletzt weil kommerziell erfolgreiche Titel wie die Serie »Assassin's Creed« (2007–2023) diese detailliert und teils mit Authentizitätsanspruch rekonstruieren. U. a. mit solchen Vergangenheitsdarstellungen in Spielen beschäftigt sich etwa das neu entstehende Forschungsfeld des Archäogaming (z.B. Reinhard 2018).

2 Vgl. Wolf 2009.

3 Im Gegensatz zur Logik der Unmittelbarkeit oder medialen Transparenz (›immediacy‹) vervielfältigt die Logik der Hypermedialität (›hypermediacy‹) die Zeichen medialer Vermittlung. Vgl. Bolter – Grusin 1999, 34–35.

4 Vgl. dazu auch Thon 2022.

5 Vgl. Sicart 2008.

6 Das sogenannte Graphical User Interface (GUI) umfasst in der Regel grafische Symbole und Steuerelemente wie Spielmenüs oder Icons, die Auskunft über den Stand des Spielsystems geben (vgl. Mauger 2014).

7 Gleiches gilt natürlich auch für die Spielarten von Metareferenz: Neben narrativen und visuellen Techniken, die bereits aus anderen medialen Kontexten bekannt sind, können in digitalen Spielen auch Spielmechaniken oder Interfaces an der Erzeugung neuer und medienspezifischer metareferenzieller Verfahren beteiligt sein. Entsprechende Analysen finden sich z.B. in Ensslin 2014; Fest 2016; Krampe u.a. 2022; Krampe 2023; Waszkiewicz 2024.

8 Bei Computerspielbildern handelt es sich in der Regel nicht um abgetastete, digitalisierte Versionen, sondern um algorithmisch generierte Bilder (vgl. Schröter 2004), die mithilfe einer sogenannten Grafik-Engine erzeugt werden.

9 Flückiger 2004, 408; siehe auch Kittler 2002, 179.

10 McLuhan 1964, 334: »The mosaic is not uniform, continuous, or repetitive. It is discontinuous, skew, and nonlineal, like the tactual TV image«.

11 Ein Unterschied besteht etwa darin, dass Fernsehbilder aus Zeilen aufgebaut werden, siehe auch Jens Schröter in diesem Themenheft.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

12 Cramer 2015, 18: »›Digital‹ simply means that something is divided into discrete, countable units […]. Floor mosaics made of monochrome tiles are digitally composed images«. Zum Postdigitalen s.u.

13 Holtzman 1997, 152.

14 Parallelen zwischen Mosaik und Computerspielbild zeigen sich besonders deutlich in Pixel-Art-Projekten wie dem des Pariser Künstlers Invader, der nun bereits seit über zwei Jahrzenten weltweit urbane Räume mit Wandmosaiken der Pixel-Aliens aus dem Spiel »Space Invaders« (1978) verziert. Julie Gaillard (Gaillard 2022, 3) interpretiert diese Kunstwerke als Aufforderung zur Reflexion über das Verschwimmen der Grenzen zwischen Realität und digitalem Raum im postdigitalen Zeitalter. In der Tat ist auffällig, dass Invader nicht nur durch die Abbildung ikonischer Figuren, sondern vielmehr durch das Verwenden farbiger Kacheln und der Erzeugung eines diskontinuierlichen Aussehens einen reflexiven Bezug zu Videospielen und zur Digitalität herzustellen vermag. Es ergibt sich somit eine interessante Gegenüberstellung zwischen Mosaik, Graffiti und Computerspiel, zwischen Monument und Ephemera, dem Materiellen und dem (vorgeblich) Immateriellen (vgl. Gaillard 2022).

15 Vgl. Holtzman 1997, 167–190.

16 Vgl. Freyermuth 2015, 84.

17 Vgl. Beil 2011, 86.

18 Indie Games (von ›independent‹, unabhängig) werden in der Regel von Einzelpersonen oder kleinen Teams mit geringem Budget produziert und sind mit größeren kreativen Freiheiten assoziiert. Der Begriff ist jedoch nicht eindeutig definiert (vgl. Garda – Grabarczyk 2016).

19 Juul 2014; 2019.

20 Juul 2014; siehe auch Thibault 2016.

21 Vgl. Schrey 2017, 12–13; 27. Zu Mediennostalgie siehe Böhn 2007; zu reflexiver Nostalgie siehe Boym 2001. Zugleich wird Nostalgie in der Forschung auch als Zeichen der Reifung von Computerspielen als Mediengattung gesehen. Erstmals in ihrer sehr jungen Geschichte sehen sich Computerspiele derzeit mit einer Situation konfrontiert, in der sie selbst zu Nostalgieobjekten werden können, bedingt unter anderem durch die Formierung eines ›Kanons‹ von Spieleklassikern und durch die kollektiven Erinnerungen verschiedener Generationen von Spielerinnen und Spielern (vgl. Garda 2013; Makai 2018).

22 Cramer 2015, 19. Dabei soll keinesfalls behauptet werden, dass die Digitalisierung mittlerweile vorüber oder digitale Technologien obsolet geworden seien. Vielmehr beschreibt der Begriff eine neue Haltung als Reaktion auf das Digitale, die oft mit Gefühlen der Desillusionierung gegenüber Fortschrittsversprechen einhergeht (ebd.). Zur postdigitalen Ästhetik von Computerspielen, siehe Thon im Erscheinen/2025.

23 Cramer 2015, 20.

24 Schrey 2017, 14. Speziell zeigt sich in Computerspielen eine Art »Nostalgie für das frühe Digitale«, also eine Romantisierung historischer und in der Regel störungsbehafteter digitaler Bilder (Schrey 2017, 27). Demgegenüber können authentizitätsbezeugende Funktionen z.B. dann überwiegen, wenn schwierige

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Aufnahmebedingungen oder imperfekte Technologien simuliert werden sollen, wie sie etwa für Videoüberwachung oder (Amateur-)Dokumentationsfilme typisch sind (vgl. Beil 2011).

25 Mit den Worten Mattia Thibaults »this kind of aesthetics is a celebration of the digitalness of the game that does not try to hide the nature of a digital construct but asserts and exhibits it« (Thibault 2016, 7).

26 Das Point-and-Click-Adventure ist ein Computerspielgenre, das sich durch einen hohen Grad an Narrativität sowie eine bestimmte Art der Spielsteuerung (die Spielerin oder der Spieler klickt nämlich auf grafische Elemente in der Spielwelt, um die Spielfigur zur Interaktion aufzufordern) auszeichnet.

27 Vgl. Menkman 2011; Janik 2017; Gualeni 2019.

28 Beil 2011, 87; siehe auch Flückiger 2004, 425 für ähnliche Beobachtungen in Bezug auf analoge Störungen.

29 Menkman 2011, 8: »I use [the concept of critical momentum] throughout this book to indicate the potential any glitch has to modulate or productively damage the norms of techno-culture«. Siehe auch Cramer 2015, 20, der das Reflexionspotenzial von Mängeln und Fehlfunktionen betont.

## Literatur

Archimedes, Joshua Hughes (Microsoft Windows 2016)

Assassin's Creed, Ubisoft (Microsoft Windows 2007–2023)

Beil 2011: B. Beil, 8-Bit-High-Definition. Zu verpixelten Bildern in hochaufgelösten Filmen und Computerspielen, Navigationen 11, 1, 2011, 83–105

Böhn 2007: A. Böhn, Nostalgia of the Media/in the Media, in: W. Nöth – N. Bishara (Hg.), Self-Reference in the Media (Berlin 2007) 143–153

Bolter – Grusin 1999: J. D. Bolter – R. Grusin, Remediation. Understanding New Media (Cambridge MA 1999)

Boym 2001: S. Boym, The Future of Nostalgia (New York 2001)

Cramer 2015: F. Cramer, What Is Post-digital?, in: D. Berry – M. Dieter (Hg.), Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design (Cham 2015) 12–26

Ensslin 2014: A. Ensslin, Literary Gaming (Cambridge MA 2014)

Evoland, Shiro Games (Microsoft Windows 2013)

Fest 2016: B. Fest, Metaproceduralism. »The Stanley Parable« and the Legacies of Postmodern Metafiction, Wide Screen 6, 1, 2016, 1–23

Flückinger 2004: B. Flückiger, Zur Konjunktur der analogen Störung im digitalen Bild, in: J. Schröter – A. Zons (Hg.), Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? (Bielefeld 2004) 407–428

Freyermuth 2015: G. Freyermuth, Games, Game Design, Game Studies. Eine Einführung (Bielefeld 2015)

Gaillard 2022: J. Gaillard, Returning »Home«? Or Dwelling in the Pixel Age. On Ivader's Intermedial Space Invasion, Intermedialités 39, 2022, 1–24

Garda 2013: M. Garda, Nostalgia in Retro Game Design, Proceedings of DiGRA 2013, n. pag.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Garda – Grabarczyk 2016: M. Garda – P. Grabarczyk, Is Every Indie Game Independent? Towards the Concept of Independent Game, Game Studies 16, 1, 2016, n. pag.

Gualeni 2019: S. Gualeni, On the De-Familiarizing and Re-Ontologizing Effects of Glitches and Glitch-Alikes, Proceedings of DiGRA 2019, n. pag.

Holtzman 1997: S. Holtzman, Digital Mosaics. The Aesthetics of Cyberspace (New York 1997)

Hyperlight Drifter, Heart Machine (Microsoft Windows 2016)

Janik 2017: J. Janik, Glitched Perception. Beyond the Transparency and Visibility of the Video Game Object, TransMissions 2, 2, 2017, 65–82

Juul 2014: J. Juul, High-tech Low-tech Authenticity. The Creation of Independent Style at the Independent Games Festival, Proceedings of FDG 2014, n. pag.

Juul 2019: J. Juul, Handmade Pixels. Independent Video Games and the Quest for Authenticity (Cambridge MA 2019)

Kittler 2002: F. Kittler, Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung, in: H. Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters (Frankfurt 2002) 178–194

Krampe 2023: T. Krampe, Rewriting Rules, Changing Worlds. Diegetic and Ludic Forms of Metareference in »The Magic Circle«, Frontiers of Narrative Studies 9, 1, 2023, 137–157

Krampe u.a. 2022: T. Krampe – S. Lotzow – J.-N. Thon, Playful Poetics. Metareferential Interfaces in Recent Indie Games, Poetics Today 43, 4, 2022, 729–771

Makai 2018: P. Makai, Video Games as Objects and Vehicles of Nostalgia, Humanities 7, 2018, n. pag.

Mauger 2014: V. Mauger. Interface, in: M. J. P. Wolf – B. Perron (Hg.), The Routledge Companion to Video Game Studies (New York 2014) 32–40

McLuhan 1964: M. McLuhan, Understanding Media. The Extensions of Man (New York 1964)

Menkman 2011: R. Menkman, The Glitch Momentum (Amsterdam 2011)

Monkey Island, Lucasfilm Games (Microsoft Windows 1990–2022)

Reinhard 2018: A. Reinhard, Archaeogaming. An Introduction to Archaeology in and of Video Games (New York 2018)

Schrey 2017: D. Schrey, Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur (Berlin 2017)

Schröter 2004: J. Schröter, Das Ende der Welt. Analoge vs. Digitale Bilder – Mehr und Weniger ›Realität‹?, in: J. Schröter – A. Zons (Hg.), Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? (Bielefeld 2004) 335–354

Sicart 2008: M. Sicart, Defining Game Mechanics, Game Studies 8, 2, 2008, n. pag.

Space Invaders, Taito (Arcade 1978)

Thibault 2016: M. Thibault, Post-Digital Games. The Influence of Nostalgia in Indie Games' Graphic Regimes, Gamevironments 4, 2016, 1–23

Thimbleweed Park, Terrible Toybox (Microsoft Windows 2017)

Thon 2022: J.-N. Thon, Bildmedium Computerspiel? Zur ästhetischen Komplexität aktueller Indie Games, in: F. Berndt – J.-N. Thon, Bildmedien (Berlin 2022) 441–462

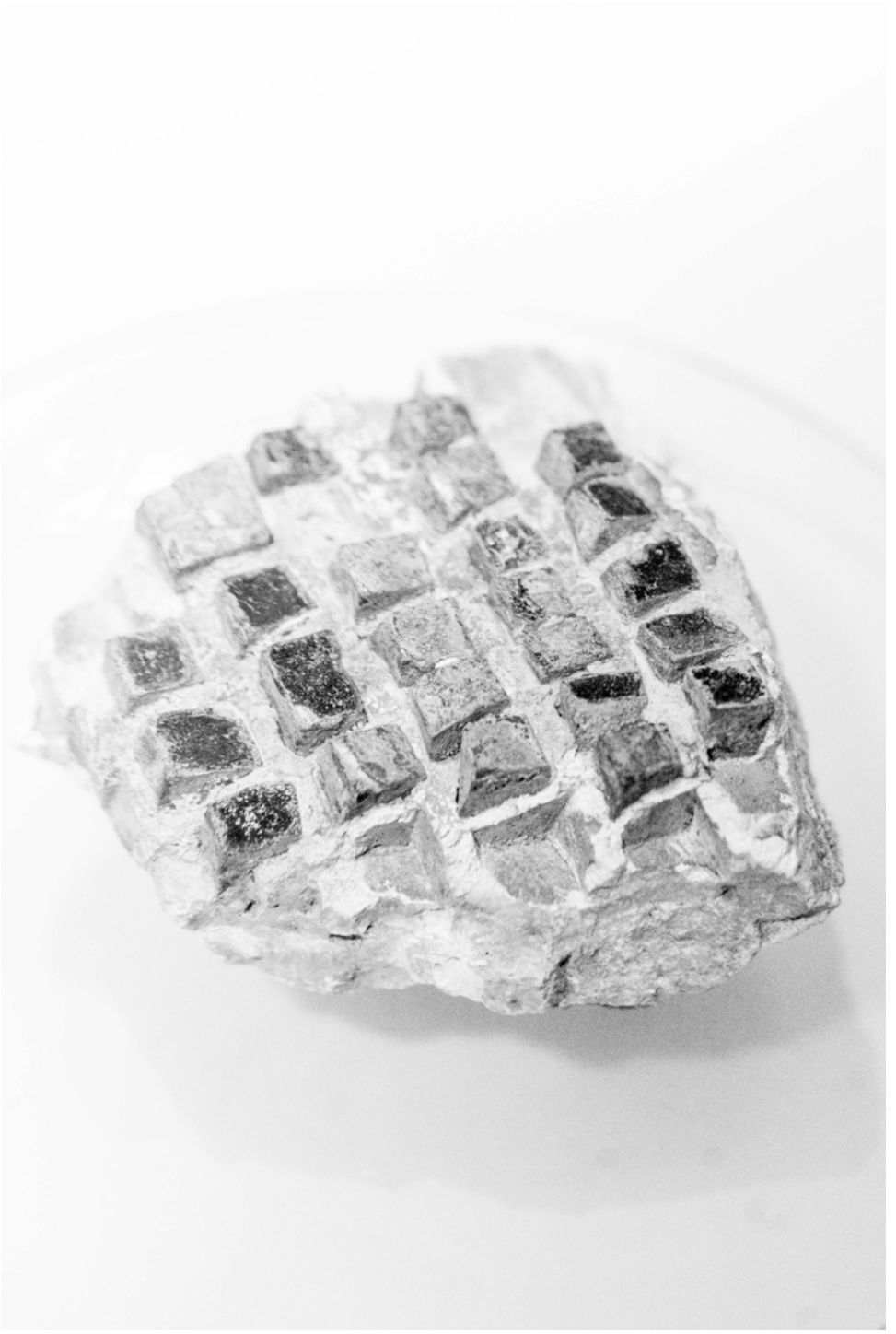
Thon Im Erscheinen/2025: J.-N. Thon, Postdigital Aesthetics in Recent Indie Games, in: T. Krampe – J.-N. Thon, Videogames and Metareference. Mapping the Margins of an Interdisciplinary Field (London 2025)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Undertale. Toby Fox (Microsoft Windows 2015)
Waszkiewicz 2024: A. Waszkiewicz, Metagames. Games about Games (London 2024)
Wolf 2009: W. Wolf, Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions, in: W. Wolf (Hg.), Metareference across Media. Theory and Case Studies (Amsterdam 2009) 1–85

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

DIE STIRNSEITEN DER 16-STÖCKIGEN PLATTENBAUTEN bemalte man mit drei Lackfarben — eine von den Künstlern als ›Supergrafik‹ bezeichnete Gestaltungsmethode. Dieses industrielle Experiment einer polychromen Lösung für den monoton wirkenden Standardwohnbau setzte neue Maßstäbe in der Modernisierung des sowjetischen Wohnungsbaus.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010210

# Die Nachkriegsukraine als Betätigungsfeld innovativer Mosaikkünstler

*Lubava Illyenko*

Jeder, der das Territorium der heutigen, postsowjetischen Republiken bereist, bemerkt die auffälligen, monumentalen Mosaiken in diesen Ländern; viele von ihnen beeindrucken die Betrachter mit ihren künstlerischen und technischen Qualitäten. Zu Sowjetzeiten waren zahlreiche Fassaden mit farbenfrohen Mosaiken und filigranen Reliefs zur Dekoration des öffentlichen Raumes geschmückt worden, mit dem Ziel, die Ideologie und Macht der Sowjets für immer und ewig zu demonstrieren. In der Tat war diese Kunst dafür ideal: Dank ihrer Witterungsbeständigkeit blieben die Mosaike dauerhaft bunt und attraktiv; monumentale Größe und geschickte Platzierung sollten den Blick des Betrachters lenken. Durch einen hochgradig reglementierten Auftrags- und Herstellungsprozess wurden damit an allen Ecken der Sowjetunion klare Botschaften verkündet.

Das Potenzial des Mediums wurde von der Regierung der Bolschewiki nicht sofort erkannt. Zwar trat der von Wladimir Lenin formulierte Plan der Monumentalpropaganda während der ersten Monate seiner Regierung in Kraft, doch wurden zu seiner Umsetzung zunächst andere Kunstgattungen herangezogen.[1] Als Propagandamittel dienten vor allem Denkmäler und Reliefs, Plakate, Installationen im öffentlichen Raum und öffentliche Transportmittel, etwa sogenannte Agitationszüge und -schiffe. Das Mosaik, eine zuvor an die Sakralarchitektur gebundene Kunst, galt als religiöses Medium und wurde zusammen mit der orthodoxen Kirche verboten. Zudem erwies sich die Herstellung von Mosaiken für den neuen bolschewistischen Staat als sehr kostspielig. Ein Jahr nach den Revolutionen wurde die kaiserliche Mosaikabteilung an der kaiserlichen Akademie der Künste in Sankt Petersburg geschlossen.[2] Die private Mosaikwerkstatt Wladimir Frolovs, die viele Profan- und Sakralbauten während der vergangenen zwanzig Jahre dekoriert hatte, wurde verstaatlicht, die Herstellung von Smalten im damaligen Petrograd eingestellt.

Erlaubt wurde die Mosaikkunst erst wieder nach Lenins Tod. Der erste sowjetische Mosaikauftrag erfolgte 1929, als es galt, das Leninmausoleum in Moskau auszugestalten. Der Architekt dieses Mekkas aller Sowjetbürger, Alexei Schtschussew, beauftragte

Lubava Illyenko (Universität Augsburg, Kunstgeschichte);
© Lubava Illyenko 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den erwähnten Mosaikmeister Frolov damit, den Trauersaal mit Mosaiken auszustatten. Der ehemalige Geschäftsführer der größten Familienmosaikwerkstatt Russlands führte das Vorzeigeprojekt aus: Ein prachtvoller Fries von wehenden roten Fahnen aus Smalten fasste den Innenraum der Trauerhalle ein. Zudem übergab Frolov der Staatsregierung seine wertvolle Sammlung an Smalten, deren Palette etwa 20 000 Farbtöne umfasste.[3] Damit kam die Mosaikherstellung in Russland erneut in Gang, 1934 wurde die Mosaikwerkstatt wieder Teil der Allrussischen Akademie der bildenden Künste. Bis an dessen Lebensende wurde sie von Wladimir Frolov geleitet – eine Zeitspanne, die er selbst als »Entstehung und Etablierung der sowjetischen Mosaikschule« begriff.[4] Etwa in dieselbe Zeit, 1933, datiert auch Anatoli Lunatscharskis vielzitierte Bemerkung, wonach Lenin von den Ideen des 1602 von Tommaso Campanella verfassten »Sonnenstaats« inspiriert war, in dem die Wände einer utopischen Stadt zu kulturellen und pädagogischen Zwecken mit bunten Fresken bedeckt sind.[5] In der Folgezeit wurde diese Aussage in der sowjetischen Literatur immer wieder herangezogen, wenn es um baubezogene dekorative Kunstgattungen wie Mosaik, Farbglasfenster, Graffiti, Wandgemälde oder Reliefs ging.

Ohnehin wurde das Medium Mosaik ab Mitte der 1930er Jahren zunehmend an Prestigebauten, die unter Stalins Regierung in Moskau errichtet worden waren, angebracht. Neue Metrostationen wie ›Komsomolskaja‹ und ›Majakowskaja‹ wurden mit prachtvollen Mosaiken geschmückt. Für den sowjetischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung von 1937 und auf der Weltausstellung in New York von 1939 wurden massiv mosaizierte Innenwände geschaffen. Auch die Entwürfe für einen Palast der Sowjets sahen Tausende von Mosaiken vor, obwohl das gigantische, ambitionierte Bauvorhaben, welches das höchste Gebäude der Welt hätte werden sollen, letztendlich nicht realisiert wurde. So fand das Mosaik endgültig Eingang in das Spektrum der sowjetischen Kunstgattungen. Zu einer vollständigen Ausbildung des Mediums kam es aber erst in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg. Dies hatte zwei Gründe. Erstens erforderte die Herstellung von Mosaiken eine umfangreiche materielle und technologische Basis. Zweitens war, da die Architektur eine unabdingbare Grundlage für die Mosaikkunst bildet, die Entwicklung dieses Mediums von der Entwicklung der sowjetischen Baupolitik abhängig.

Seine Blütezeit erlebte das Mosaik nach der Architekturreform ab den 1960er Jahren. Nikita Chruschtschows Dekret »Über die Beseitigung der Übermäßigkeit im Planen und Bauen« von 1955 und weitere nachfolgende Wohnungsbaudekrete hatten einen Wandel der allgemeinen staatlichen Bauprinzipien zur Folge, die sich fortan auf industrielle Vorfertigung stützten. Die damalige Wohnungsnot wurde relativ schnell und möglichst kostensparend beseitigt. In der Folge entstand eine charakteristische Vielzahl typisierter und identischer Gebäude: entweder als Plattenbauten oder in Form der seriellen, in traditionellem Ziegel gebauten ›Chruschtschowka‹-Wohnungen. Um das monotone Erscheinungsbild des Massenwohnungsbaus zu individualisieren, wurden Gebäudeoberflächen mit Mosaiken versehen. Dasselbe galt für zentrale Prospekte und Hauptplätze, Fassaden von Industriebauten, öffentliche Gebäude für Kultur und Bildung, für Handel und Gastronomie, Gesundheits- und Sportbauten, Gebäude der Verkehrsinfrastruktur. Die Funktion eines Bauwerks bestimmte häufig das Thema seiner Mosaikbilder: Auf diese Weise entstanden zahlreiche und wiederkehrende Darstellungen von Arbeitern, Bauern, Sportlern, Kosmonauten oder generische Themen wie diejenigen der

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

›glücklichen Familie‹, der ›fortschreitenden Wissenschaft‹ und der ›friedlichen sozialistischen Zukunft‹.



*Abb. 1: Stepan Kyrychenko und Nadia Klein, »Unsere Seele, unser Lied…«, Teil des Triptychons, Smalte, 1960*

Neben den bunten Wunschbildern des Sozialismus – oder auch zusammen mit diesen – stellten die Künstler oft nationale, volkskundliche Motive ihrer Republiken dar oder interpretierten sie auf moderne Weise. Die Mosaiken aus der Ukraine, Georgien oder den islamisch geprägten Republiken Zentralasiens lassen sich anhand nationaler Spezifika klar unterscheiden: durch die Darstellung traditioneller Gewänder, ethnischer Gesichtszüge, regionaler Volkshelden, aber auch durch jeweils regionalspezifisch akzentuierte Ornamentik und typische Farbgestaltung. In diesem Zusammenhang sind die frühen Mosaikbilder des ukrainischen Ehepaars Kyrychenko-Klein bemerkenswert. Stepan Kyrychenko und Nadia Klein arbeiteten während der Kriegszeit in Moskau.[6] Mit dem stalinistischen Mosaikdekor in der Moskauer Metro waren sie bestens vertraut.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Dennoch widmeten sie ihre eigene große Mosaikserie dem ukrainischen Volk und dessen Nationalkultur. Werke wie die nicht ortsgebundenen Staffeleimosaiken »Die Ernte« (1957), »Unsere Seele, unser Lied…« (1960), »Nein, das wär' mir gar nicht gleich« (1961), »In unserem Paradies auf Erden« (1963), »Kobzar« (1964) waren vom nationalen Dichter Taras Schewtschenko (1814–1861) inspiriert (Abb. 1). An nationale Volksmotive zu appellieren, stand zwar in einem gewissen Widerspruch zur ideologisierten und deklarativen Kunstproduktion der Sowjetunion. Die koloniale Politik Russlands bestand unter anderem darin, die freie Entwicklung der nationalen kulturellen Identität der Republiken zu verhindern. Dennoch entging die Serie der Zensur, da die Mosaiken frühzeitig als Glanzleistungen der ukrainischen sozialistischen Kultur konzipiert wurden. So wurde das erwähnte Mosaik »Die Ernte« auf der Allunionskunstausstellung in Moskau präsentiert, ebenso wie 1958 auf der Weltausstellung in Brüssel, wo es mit einer Silbermedaille ausgezeichnet wurde. Darüber hinaus rangierte der in den Werken zitierte Ukrainer Taras Schewtschenko unter den ›herausragenden Personen im Dienst der Revolution‹, weil er in seiner Dichtung Kritik am Zarenreich geübt hatte. Für ihre Staffeleimosaiken nutzten die Künstler die direkte Setztechnik des abwechselnden Verlegens – die sogenannte Mosaikgravur, die darin besteht, Längsnähte zwischen Mosaikreihen mit kleinmodularen Würfeln freizulegen. Diese aufwändige und kunstvolle Methode stand in der Tradition der byzantinischen Mosaikkunst; sie zeugt von der großen Meisterschaft der beiden Mosaizisten.

Der Etablierung des sozialistischen Realismus als leitender Stilrichtung unterlagen prinzipiell auch baubezogene Mosaiken. Obwohl die Künstler thematisch und stilistisch reglementiert wurden, blieben dennoch experimentelle Freiräume: bei den Verfahren der Anbringung an Gebäuden, beim Mosaikmaterial und bei der Kombination mit anderen, architekturrelevanten Medien wie Wandgemälden, Sgraffiti und Reliefs. Die Gestaltung gewaltiger Wandoberflächen forcierte technologische Entwicklungen. Dieser experimentelle Charakter wurde zum Hauptmerkmal der Mosaikkunst der 1960er Jahre. Darüber hinaus erlaubte die Größe der Oberflächen sowie der Abstand zwischen Bildträger und Betrachter einen künstlerisch freieren Umgang mit Formen und Stilen. Die Mosaizisten verwendeten weiterhin direkte und indirekte Setztechniken, gaben den Mosaikbildern aber neue, moderne Formen. Sie wurden abwechslungsreicher gestaltet, changierten zwischen gleichmäßigen Texturen und plastischen Reliefs oder waren stark zergliedert. Auch die Größe des Mosaikmoduls veränderte sich grundlegend, hin zu einer größeren formalen Freiheit. Neben klassischen Smalten erfreuten sich auch andere Mosaiktechniken zunehmender Beliebtheit: Es entstanden Werke aus gebrochenen Fliesen, Natursteinen, Majolika und Metall. Keramikfliesen wurden erstmals 1961 in der Innenausstattung des Flussbahnhofs am Dnipro in Kyjiw durch Iwan Lytowtschenko, Ernest Kotkow und Valery Lamakh eingesetzt. Die Kombination aus Keramikfliesen und farbigem Zement ermöglichte dort lapidare, modern anmutende Bilder (Abb. 2). Das Innere des Warteraums etwa zierten drei Mosaikwerke, die dem Thema der Geschichte Kyjiws gewidmet wurden: »Von den Warägern zu den Griechen«, »Bohdan Chmelnyzkyjs Einzug in Kyjiw« und »Arsenal«. Die Restauranträume enthielten Dekors aus den Themenbereichen Ukraine und Dnipro, Sport und Erholung. Diese Arbeiten markieren die Geburt eines neuen Stils in der architekturgebundenen ukrainischen Kunst. 1969 tauchte in der sowjetischen Fachliteratur der Begriff der ›Kyjiwer monumental-dekorativen

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Schule‹ auf. Zu ihren Wesensmerkmalen wurden ihre experimentelle Natur, vor allem aber stark malerische und dekorative Eigenschaften gezählt.[7] Durch harmonische Komposition, Farbvielfalt und dekorative Details schufen die Mosaikkünstler in den Gebäuden ganz spezifische, gewissermaßen lyrische Stimmungsbilder. Hier zeichnete sich ein ukrainischer Nationalstil ab.



*Abb. 2: Iwan Lytowtschenko, Ernest Kotkow und Valery Lamakh, »Bohdan Chmelnyzkyjs Einzug in Kyjiw«, Smalte, Keramikfliesen, farbiger Zement, Flussbahnhof am Dnipro in Kyjiw, 1961*

Der Grund dafür lag in dem nationalen und kulturellen Aufschwung, den das Land damals erlebte. Viele Künstler interessierten sich für nationale Kunsttraditionen, in denen die Wandmalerei einen etablierten Platz einnahmen. Dieser lokale Kunststil, auch als Bojtschukismus oder Ukrainischer Monumentalismus bekannt, wurde in den 1910er Jahren von Mychajlo Bojtschuk – russisch: Mykhailo Boichuk, 1882–1937 – gegründet. Seine Schule verknüpfte ukrainische Volkskunst, Kirchenkunst von Byzanz und Protorenaissance miteinander. Ihm gelang es, eine eigenständige Formensprache zu entwickeln und sie vorwiegend in Freskenmalerei umzusetzen. Die Rückbesinnung auf das historische Erbe, eine kollektive Zusammenarbeit und die Verwendung von Tempera anstelle von Öl kennzeichneten diese Kunstbewegung. Darüber hinaus teilten Bojtschuk und seine Schüler eine Weltanschauung, die über die Religion hinausging. Im Wesentlichen handelte es sich dabei um einen tief verwurzelten, aber auch bescheidenen Glauben an eine strahlende Zukunft für die ukrainische Nation.[8] Der Bojtschukismus war in der Ukraine bald sehr prominent; er wurde als modernes kulturelles Phänomen begriffen.

Solch eine freie Entwicklung war allerdings nur bis in die dreißiger Jahre möglich. Stalins Politik der Industrialisierung, Zwangskollektivierung der Landwirtschaft und der Unterdrückung der nationalen Kultur brachte bekanntermaßen Hungersnot und Terror in die ukrainische Sowjetrepublik. Künstler und Intellektuelle, deren Kunst der

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Dominanz der russischen Kultur widersprach, wurden des ukrainischen Nationalismus sowie der Spionage oder terroristischen Aktivitäten angeklagt. Am Bojtschukismus und seinen Vertretern ging dies nicht spurlos vorüber. Aufgrund ihrer Wahl bäuerlicher Sujets wurde den Mosaikkünstlern Nationalismus und Formalismus vorgeworfen. Die Bojtschukisten wurden zu Feinden der sozialistischen Kultur erklärt, ihre Bilder zerstört. Mychajlo Bojtschuk, seine Frau und mehrere Schüler wurden in den Terrorjahren unter Stalin erschossen, der ukrainische Monumentalismus verboten.

Dennoch versuchten viele ukrainische Künstler der sechziger Jahre, mit ihrer Mosaikkunst das Niveau der Bojtschukschule zu erreichen; in Anlehnung an deren Vertreter bezeichneten sie sich als ›Monumentalisten‹. Es verwundert nicht, dass sich eine derartige Mosaikschule gerade in der Ukraine und nicht in einer anderen Sowjetrepublik herausbildete, denn nach dem Bojtschukismus blieb in der Ukraine das Bestreben, eine lokale, monumental-dekorative Schule zu schaffen, lebendig. Zu den ›Monumentalisten‹ gehörte auch die Kyjiwer Künstlerin Alla Horska. Sie träumte von einer neuen monumentalen Kunstschule, die sich stilistisch an den Bojtschukismus anlehnte.[9] Bemerkenswert ist, dass Horska den nationalen ›Lyrismus‹ der ukrainischen Kultur im von Industrie und Bergbau geprägten Donbass entwickelte. Ihre besten Mosaikwerke entstanden im Osten der Ukraine. So wurde das Innere des Restaurants ›Ukraine‹ in Mariupol – damals Zhdanow – mit den Wandmosaiken »Baum des Lebens« (1967) und »Boryviter« oder »Vogel aus Hellas« (1967) geschmückt (Abb. 3–4). An diesen Werken arbeiteten mehrere Künstler und Mosaiksetzer, darunter Horskas Mann Wiktor Sarezkyj sowie Halyna Subtschenko, Hryhorij Pryschedko und Borys Plaksiy. In technischer Hinsicht praktizierte die Gruppe – zu Sowjetzeiten »Brigade« genannt – ausschließlich das direkte Setzverfahren. Es war ihr wichtig, durch gezielte Neigung der einzelnen Mosaiksteine bestimmte Lichteffekte und Lichtreflexe zu erzeugen. Als innovative Mosaikmaterialien kamen flache Metallplatten, Glasschlacke, farbiges Bruchglas und benutzte Aluminiumlöffel zum Einsatz. Themen, Komposition, Farb- und Ornamentgebrauch dieser Mosaiken spielten allesamt auf das ukrainische Kulturerbe an – ein klarer Verweis auf die verbotene Bojtschukschule.

Gemeinsam mit Wiktor Sarezkyj, Borys Plaksiy und Anatoli Lymarjev begann Alla Horska 1968 mit der Arbeit an der Mosaikwand »Die Siegesfahne« (1970) für das ›Museum der Jungen Garde‹ in Krasnodon, heute Sorokyne, Region Luhansk. Die Innenraummosaiken waren als integraler Bestandteil der Gedenkstätte konzipiert und bildeten den Kulminationspunkt des Architekturensembles. Vier großformatige Figuren jugendlicher Partisanen entwickeln durch raffinierte Komposition, Farbkombinationen und Kontraste eine besondere, dramatische Spannung. Für das Mosaikrelief nutzten die Künstler Smalte, Keramikfliesen, Bruchglas, Aluminium und Edelstahl. Ähnliche Merkmale wies auch die Mosaikfassade der experimentellen Schule Nr. 5 in Donezk auf. Das in Zusammenarbeit mit Wiktor Sarezkyj, Halyna Subtschenko, Gennadi Marchenko und Hryhorij Synytsia entstandene Werk »Prometheus« (1966) stellte einen Bergmann und einen Stahlarbeiter dar, die als Helden der Gegenwart flammende Energie aus Kohle und Metall hervorbringen (Abb. 5). Im Hintergrund erscheinen das Universum mit Galaxien, Planeten, Weltraumsatelliten, aber auch Blumen und Pflanzen. Das Werk verkörperte die Idee der ewigen Bewegung, der Einheit von Weltraum, Natur und Mensch.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 3: Alla Horska, Wiktor Sarezkyj, Halyna Subtschenko, Hryhorij Pryschedko und Borys Plaksiy, »Baum des Lebens«, Smalte, Keramikfliesen, Metallplatten, ehemaliges Restaurant in Mariupol, 1967*



*Abb. 4: Alla Horska, Wiktor Sarezkyj, Halyna Subtschenko, Hryhorij Pryschedko und Borys Plaksiy, »Boryviter«, Smalte, Keramikfliesen, glasige Schlacke, gebrauchte Aluminiumlöffel, ehemaliges Restaurant in Mariupol, 1967*

Auch andere Mosaizisten der sechziger Jahre setzten in mehr oder weniger großem Ausmaß nationale Motive ein. Zu den bekanntesten gehört der dreiteilige Mosaikentwurf von Ada Rybatschuk und Wolodymyr Melnytschenko im Palast der Pioniere und Schulkinder in Kyjiw. Die Mosaikserie »Eine zauberhafte Pfeife« (1965) wurde von der

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Malerei der Volkskünstlerin Marija Prymatschenko inspiriert – es war dabei eine mutige Entscheidung, ein Mosaikbild in den ukrainischen Nationalfarben Gelb und Blauen zu konzipieren. Heute, nach dem Ende der Sowjetunion und dem Ausbruch des russischen Angriffskriegs auf die Ukraine, werden solche Mosaikwerke besonders hochgeschätzt, denn ihre Urheberinnen und Urheber wollten eben keine von der sowjetischen Zensur genehmigten Motive abbilden, welche üblicherweise die Form von ukrainischen Souvenirverpackungen annahmen. So wurde das Mosaikpaneel »Ein ukrainisches Lied«, welches im Jahr 1967 für das Kyjiwer Hotel ›Intourist‹ von Stepan Kyrychenko und Nadiya Klein geschaffen worden war, seitdem in vielen anderen Kleinstädten und Dörfern als populäres und ›von oben‹ reglementiertes Bildthema kopiert (Abb. 6).



*Abb. 5: Alla Horska, Wiktor Sarezkyj, Halyna Subtschenko, Gennadi Marchenko, Hryhorij Synytsia, »Prometheus«, Relief, Smalte, Keramikfliesen, farbiges Bruchglas, Stein, Fassadengestaltung der Schule Nr. 5 in Donezk, 1966*

Obwohl beide Mosaikwerke ausschließlich zu Propagandazwecken dienten, zählen sie zu den besten Exemplaren der monumentalen Kunst ihrer Zeit. Selbst staatlich gesteuerte Aufträge konnten also künstlerische Originalität und Innovationskraft nicht unterdrücken. Trotz der enormen Einschränkungen der sowjetischen Zeit gelang es Horska, an die Tradition zu appellieren, zugleich aber eine moderne Formensprache zu entwickeln und künstlerische Kreativität walten zu lassen. Darüber hinaus war Horska für ihre antikolonialen Ansichten bekannt: Sie unterstützte die Entwicklung der ukrainischen Sprache und Kultur in ganzer Breite. Horska gehörte der bekannten ›Bewegung der Sechziger Jahre‹ an und engagierte sich in der Dissidentenbewegung.[10] Sie war erst 41 Jahre alt, als sie 1970 ermordet aufgefunden wurde. Bis heute sind die Umstände ihres Todes unklar; der Mord wird dem KGB zugeschrieben. In der sowjetischen Kunstgeschichte wurde ihr Name als Mosaizistin getilgt.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 6: Stepan Kyrychenko und Nadiya Klein, »Ein ukrainisches Lied«, Smalte, Keramikfliesen, Giebelfassadengestaltung des ursprünglichen Hotels ›Intourist‹ im Kyjiwer Stadtzentrum, 1967*

Ein integraler Bestandteil der technologischen Entwicklungen der Kyjiwer ›Monumental-dekorativen Schule‹ war das Mosaikrelief. Häufig findet sich die Verbindung von Relief und Mosaik bei Wolodymyr Pryadka und Iwan Lytowtschenko; dazu gehört etwa das farbige Mosaik »Die Sonne der Liebe« (1969) am Standesamt von Olexandrija in der Ukraine. Noch bemerkenswerter ist das graue Mosaikrelief an einem Wohnbau einer zentralen Straße in Donezk, »Das Land des Donezk« (1967) (Abb. 7). Für die Fassadengestaltung setzten die Künstler eine innovative Mosaikkombination ein. Natursteine aus dem Bergbaubereich, nämlich Granit und Kohle, kombinierten sie mit Stahlklammern, die speziell dafür aus Edelstein in drei Größen – 2 x 2 x 1,5 Zentimeter, 3 x 3 x 1,5 Zentimeter und 4 x 4 x 1,5 Zentimeter – bestellt und vorgefertigt worden waren. Das relativ flache Relief sollte dadurch einen flimmernden Oberflächeneffekt erhalten. Die

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

verwendete Kohle erschien ursprünglich dunkler, aber schon kurze Zeit nach Abschluss der Arbeiten verlor das schwarze Gold seine Farbe. Dieser Korrosionsprozess führte zur heute eher monotonen Erscheinung des Reliefs, das einen Mann als Sonne zeigt, der eine liegende Frau, die Erde, umarmt. Des Weiteren schuf das Künstlerduo Pryadka-Lytowtschenko das Mosaikhochrelief »Arbeitermarsch« (1972) an der Fassade des Luhansker Kohlestaatsunternehmens. Auch hier führten die Künstler alle Werkprozesse direkt vor Ort durch: das Nachzeichnen großformatiger Kartons, das Einsetzen von Stiften, das Anbringen des Armierungskäfigs für die Reliefformen. Die Reliefform wurde in Porenleichtbeton – auch als Schaumbeton bekannt – erzeugt, anschließend wurden die Smalten in den frischen Bettungsmörtel gedrückt.







*Abb. 7: Wolodymyr Pryadka und Iwan Lytowtschenko, »Das Land des Donezk«, Relief, Edelstahl, Naturstein, Kohle, Fassade in Donezk, 1967. Detailfotos: speziell angefertigte Mosaikklammer aus Edelstein*

Dieselbe Technologie praktizierte Lytowtschenko in Pripyat bei Tschernobyl. Als städtischer Angestellter konnte er bereits auf die Bauplanung Einfluss nehmen, um

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

seine Vision der sowjetischen Energiestadt umzusetzen, was schon allein eine Ausnahmesituation im sowjetischen Städtebau war. Mehrere großformatige Mosaikbilder zieren die Hauptstraßen der Stadt (Abb. 8). Die konzeptuelle Einheit der Mosaiken beruht auf der symbolischen Darstellung philosophischer Motive. Große abstrakte Mosaikwände mit den Themen »Die Energie« (1975), »Die Musik« (1976), »Zum Licht« (1977), »Die Morgendämmerung« (1979) und »Die Schöpfung« (1982) sollten die Botschaft der Stadt vom ›friedlichen Atom‹ hervorheben. Der enorm funkelnde Lichtreflex der Oberfläche konnte sich hier voll entfalten (Abb. 9). Dafür setzte Lytowtschenko auf bewährte Arbeitsweisen und Materialien: Betonrelief und positives Setzverfahren mit Tausenden Smalten und Stahlklammern. Seit dem Atomunfall von 1986 ist die Stadt völlig verlassen, die Natur erobert sich ihre Architektur und Mosaikkunst zurück.



*Abb. 8: Iwan Lytowtschenko, Aufriss der monumentalen Gestaltung der Stadt Pripyat, 1976*



*Abb. 9: Iwan Lytowtschenko »Die Musik«, Hochrelief, Smalte, Edelstahl, Fassade der Musikschule in Pripyat, 1976*

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 10: Wolodymyr Pryadka und Wolodymyr Pasyvenko, Supergrafik – polychrome Lösung des Kyjiwer Wohnbezirks Trojeschina-1, 1987*

Eine weitere Fortsetzung einer Stadtgestaltung wurde im Kyjiwer Wohnbezirk Trojeschina-1 in den 1980er Jahren unternommen. Zusammen mit den Architekten versahen die Künstler Wolodymyr Pryadka und Wolodymyr Pasyvenko die Giebel- und Stirnfassaden der neunstöckigen Wohngebäude vollständig mit keramischen Fliesen; die Oberflächen wurden mit sogenannten Kabanchikfliesen in braunen Farbtönen wellenförmig verziert (Abb. 10).[11] Gleichzeitig bemalte man die längeren Stirnseiten der sechzehnstöckigen Plattenbauten aus technischen Gründen mit drei Lackfarben[12] – eine von den Künstlern als ›Supergrafik‹ bezeichnete Gestaltungsmethode. Dieses industrielle Experiment einer polychromen Lösung für den monoton wirkenden Standardwohnbau setzte neue Maßstäbe in der Modernisierung des sowjetischen Wohnungsbaus. Des Weiteren entsprach es voll dem damals populären Baukonzept ›Synthese von Künsten und Außenwelt‹. Mit diesem Konzept sollte die Stadt als menschlicher Lebens- und Aktivitätsraum attraktiver und moderner werden. In Fokus stand das harmonische Zusammenwirken von Stadtplanung, Architektur, Ingenieursbau und monumentalen Künsten unter Berücksichtigung realer menschlicher Bedürfnisse – eine deutliche Ausweitung der alten Formel ›Haus plus Mosaikdekoration‹.[13] Vor diesem Hintergrund fand Mosaikdekor innerhalb der Städte breite Anwendung und gewann eine markante, städtebauliche Qualität. Doch auch hier ging es nicht ganz ohne gegenständliche Mosaikbilder: Zwei Schulgebäude des experimentellen Wohnbezirks – die Schulen Nr. 251 und Nr. 119 – wurden mit den Mosaikbildern »Zum Leben« und »Zum Wissen« (beide 1986) von Wolodymyr Pryadka, Wolodymyr Pasyvenko und Olena Wladymyrova dekoriert. Das Kyjiwer Experiment fand allerdings keine Fortsetzung, nachdem man feststellte, dass die verwendeten Wandfarben binnen kurzer Zeit ausgeblichen waren.

Hier muss angemerkt werden, dass nicht alle Künstler in der sowjetischen Ukraine nach technischen Experimenten oder kreativer Freiheit strebten. Hunderte und Tausende Mosaike wurden in voller Übereinstimmung mit den Anforderungen der Ideologie und Zensur geschaffen. Die Mosaikproduktion wurde trotz ihrer Komplexität und ihres hohen zeitlichen Aufwandes sehr gut finanziert. Dekorative Mosaikarbeiten galten als eine attraktive künstlerische Tätigkeit und leisteten dem Konformismus in

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

der monumentalen Kunst Vorschub. Von diesem Hintergrund setzten sich jene Künstler und Künstlerinnen ab, die das Risiko auf sich nahmen, ihre Mosaiken in ein Experiment für Innovation zu verwandeln. Heute kann man sich die Zwänge, denen die ukrainischen ›Monumentalisten‹ durch zahlreiche ideologische Hindernisse ausgesetzt waren, schwer vorstellen. Doch genau unter solchen Bedingungen, ihnen oft zuwiderlaufend, sind Mosaiken zum einzigartigen und facettenreichen Experimentierfeld für Innovation und nationale Tradition geworden.

Seit dem Beginn der militärischen Aggression Russlands gegen die Ukraine im Jahr 2014 verloren die Ukrainer den Zugang zur eigenen, architekturbezogenen Kunst auf der Krim und im Donbass. Mit der folgenden russischen Invasion ab Februar 2022 kamen dann die Nachrichten, welche Mosaikwände, Monumente, Baudenkmäler und Museen von den russischen Bomben zerstört worden sind. Heute bleibt nur noch zu hoffen, dass nach einem Sieg der Ukraine die zerstörten Kulturdenkmäler wiederaufgebaut und restauriert werden: allen voran Alla Horskas ruinierte Mosaikschätze »Boryviter« und »Baum des Lebens« in Mariupol.

## Anmerkungen

1 Der Plan wurde am 13. April 1918 formuliert, als Dekret wurde er in den Zeitungen »Izvestija« und »Prawda« unter dem Titel »Über das Entfernen von Denkmälern zu Ehren der Zaren und ihrer Diener und zur Ausarbeitung von Projekten für Denkmäler der Russischen Sozialistischen Revolution« am nächsten Tag veröffentlicht.

2 Diese staatliche Anstalt wurde mitten im 19. Jh. eingerichtet, mit der Hauptaufgabe, Freskenmalerei durch Mosaike in den größten Kirchen (vor allem in der Isaakskathedrale) zu ersetzen. Das hatte reine praktische Gründe: Man konnte die etablierte akademische Malerei in sakralen Großbauten verewigen, ohne sie regelmäßig erneuern zu müssen.

3 Frolov 1988, 301; 312.

4 Frolov 1988, 305.

5 Lunatscharski 1933.

6 Mosaikdekoration des Sowjetpalastes (1945), Wandmalerei der Pavillons der Allunions-Landwirtschaftsausstellung (1950–1954).

7 Lebedeva 1969, 10; Lebedeva 1973, 18.

8 Mudrak 2022, 42.

9 Sarezkyj 2023, 211; 215.

10 Die Sechziger waren eine Generation ukrainischer nationaler Intellektueller der 1960er Jahre, u.a. Schriftsteller, Dichter, Künstler und Kritiker, welche die Prinzipien des Sozialrealismus ablehnten und ihre Kunstwerke nicht den Interessen des totalitären sowjetischen Regimes unterwarfen. Sie setzten sich für die Freiheit des künstlerischen Schaffens und die Wiederbelebung der ukrainischen Sprache und Kultur ein. Auch versuchten sie, die während der stalinistischen Zeit verübten Staatsverbrechen aufzuklären und öffentlich zu machen.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

11 Dabei handelt es sich um eine Erfindung aus dem vorrevolutionären Russland, bei der mit oftmals rotem oder weißem Porzellanton Ziegelmauerwerk nachgeahmt wurde. Die übliche Größe einer Fliese lag bei 6,5 x 12 cm. Mitrofanof 1967, 12.

12 Aus dem Interview von Lubava Illynko mit Wolodymyr Pryadka; Tonaufnahme vom April 2019.

13 Bazazjantc 1988, 20–24; 40.

## Literatur

Bazazjantc 1988: S. Bazazjantc, Monumentalnoje iskusstwo v koordinatah sredy [Monumentale Kunst in Umweltkoordinaten], in: M. Terechovic (Hg.), Chudoznik i gorod [Ein Künstler und eine Stadt] (Moskau 1988) 18–40

Frolov 1988: V. Frolov, Is istorii russkoj i sovetskoj Mosaiki [Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Mosaiken], in: M. Terechovic (Hg.), Chudoznik i gorod [Ein Künstler und eine Stadt] (Moskau 1988) 283–314

Lebedeva 1969: V. Lebedeva, Monumentalisty Kieva [Kiewer Monumentalisten], Iskusstvo 7, 1969, 10–17

Lebedeva 1973: V. Lebedeva, Sovetskoje Monumentalnoje iskusstvo 60h godov [Sowjetische monumental-dekorative Kunst der 60er Jahre] (Moskau 1973)

Lunatscharski 1933: A. Lunatscharski, Lenin o momumentalnoi propagande [Lenin über Monumentalpropaganda], Literaturnaya Gazeta, 29. Januar 1933, 4–5

Mitrofanof 1967: K. Mitrofanof, Sovremennaja monumentalno-dekoratovnaja keramika [Moderne monumental-dekorative Keramikkunst] (Leningrad 1967)

Mudrak 2022: M. M. Mudrak, Boichukism, in: K. Akinsha – K. Denysova – O. Kashuba-Volvach (Hg.), In the Eye of the Storm (London 2022) 42–47

Sarezkyj 2023: O. Zarec'kyj, Alla Horska. Mystec u prostori totalitaryzmu [Alla Horska. Die Künstlerin im Raum des Totalitarismus] (Charkiv 2023)

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: nach M. Figol, Stepan Kyrychenko. Nadia Klein. Albom [Stepan Kyrychenko und Nadia Klein. Album] (Kyjiw 1970)

Abb. 2: Foto: Svetlana Korolyova, 2019

Abb. 3: Foto: Lubava Illyenko, 2014

Abb. 4: Foto: Lubava Illyenko, 2014

Abb. 5: Foto: Olena Chervonyk, 2013

Abb. 6: Foto: Olena Borysova, 2022

Abb. 7: Fotos: Lubava Illyenko, Maryna Samokhina, 2014

Abb. 8: Lytowtschenkos Archiv

Abb. 9: Lytowtschenkos Archiv

Abb. 10: nach S. Kilesso, Kyjiw arhitekturnyi. Albom [Baukünstlerisches Kyjiw. Album] (Kyjiw 1987)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

VIELLEICHT WOLLTEN DIE MOSAIZISTEN andeuten, dass das steinerne Grundmaterial durch die Fassung der Statue hindurchscheint; oder sogar, dass die Oberfläche die bläuliche Umgebung der Statue, etwa das Blau der Nische oder das Licht- und Wasserspiel des Nymphäums, reflektiert.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010211

# Eine Statue aus Steinchen

*Alexandra Holler*

Das Nebeneinandersetzen unterschiedlich großer und farbiger Steinchen zu Figuren, Gegenständen und ganzen Szenen zwingt den Mosaizisten dazu, sich im Schaffensprozess auf einen sehr kleinen Ausschnitt des Bildes zu fokussieren und gleichzeitig das große Ganze nicht aus dem Blick zu verlieren. In diesem Wechselspiel aus Nah- und Fernsichtigkeit bewegen wir uns, wenn wir verstehen wollen, wie die Technik des Mosaiklegens die Charakteristika der Bildmotive unterstützt.

Im Mittelpunkt dieser Betrachtung soll ein Mosaik aus dem dritten Viertel des ersten Jahrhunderts nach Christus stehen, das aus der Vesuvregion stammt und sich heute im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel befindet (Abb. 1).[1] Das 128 Zentimeter hohe und 109 Zentimeter breite, aus Glaspaste gefertigte Wandmosaik zeigt die Statue eines nackten Athleten auf einer Basis, genauer gesagt eines Faustkämpfers oder Boxers, was man an seinen für den Faustkampf typisch bandagierten Unterarmen erkennen kann. Er steht in leicht ponderiertem Stand nach rechts gewandt und trägt einen Kranz auf dem Kopf. Die Arme hängen locker an den Seiten herab. Sein Kopf ist noch etwas stärker gedreht, sodass der Blick aus dem Bild hinaus in die Ferne schweift. Der Faustkämpfer ist perspektivisch vor einen roten Zaun gesetzt, der sich wiederum vor einem dunkelblauen Hintergrund befindet. Das Bildfeld wird zu beiden Seiten durch angeschnittene Säulen auf mehrstufigen Podesten architektonisch wirkungsvoll gerahmt; dazwischen und außerhalb verläuft vertikal ein rot-blaues Wellenband. Unterhalb der Statue befindet sich ein gerahmtes Stillleben bestehend aus einem Hahn, einem Pinienzapfen und weiteren Früchten. Der obere Abschluss des Mosaikes ist nicht mehr erhalten.[2]

Das Mosaik war aufgrund der Ähnlichkeit in der Bildkomposition, der Motivik als auch der Farbigkeit der Glaspasten zu anderen zeitgleichen Wandmosaiken der Region vermutlich ursprünglich in einem Nymphäum verbaut. Mit seinen Darstellungen reiht es sich in die sportlich-athletische Bilderwelt ein, die auch Bestandteil von Brunnenanlagen sein kann.[3]

Dieses Mosaik entstand, wie seine musivischen Bildgenossen, indem viele kleine Steine nebeneinander zu einem Gesamtwerk komponiert wurden. Für Rahmen, klare

Alexandra Holler (Ludwig-Maximilians-Universität, Klassische Archäologie);
alexandra.holler@ka.fak12.uni-muenchen.de;
© Alexandra Holler 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Konturen oder per se zu Geradlinigkeit verpflichtete Objekte, wie zum Beispiel die rahmenden Säulen zu beiden Seiten der Statue, wurde ein lineares Arrangement mithilfe sehr akkurat und gleichmäßig gesetzter Tesserae gewählt. Sie geben der Bildkomposition Struktur und Gliederung. Anders sieht es bei Füllflächen wie dem Hintergrund oder der Vorderseite der Statuenbasis aus. Die Tesserae sind hier in Form und Größe ungleichmäßig und bilden ungerade Fugenlinien. Von den konturgebenden Außenlinien abgesehen, entsteht so eine bewegte Fläche mit unterschiedlich großen Zwischenräumen. Die geraden Linien lenken den Blick der Betrachterinnen und Betrachter, wohingegen die unruhige Detailgestaltung der Einzelbereiche aus der Ferne zu einer homogenen Fläche verschwimmt, die das Auge nicht ablenkt.



*Abb. 1: Mosaik aus Glaspaste, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, 128 × 109 cm*

Bewegen wir uns nun von der Rahmung zur zentralen Figur des Mosaikes: der Statue des Faustkämpfers. Die Plastizität der Statue lebt von der wechselnden Kombination aus Steinchengröße, -farbe und -form sowie vom Verlauf der Steinchenreihen. Es gibt keine streng horizontal oder vertikal verlaufenden Linien. Stattdessen sind die Tesserae in

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

weichen Bögen und Kurven gelegt, die die Körperform, Wölbungen der Muskeln et cetera aufgreifen und im Bild umsetzen. In der Mitte des Brustkorbes erkennt man beinahe eine Zickzacklinie, von der in leichten Bögen Linien zu beiden Seiten des Torsos nach außen laufen. Die Linien sind von Hell nach Dunkel abgestuft und verleihen der Figur, tritt der Betrachter einen Schritt zurück, zusätzliche Körperlichkeit. Die Farbverläufe werden dabei so gekonnt gesetzt, dass man meint, einzelne Muskelstränge des athletischen Körpers erkennen zu können. Die Steinchen der Gesichtsdetails wie Lippen, Augen und Augenbrauen, mussten vorab in individuelle Formen geschnitten und eingesetzt werden. An dieser Stelle bricht das feinteilige Konstrukt der Tesserae zu Gunsten klar formulierter Einzelformen auf: Die feine Modellierung der vielen nebeneinander gesetzten Farben ergibt das stimmige Bild eines nackten Athleten mit hellem, braun-rosafarbenem Inkarnat, braunen Haaren und Augenbrauen, roten Lippen und dunklen Augen.

Die Farbgebung der Figur kann je nach Sehgewohnheit bei modernen Betrachtern oder Betrachterinnen unterschiedliche Assoziationen auslösen. Man mag in der braunbeigen Farbigkeit ein bronzenes Standbild erkennen oder auch eine Statue, die durch ihre Bemalung einem lebendigen Menschen ähnelt. Die farbliche Ausdifferenzierung der Gesichtsdetails ebenso wie das Gesamtkolorit mit seiner Tendenz ins Rosarötliche statt ins Braun-Gelbe spricht jedoch dafür, dass eher menschliches Inkarnat gemeint ist als ein materialsichtiges Erscheinungsbild.

Gleichzeitig liegt die bildliche Raffinesse im Detail. Im Bereich des Torsos sowie der Arme und Beine wurden neben weißen Steinchen zur Schattierung zusätzlich auch hellblaue Mosaiksteine verwendet. Dieselben Steinchen sind auch für die Basis, das seitliche Ornamentband, den Hintergrund des Stilllebens und teilweise für die Säulensockel zum Einsatz gekommen. Zum einen fügt sich die Statue so noch stärker in die Farbharmonie des gesamten Bildes ein, zum anderen könnte der Rückgriff auf die gleichen Tesserae, die auch für die Basis verwendet wurden, für ein optisches Spiel der Mosaizisten sprechen.

Die blauen Steinchen verleihen der Gestaltung der Statue eine zusätzliche Konnotation: Obwohl sie in ihrer Polychromie wie ein lebender Mensch wirkt, verweisen die bläulichen Tesserae auf die Materialität der wohl marmornen Statue, wie sie auch eine steinerne Basis suggerieren. Vielleicht sollte der Einsatz dieser kleinen, aber feinen blauen Steinchen wirklich nur in diesem Sinne verstanden werden; vielleicht wollten die Mosaizisten aber auch andeuten, dass das steinerne Grundmaterial durch die Fassung der Statue hindurchscheint; oder sogar, dass die Oberfläche die bläuliche Umgebung der Statue, etwa das Blau der Nische oder das Licht- und Wasserspiel des Nymphäums, reflektiert. Die Raffinesse, die der Gestaltung der Körperlichkeit und der Couleur des Faustkämpfers zugrunde liegt, bewirkt somit eine – gewollte? – Mehrdeutigkeit der Statue in Bezug auf ihre Materialität. Das lebendige Erscheinungsbild der Statue in Verbindung mit ihrer Inszenierung als Standbild in einer architektonischen Rahmung ergeben ein reizvolles Wechselspiel aus Statue und Figur.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Anmerkungen

1 Mosaik aus Glaspaste, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 10010.

2 Im Nationalmuseum Neapel befindet sich ein weiteres Wandmosaik aus Glaspaste (Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 10014), das aufgrund der hohen stilistischen Ähnlichkeit vermutlich aus dem gleichen Fundort stammt. Für eine Verortung beider Mosaike im Nymphäum der Villa San Marco in Stabiae, wie Pappalardo – Ciardiello 2012, 214 annehmen, gibt es keine überzeugenden Hinweise. Vgl. hierzu insbesondere die ausführliche Dokumentation des Nymphäums und seiner Mosaikausstattung bei Wattel 1999, 85-93.

3 Vgl. z.B. einen Mosaikbrunnen aus dem Sommertriclinium der Casa del Bracciale d'Oro in Pompeji (Jashemski 1993, 356-358 Kat. 61 Abb. 421f.) oder den Mosaikschmuck eines mit Wasserspielen ausgestatteten Innenhofs und Sommertriclinums der Casa del mosaico di Nettuno e Anfitrite in Herculaneum (Haus V 6/7, Raum a; Jashemski 1993, 268f. Kat. 550 Abb. 301f.). – Zur Darstellung von Athleten und Faustkämpfern in der römischen Flächenkunst, insbesondere in Stuckreliefs, die auch Wände und Durchgänge in privaten Nymphäen, Thermen oder Palaestrae schmückten, vgl. Bohne 2011, 30f.; 120-132.

## Literatur

Blume 2015: C. Blume, Polychromie hellenistischer Skulptur. Ausführung, Instandhaltung und Botschaften (Petersberg 2015) 24f.

A. Bohne, Bilder vom Sport. Untersuchungen zur Ikonographie römischer Athleten-Darstellungen, Nikephoros Beih. 19 (Hildesheim 2011)

De Caro 2019: S. De Caro, I mosaici e la Casa del Fauno (Mailand 2019) 68 Kat. 45

W. F. Jashemski, The Gardens of Pompei. Herculaneum and the Villas destroyed by Vesuvius II (New Rochelle 1993)

Moormann 1988: E. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (Assen 1988) 136 Kat. 116

Pappalardo – Ciardiello 2012: U. Pappalardo – R. Ciardiello, Griechische und römische Mosaiken (München 2012) 197–221; Abb. S. 215; 217

Sear 1977: F. B. Sear, Roman Wall and Vult Mosaics, RM Ergh. 23 (Heidelberg 1977) 87 Kat. 57; Taf. 34, 2

Wattel 1999: O. Wattel de Croizant, Mosaïques pariétales du nymphée, in: A. Barbet – P. Miniero (Hg.), La Villa San Marco a Stabia (Neapel 1999) 85–93

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 10010. Abbildung nach Pappalardo – Ciardiello 2012, Abb. 215

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010212

# Umbruch und Aufbruch in der spätantiken Ästhetik[1]

*Alberto Virdis*

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

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

Alberto Virdis (Masaryk University Brno, Centre for Early Medieval Studies);
Alberto.Virdis@phil.muni.cz;
© Alberto Virdis 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY



*Abb. 1: Invader, Mario, Paris*



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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Mosaik und digitale Bilder

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



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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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



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

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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



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

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



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

## Ein kurzer forschungsgeschichtlicher Überblick

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

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

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

## Fragmentierung und Varietas im spätantiken und frühmittelalterlichen Kunstverständnis

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

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



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

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

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

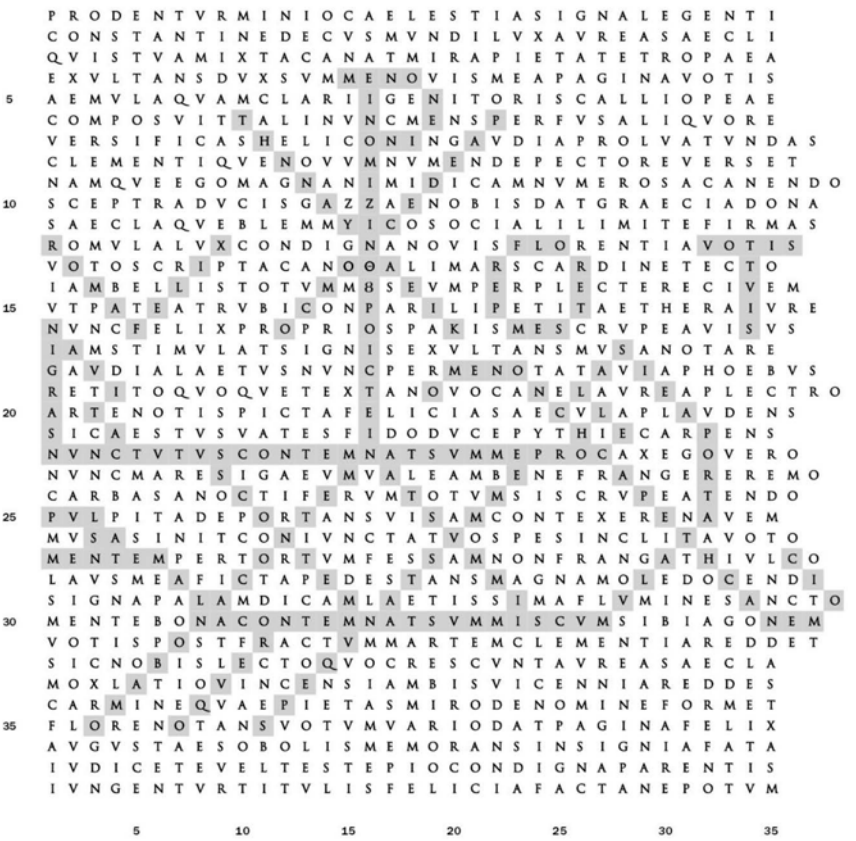



*Abb. 8: Die ›Navicula Petri‹ aus Optatianus Porfyrius' Carmen 19*

## Varietas

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

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

## Der ›Jeweled Style‹ in Glasmalerei und Cloisonné

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

https://doi.org/10.14361/zfse.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

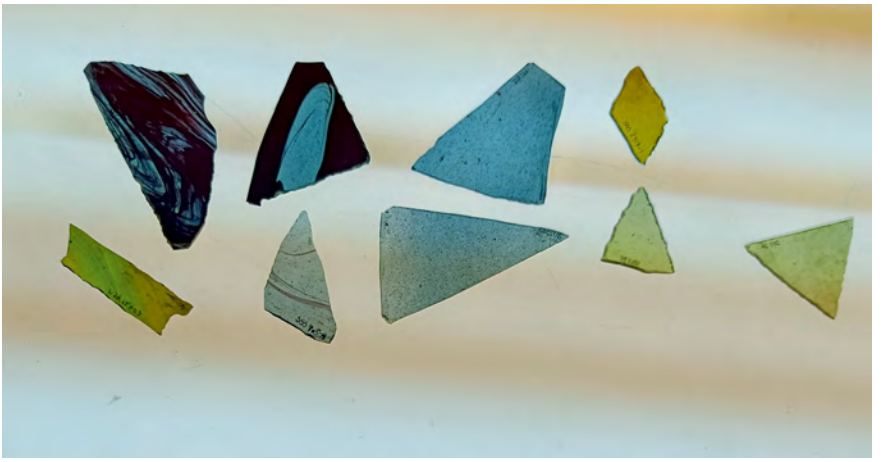


*Abb. 9: Farbige Fensterglasfragmente aus der Kirche Sous-le-Scex, Sion, 5. und 6. Jahrhundert, Romont (Fribourg), Vitrocentre*

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



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

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

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



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

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

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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



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

## Schlussfolgerungen

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

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

## Anmerkungen

1 This article has been written under the auspices of the project Gačr Standard (GA23-05243S) funded by the Czech Science Foundation. The author is affiliated with the Centre for Early Medieval Studies, Masaryk University, Brno.

Ich möchte Andreas Grüner und Julian Schreyer dafür danken, dass sie mich eingeladen haben, meine Forschung auf dem Workshop ›Mosaik‹ in Erlangen vorzustellen, und für ihre Hilfe bei der Überarbeitung des Textes. Ich danke auch meinem Kollegen Adrien Palladino für die Übersetzung des Textes vom Englischen ins Deutsche und für die wertvollen Vorschläge, die er gegeben hat.

2 Lee 2020. Vgl. die Definition von ›Pixel Art‹ auf dem Webportal Techopedia: »Pixel Art ist eine Form der digitalen Kunst, bei der Bilder mit Hilfe einer Grafikbearbeitungssoftware auf Pixelebene erstellt und bearbeitet werden. Die Pixelkunst zeichnet sich durch ihren einzigartigen visuellen Stil aus, bei dem die einzelnen Pixel als Bausteine dienen, aus denen sich das Bild zusammensetzt. Der Effekt ist ein visueller Stil, der dem von Mosaikkunst, Kreuzstich und anderen Arten von Sticktechniken sehr ähnlich ist.« (Rouse 2015, Übersetzung des Autors).

3 Zur langen Spätantike Brown 1971.

4 Die hier angeführten Beispiele illustrieren eine verbreitete, aber nicht die einzige Ausdrucksform der spätantiken Mosaikkunst. In anderen Fällen, etwa bei den Mosaiken aus der Villa del Casale in Piazza Armerina, Sizilien, oder den Mosaiken in Noheda, Spanien, ist eine Anordnung der Mosaiksteine zu beobachten, die näher an der klassischen Mosaikgestaltung liegt. Die Tendenz, die Mosaiksteine als kompositorische Einheit zu betonen und umgekehrt die Zwischenräume stärker hervorzuheben, wird in den auf das 5. Jahrhundert folgenden Jahrhunderten deutlicher, insbesondere in der westlichen Hälfte Europas und des Mittelmeerraums.

5 Riegl 1901, 209–217.

6 Hernández Lobato – Elsner 2017, 17.

7 Brown 1971.

8 Für eine umfassendere historiographische Reflexion zu diesem Thema siehe Foletti u.a. 2023a.

9 Elsner 2004.

10 Hernández Lobato 2012; Squire – Wienand 2017; Hartman – Kaufmann 2023.

11 Roberts 1989.

12 Elsner – Lobato 2017, 11.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

13 Er entlehnte diesen Begriff von Aquila Romanus, einem Redner des dritten Jahrhunderts, der Auszüge aus einer verlorenen Rede von Cicero referiert, die er »Pro Gallio« nannte; Roberts 1989, 40–41.

14 Cyprianus Gallus, Heptateuch 1098–1103, Versparaphrase von Ex 28, 17–20: »Sardia prima loco, topazo adiuncta smaragdus; / sapphirus hanc sequitur, cum qua carbunculus ardet, / iaspisque viret fulvoque intermicat auro: / tertia ligurio sedes: hic iunctus achati / atque amethysto, fulgens quem purpura tingit. / Chrysolithus quartus, berillo adnexus onychnus«; Übersetzung des Autors.

15 Roberts 1989, 44; 55; 58: »It was as though texts were put under a microscope, magnifying the constituent parts at the expense of the whole. […] The individual word, its choice, and position, receive greater emphasis than would be the case in other styles of composition. […] Words are [thus] viewed as possessing a physical presence of their own, distinct from any consideration of sense or syntax. They may be moved like building blocks or pieces in a puzzle to create new formal constructs«.

16 Sidon. carm. 16, 47–50: »quique etiam poenas suscepta in carne tulisti / sustentans alapas, ludibria, verbera, vepres / sortem, vincla, crucem, clavos, fel, missile, acetum / postremo mortem, sed surrecturus, adisti«; Übersetzung des Autors.

17 Ven. Fort. carm. 2, 2, 19–21: »Hic acetum, fel, arundo, sputa, clavi, lancea / mite corpus perforatur, sanguis, unda profluit / terra, pontus, astra, mundus quo lavantur flumine«; Übersetzung Wolfgang Fels.

18 Roberts 1989, 7: »In contrast to the classical poems (mosaics) […] the entire structure (surface) is now broken up into a myriad of single, chromatically separated words (stones); the countless units (tesserae) glitter and scintillate with reflected light and color. Here the individual brilliant words (stones), which the poets (artists) of antiquity tried to subdue and control, are deliberately brought out to full effect. Instead of disappearing from view in a realistic description (an imitation of plastic form), each word (stone) retains its own sparkling qualities of light and color.« Originalzitat in L'Orange – Nordhagen 1960, 14.

19 Optatian carm. 26; 20; 27.

20 Foletti – Okačová 2023, 40.

21 Foletti – Okačová 2023.

22 Roberts 1989, 55.

23 Carruthers 2013, 137; Friedrich 2023, 149.

24 Prok. aed. 1, 1, 54; 59–60; Übersetzung Otto Veh.

25 Sidon. epist. 2, 10: »Distinctum vario nitore marmor / percurrit cameram solum fenestras, / ac sub versicoloribus figuris / vernans herbida crusta sapphiratos / flectit per prasinum uitrum lapillos«; Übersetzung Helga Köhler.

26 Hernández Lobato 2010, 308.

27 Ven. Fort. carm. 3, 7, 41–42; 45–50: »fulgorem astrorum meditantur tecta metallo / et splendore suo culmina sidus habent. […] / si nocte inspiciat hanc praetereundo viator, / et terram stellas credit habere suas. / tota rapit radios, patulis oculata fenestris, / et quod mireris hic foris, intus habes. / tempore quo redeunt tenebrae, mihi dicere fas sit, / mundus habet noctem, detinet aula diem«; Übersetzung Wolfgang Fels, leicht abgeändert. Vgl. Newlands 2023, 225–227.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

## Literatur

Brown 1971: P. Brown, The World of Late Antiquity, AD 150–750 (London 1971)

Carruthers 2013: M. Carruthers, The Experience of Beauty in the Middle Ages (Oxford 2013)

Elsner 2004: J. Elsner, Late Antique Art. The Problem of the Concept and the Cumulative Aesthetic, in: S. Swain – M. J. Edwards (Hg.), Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Late Empire (Oxford 2004) 271–309

Foletti u.a. 2023a: I. Foletti – M. Okáčová – A. Palladino (Hg.), A Radical Turn? Reappropriation, Fragmentation, and Variety in the Postclassical World (3rd–8th Centuries) (Turnhout 2023)

Foletti u.a. 2023b: I. Foletti – M. Okačová – A. Palladino, A Radical Turn? Late Antique Anxiety, Rupture, and Creative Continuity, in: Foletti u.a. 2023a, 10–21

Foletti – Okačová 2023: I. Foletti – M. Okačová, An Age of Fragmentation. Evidence from Late Antique Literary, Visual, and Material Cultures, in: Foletti u.a. 2023a, 25–47

Friedrich 2023: M. Friedrich, Image and Ornament in the Early Medieval West (Cambridge 2023)

Hartman – Kaufmann 2023: J. Hartman – H. Kaufmann (Hg.), A Late Antique Poetics? The Jeweled Style Revisited (New York 2023)

Hernández Lobato 2010: J. Hernández Lobato, La écfrasis de la Catedral de Lyon como híbrido intersistémico. Sidonio Apolinar y el Gesamtkunstwerk tardoantiguo, Antiquité Tardive 18, 2010, 297–308

Hernández Lobato 2012: J. Hernández Lobato, Vel Apolline muto. Estética y poética de la antigüedad tardía (Bern 2012)

Hernández Lobato – Elsner 2017: J. Hernández Lobato – J. Elsner (Hg.), The Poetics of Late Latin Literature (New York 2017)

L'Orange – Nordhagen 1960: H. P. L'Orange – P. J. Nordhagen, Mosaik. Von der Antike bis zum Mittelalter, Übersetzung Ann E. Keep (München 1960)

Lee 2020: C. Lee, Best Practices for Pixel Art, in: R. Dillon (Hg.), The Digital Gaming Handbook (Boca Raton 2020) 275–286

Newlands 2023: C. E. Newlands, Architectural Ecphrasis in Venantius Fortunatus. Beyond the Jeweled Style, in: Hartman – Kaufmann 2023, 215–230

Riegl 1901: A. Riegl, Die spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn (Wien 1901)

Roberts 1989: M. Roberts, The Jewelled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity (Ithaca NY 1989)

Rouse 2015: Techopedia s. v. Pixel Art (M. Rouse), https://www.techopedia.com/definition/8884/pixel-art (25.03.2024)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Foto: Nefasth, verändert, https://www.flickr.com/photos/nefasth/6832463843, CC BY-SA 2.0 Deed
Abb. 2: Foto: bpk, Public Domain, Google Arts Project, https://en.wikipedia.org/wiki/Hadrian%27s_Villa#/media/File:Centaur_mosaic_-_Google_Art_Project_retouched.jpeg
Abb. 3: nach A. Ghidoli, Fragmenta Picta, affreschi e mosaici staccati del Medieovo romano, Ausstellungskatalog Rom (Rom 1989) 41, Taf. 1
Abb. 4: nach A. Ghidoli, Fragmenta Picta, affreschi e mosaici staccati del Medieovo romano, Ausstellungskatalog Rom (Rom 1989) 65, Taf. 1, Detail
Abb. 5: Foto: Following Hadrian, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaic_depicting_the_She-wolf_with_Romulus_and_Remus,_from_Aldborough,_about_300-400_AD,_Leeds_City_Museum_(16025914306).jpg, CC BY 2.0 Generic
Abb. 6: https://www.britishmuseum.org/collection/image/1255203001, © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0
Abb. 7: nach L'Orange – Nordhagen 1960
Abb. 8: nach Squire – Wienand 2017, 41
Abb. 9: Foto: Autor
Abb. 10: nach C. Bayol – S. Bully – C. Loisel – L. Van Wersch – U. Veronesi, Les vitraux du haut Moyen Âge de Baume-les-Messieurs (Jura, France). Contexte stratigraphique, analyses archéométriques et mesures conservatoires, in: I. Pactat – C. Meunier (Hg.), Le verre du VIII$^{e}$ au XVI$^{e}$ siècle en Europe occidentale (Besançon 2020) 231–244
Abb. 11: Foto: J.-G. Berizzi © GrandPalaisRmn (Musée d'Archéologie nationale), https://www.photo.rmn.fr/archive/96-010391-2C6NU0HIUYCK.html
Abb. 12: https://www.clevelandart.org/art/1930.504, Public Domain

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

MAN KANN DAS DIGITALE BILD in verschiedene Traditionen stellen; einmal etwa in jene der zumindest partiellen mathematischen Konstruktion des Bildes. Oder man rückt es in die Geschichte der aus Elementen konstruierten Bilder ein.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010213

# Das Mosaik und das digitale Bild

*Jens Schröter*

Der Begriff des ›digitalen Bildes‹ bezeichnet im Alltagsgebrauch zunächst Bilder, die mit ›digitalen Technologien‹ erstellt oder aufgezeichnet worden sind. Ihre Bildlichkeit wird aus ihrer phänomenologischen Anmutung als Bilder abgeleitet, das Digitale bezieht sich auf die den genannten Technologien zugrundeliegende Codierung von Information in binärer Form.

Man kann an dieser Definition kritisieren, dass es für die Identifikation eines gegebenen Phänomens als Bild irrelevant ist, wie es gespeichert ist. Nelson Goodmans Vorschlag etwa, Bilder als analoge Symbolschemata zu bestimmen, die kein diskretes und disjunktes Repertoire kennen – im Unterschied zu Texten, bei denen es ein Alphabet gibt –, bezieht sich auf die Ebene der Symbolkonstitution.[1] Dafür ist es gleichgültig, ob die Bilder analog oder digital gespeichert sind.[2] So gesehen sind ›digitale Bilder‹ nicht digital. Auf der anderen Seite gibt es Positionen, die ihr Augenmerk dezidiert auf die Ebene der Speicherung legen und daraus schlussfolgern, digitale Bilder seien keine Bilder, da sie auf einem abstrakten Code basieren, der auch anders dargestellt werden könnte. Aus dieser Perspektive sind ›digitale Bilder‹ keine Bilder.[3]

Beide, hier vereinfacht dargestellte Positionen scheinen sich darin einig zu sein, dass die Digitalität von der Ebene der Erscheinung zu trennen ist – erst darauf folgt die in zwei Richtungen beantwortbare Frage, wie sich die bildliche Oberfläche und die digitale ›Unterfläche‹ – mit Frieder Nake – zueinander verhalten. Aber stimmt das? Eigentümlich quer dazu verhält sich die manchmal eher implizit bleibende Beobachtung, dass die Digitalität von Bildern auch bezüglich ihres Aufbaus aus diskreten Bildpunkten oder Bildelementen – ›Pixeln‹ – beschrieben werden kann.[4] Das ist nicht dasselbe, wie auf ihrer digitalen Speicherung oder Generierung zu insistieren; ein digitales Bild kann auch eine nicht-gepixelte Vektorgraphik sein.[5] Es gilt generell eher als Störung, wenn die Pixelung wahrnehmbar ist oder sich in Artefakten, etwa aus Kompressionsverfahren, zeigt.[6] Friedrich Kittler schreibt in seinem nachmals vieldiskutierten Text »Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung« aber: »Im Gegensatz zum halbanalogen Fernsehen sind daher nicht nur die Zeilen, sondern auch die Spalten eines

Jens Schröter (Abteilung Medienwissenschaft, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn);
schroeter@uni-bonn.de;
© Jens Schröter 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bildes in letzte Elemente aufgelöst. Die Menge dieser sogenannten Pixel bildet also eine zweidimensionale Matrix, die jedem einzelnen Bildpunkt eine numerisch bestimmte Mischung der drei Grundfarben Rot, Grün und Blau zuordnet. […] Es ist zum erstenmal in der Geschichte optischer Medien möglich, das Pixel in der achthundertneunundvierzigsten Zeile und siebenhunderteinundzwanzigsten Spalte direkt zu adressieren, ohne seine Vorgänger und Nachfolger durchlaufen zu müssen.«[7] Das heißt, die Pixelung – und vermittelt durch die Adressierung der Pixel auch die Mathematizität des Bildes[8] – wird hier zum zentralen Kriterium der Digitalität. Weiter: »Computerbilder sind also in einem Maß, das die Fernsehmacher und Ethikjournalisten schon heute zittern macht, die Fälschbarkeit schlechthin. Sie täuschen das Auge, das einzelne Pixel ja nicht mehr voneinander unterscheiden können soll, mit dem Schein oder Bild eines Bildes, während die Pixelmenge aufgrund ihrer durchgängigen Adressierbarkeit in Wahrheit die Struktur eines Textes aus lauter Einzelbuchstaben aufweist.«[9]

Wenn man von der Frage der Fälschungsmöglichkeit, also des referenziellen Bezugs der Bilder, hier einmal absieht, ist interessant, dass Kittler neben der mathematisch adressierbaren Pixelmenge das Auge erwähnt, welches die verschiedenen Pixel nicht mehr unterscheiden kann und so einen Schein oder ein Bild eines Bildes wahrnimmt.[10] Ganz unabhängig von der Frage, ob die Pixelmenge nun die Struktur eines Textes aufweist oder nicht, ruft Kittler damit eine andere Bildtradition auf, in der Bilder aus Elementen zusammengesetzt wurden, die das Auge idealerweise im Anblick eines Scheins oder des Bildes eines Bildes nicht mehr wahrnehmen soll. Und diese Bildtradition – sie sei vorläufig als jene des ›Mosaiks‹ bezeichnet – ist sehr viel älter als digitale Bilder im gegenwärtigen Sinn.

Man kann das digitale Bild also in verschiedene Traditionen stellen; einmal etwa in jene der zumindest partiellen mathematischen Konstruktion des Bildes, wofür die Zentralperspektive ein ebenso frühes wie wichtiges Beispiel ist.[11] Oder man rückt es eben in die Geschichte der aus Elementen konstruierten Bilder ein, denn auch bei einem Mosaik liegt im Prinzip eine abzählbare Menge von Bildelementen vor, obwohl nicht jedes – oder sogar kaum ein – Mosaik die Bedingung der durchgängig möglichen Adressierung erfüllt.[12]

Einige Belege für die Rolle des Mosaiks in der Geschichte digitaler Bildtechnologien: In einem US-Patent von Bryce Bayer von der Eastman Kodak Company wird ein ›Color Imaging Array‹ patentiert.[13] Es handelt sich um ein Raster aus farbigen Elementen; ein wichtiger Baustein, um mit digitalen Kameras auf der Basis von CCD- oder CMOS-Sensoren farbige Bilder aufzunehmen. Es heißt schon im Abstract: »In der derzeit bevorzugten Ausführung wird ein Mosaik aus selektiv durchlässigen Filtern passgenau überlagert mit einer Anordnung von Halbleiter-Bildsensoren, die einen breiten Bereich der Lichtempfindlichkeit aufweisen […].«[14] Das Wort »mosaic« fällt insgesamt zwölfmal in dem Text. In der Theoriebildung zum digitalen Bild verweist etwa Albert Kümmel ausdrücklich auf die Möglichkeit, die Theorie des digitalen Bildes in die Tradition des Mosaiks zu stellen.[15] Und schon bei Marshall McLuhan ist das Mosaik ein immer wiederkehrender Begriff, mit dem vor allem das laut Kittler halbanaloge Bild des Fernsehens umkreist wird: »Netzseidenstrümpfe sind viel sinnlicher als glatte Nylons, weil das Auge wie eine tastende Hand mithelfen muß, das Bild wie beim Mosaik des Fernsehbildes auszufüllen und zu ergänzen.«[16] Diese erste Nennung des Mosaiks ist mindestens eigentümlich,

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

gerade in ihrer sexuellen Bezugnahme.[17] Nach einer zweiten Erwähnung mit Bezug auf das Sternenbanner der US-Flagge schreibt McLuhan dann: »Dem Charakter des Holzschnitts und der Witzzeichnung nicht unähnlich ist das Fernsehbild mit seinem sehr geringen Ausmaß von Einzelheiten über Gegenstände und dem sich daraus ergebenden hohen Grad von aktiver Mitwirkung von seiten des Zuschauers, um alles zu ergänzen, was im mosaikartigen Maschennetz von hellen und dunklen Punkten nur angedeutet ist.«[18]

Das »mosaikartige […] Maschennetz des Fernsehbildes« wird noch mehrfach erwähnt.[19] Diese Spur des Mosaik-Begriffs setzt sich wiederum in Kittlers Buch »Optische Medien« fort. Dort fällt der Begriff zweimal: »Ganz ähnlich entspräche dem Bildaufbau beim Fernsehen die Struktur der Netzhaut selber, die ja wie ein Mosaik aus Stäbchen für die Bewegungswahrnehmung und Zäpfchen für die Farbenwahrnehmung zusammengesetzt ist und vormacht, was beim Farbfernsehbildschirm Luminanz und Chrominanz heißt.«[20] Und: »Das aufzunehmende Bild sollte auf den Schirm einer Braunschen Röhre projiziert werden, die mit einem Mosaik aus trägheitslosen Photozellen bedeckt war.«[21] Offenbar ist das Mosaik mindestens eine unverzichtbare Metapher, um die gekörnte Eigenart des digitalen Bildes zu beschreiben.

Auch wenn eine detaillierte Genealogie des ›allgemeinen Mosaiks‹, wie man sagen könnte, noch aussteht, kann man doch festhalten, dass es einen Ursprung des heute so genannten digitalen Bildes darstellt. Aber es muss immer betont werden: ›Das‹ digitale Bild gibt es gar nicht, es hat viele verschiedene Formen, da ohnehin alle Formen, die irgendwie mathematisch operationalisierbar sind, inklusive Sampling, Teil von Computerbildern sein können. Daher besitzt es auch ganz verschiedene Genealogien.[22]

Man könnte nun versucht sein, die Spezifik des digitalen Bildes im heutigen Sinne, also im Sinne eines gerasterten Computerbildes, wie folgt zu bestimmen. Zugegebenermaßen existieren aus Bildelementen aufgebaute Bilder seit der Antike, aber in keinem dieser Bilder sind die Bildelemente mathematisch formuliert.[23] Diese mathematische Adressierung ist der zentrale Unterschied zwischen dem Mosaik und dem digitalen Bild. Allerdings existiert mindestens ein Beispiel, das die Computerbilder vorwegnimmt und alle Bedingungen erfüllt, um als gerastertes, digitales Bild gemäß der Kittlerschen Formulierung anerkannt werden zu können: das ›Card stunt‹-Bild, also das aus ›menschlichen Pixeln‹ erstellte Tribünenbild. Auf dieses gehe ich hier nicht näher ein, ich habe es andernorts detailliert untersucht.[24]

Abschließend möchte ich kurz ein Gemälde des afroamerikanischen Malers Jack Whitten diskutieren (Abb. 1). In »Apps for Obama« (2012) präsentiert Whitten eine komplexe Meditation über Theorie und Ästhetik der digitalen Bilder und ihres Verhältnisses zum Mosaik. Richard Shiff stellt in einer detaillierten Analyse der Medienreflexion in Whittens Werk fest: »Whittens Ästhetik reagiert auf die rasante Entwicklung der technologischen Bildgebung, auf die seine Kunst eine informierte Antwort ist«.[25] Wie der Titel des Werks bereits andeutet, spielt das Bild wie auch seine gesamte Gestaltung auf die Benutzeroberflächen zeitgenössischer Smartphones an.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*Abb. 1: Jack Whitten, Apps for Obama, 2011, Acryl auf Hohlkerntür, 213,4 x 231,1 cm*

Der Hintergrund erscheint verpixelt, oben eher schwarz-bläulich, unten bläulich-weiß. Wir sehen 34 farbige Elemente, teilweise quadratisch mit abgerundeten Ecken, ähnlich wie bei heutigen Apps, aber auch runde und seltsam unregelmäßige Elemente, die im Originalwerk materiell plastisch hervortreten. Der Hintergrund ist in der für Whitten typischen Mosaiktechnik gestaltet, bei der ausgeschnittene Stücke getrockneter Farbe verwendet werden.

Das Bild verweist damit auf eine Oberfläche, hinter der sich digitale Technik verbirgt, und verweist gleichzeitig auf die Genealogie des Mosaiks, die wie betont zumindest ein Aspekt der Geschichte der digitalen Bilder sind. Die Retina-Displays moderner Smartphones haben jedoch eine so hohe Auflösung, dass das Mosaik nicht mehr zu erkennen ist. Whitten kontrastiert diese Verschleierung der Materialität ostentativ mit der Materialität der Farbe, die nicht nur in denjenigen Stücken gegeben ist, aus denen sich sein Mosaik zusammensetzt, sondern die auch in den unregelmäßigen Formen plastisch aus dem Bild hervortritt. Diese Plastizität der Oberfläche ist auch ein Hinweis auf die Problematik, die oft pastose und plastische Oberfläche der Malerei durch photographische Medien, sei deren Speicherung nun analog oder digital, zu reproduzieren.

Der digitale Bildschirm wurzelt aber nicht nur in der Tradition des Mosaiks, sondern auch in mathematischen Bildkonstruktionen wie der Zentralperspektive. Am un-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

teren Bildrand führt eine leicht rosafarbene, flache Bühne perspektivisch ins Bild. Der Fluchtpunkt der Linien endet in dem durch eine leicht rechteckige Form hervorgehobenen Element in der dritten Reihe der Apps, das wiederum mit den beiden dunklen Punkten am Rand der rosafarbenen Bühne ein Dreieck bildet. Perspektive und Mosaik überlagern sich im digitalen Bild multigenealogisch.

Whittens Malerei schlägt eine Brücke zwischen den alten Traditionen des manuellen Zusammensetzens eines Bildes aus nicht-adressierbaren materiellen Elementen, den Bildern der neueren digitalen Technologien aus adressierbaren Pixeln und deren mathematischem Charakter.[26]

Auch wenn die Elemente des Mosaiks nicht identisch mit den Bildelementen der digitalen Bilder, den Pixeln, sind, vor allem weil letztere in eine mathematische Matrix der Adressierung eingebunden und in der Regel vollkommen uniform sind, was bei Elementen des Mosaiks mitnichten der Fall sein muss, so gehört das Mosaik doch zumindest partiell in die Genealogie der vielgestaltigen und multi-genealogischen digitalen Bilder. Das Mosaik ist ein aus Elementen konstruiertes Bild, ebenso wie das digitale Bild, und als Metapher hat ›Mosaik‹ weite Teile der theoretischen Diskussion zu digitalen – und, wie im Falle des Fernsehens, proto-digitalen – Bilder geprägt: schon deswegen, weil kein anderer Begriff zur Verfügung stand, um den körnigen und nicht stetigen Charakter dieser Bilder zu beschreiben.

## Anmerkungen

1 Vgl. Goodman 1968, 116.

2 Hier wird man einwenden wollen, dass das von Goodman angegebene Kriterium für digitale (und damit allographische) Symbolschemata, nämlich ihre Abzählbarkeit, auch für digital gespeicherte (Pixel-)Bilder gilt, sofern man sie im Prinzip Bit für Bit abzählen kann. Doch muss man Goodmans Argument auf die Darstellung der Bilder beziehen, die von Display zu Display unterschiedlich, zwischen Bildschirm und Druck verschieden ausfallen kann (weswegen es z.B. Unterschiede zwischen RGB- und CMYK-Farbmodellen mit ihren Transformationsproblemen gibt). Hier gilt, dass jeder noch so feine Unterschied einen Unterschied darstellen kann, also Goodmans Kriterium für bildliche Schemata als nicht-digital (disjunkt und diskret) weiterhin zutrifft (bei digitalen Displays können die Unterschiede nicht beliebig fein sein, doch für die Wahrnehmung ist bei heutigen Displays diese Stufung nicht wahrnehmbar).

3 Vgl. Pias 2003.

4 Zur Geschichte des Pixels vgl. Lyon 2006. Zum diskreten Bild vgl. auch Stiegler 2002.

5 Vgl. Gaboury 2018.

6 Vgl. Schröter 2013.

7 Kittler 2002a, 179.

8 Natürlich ist die Mathematizität von Computerbildern nicht reduzibel auf die Adressierbarkeit der Pixel – aber an dieser Stelle fokussiert Kittler eben diesen Aspekt. Und das scheint kein Zufall zu sein, denn in seinem späten Buch »Musik

https://doi.org/10.14361/zfke.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

und Mathematik I. Hellas I. Aphrodite« kommt er unter dem Begriff des ›Schriftzahlbildes‹ auf das griechische Mosaik und dann den Weg zur Computergraphik zu sprechen (vgl. Kittler 2006, 297f.).

9 Kittler 2002a, 179.

10 Zum Aspekt des referenziellen Bezugs vgl. Schröter 2004.

11 So hat Jane Aitken detailliert die mathematischen Grundlagen der Zentralperspektive dargestellt (vgl. Aitken 1986), wobei allerdings James Elkins den eher freien, phänomenologischen Umgang vieler Maler mit der Perspektive unterstreicht (vgl. Elkins 1994, 217–261). Auch in der Genealogie der Computergraphik gibt es Texte, in denen mathematische und phänomenologische Aspekte direkt nebeneinanderstehen – so unter expliziter Berufung auf die Malerei bei Bui Tuong Phong (vgl. Phong 1975; Schröter 2018).

12 Eine andere historische Form wäre das Puzzle (vgl. Williams 2004). Auch dürfte die Geschichte der geknüpften Teppiche und der Jacquard-Maschinen hierher gehören (vgl. Schneider 2007).

13 US-Patent Nr. 3 971 065 vom 20. Juli 1976.

14 Bayer 1976: »In a presently preferred implementation, a mosaic of selectively transmissive filters is superposed in registration with a solid state imaging array having a broad range of light sensitivity […].«

15 Vgl. Kümmel 2002, 72.

16 McLuhan 1992, 43.

17 Vgl. Bergermann 2008.

18 McLuhan 1992, 188.

19 McLuhan 1992, 192.

20 Kittler 2002b, 31.

21 Kittler 2002b, 296.

22 So habe ich dargelegt, dass in der Computergraphik auch parallelperspektivische Verfahren eine Rolle spielen, die etwa von Kittlers These, Computergraphik mache »Optiken überhaupt optional« (Kittler 2002a, 183), gar nicht erfasst werden, da parallelperspektivische Verfahren zwar mathematisch anschreibbar sind, aber nicht auf optischem Wissen basieren (vgl. Beil – Schröter 2011). Kittler weist weiterhin auf das Radarbild als eine weitere Vorläufertechnik hin (vgl. Kittler 2002a, 178). Die seit der Renaissance entwickelten mathematischen Konstruktionsverfahren wurden schon erwähnt.

23 Auch wenn es wahrscheinlich so etwas wie Musterbücher für antike Mosaike gab (vgl. Donderer 2005), kann man die Bildelemente antiker Mosaike nicht als adressierbar bezeichnen. Zu anderen Formen von Bildelementen in der Geschichte der Malerei, vor allem im bezeichnend so genannten Pointillismus bei Georges-Pierre Seurat, vgl. u.a. Broude 1974, Armstrong 2015 und Hoy 2017.

24 Vgl. Schröter 2021.

25 Shiff 2017, 16; meine Übersetzung.

26 Der Titel »Apps for Obama« ist eine Anspielung darauf, dass Barack Obama als erster Präsidentschaftskandidat in den USA intensiv Social Media nutzte. Diese Ebene, also die Rollen digitaler Technologien für die politische Kommunikation, verfolge ich hier aber nicht weiter.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## Literatur

Aitken 1986: J. A. Aitken, Renaissance Perspective. Its Mathematical Source and Sanction (Diss. Harvard University 1986)

Armstrong 2015: C. Armstrong, Seurat's Media, or A Matrix of Materialities, Grey Room 58, 2015, 6–25

Bayer 1976: B. E. Bayer, Color Imaging Array. US-Patent US3971065A, beantragt am 05.03.1975, genehmigt und veröffentlicht am 20.07.1976, https://patents.google.com/patent/US3971065A/(21.04.2024)

Bergermann 2008: U. Bergermann, 1,5 Sex Model. Die Masculinity Studies von Marshall McLuhan, in: D. de Kerckhove – M. Leeker – K. Schmidt (Hg.), McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert (Bielefeld 2008) 76–94

Beil – Schröter 2011: B. Beil – J. Schröter, Die Parallelperspektive im digitalen Bild, Zeitschrift für Medienwissenschaft 4, 2011, 127–138

Broude 1974: N. Broude, New Light on Seurat's ›Dot‹. Its Relation to Photo-Mechanical Color Printing in France in the 1880's, ArtB 56, 4, 1974, 581–589

Donderer 2005: M. Donderer, Und es gab sie doch! Ein neuer Papyrus und das Zeugnis der Mosaiken belegen die Verwendung antiker ›Musterbücher‹, AW 36, 2, 2005, 59–68

Elkins 1994: J. Elkins, The Poetics of Perspective (Ithaca 1994)

Gaboury 2018: J. Gaboury, The Random-Access Image. Memory and the History of the Computer Screen, Grey Room 70, 2018, 24–53

Goodman 1968: N. Goodman, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols (Indianapolis 1968)

Hoy 2017: M. Hoy, From Point to Pixel. A Genealogy of Digital Aesthetics (Hanover NH 2017)

Kittler 2002a: F. Kittler, Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung, in: H. Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie (Frankfurt 2002) 178–194

Kittler 2002b: F. Kittler, Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999 (Berlin 2002)

Kittler 2006: F. Kittler, Musik und Mathematik I. Hellas I. Aphrodite (München 2006)

Kümmel 2002: A. Kümmel, Gestörte Bilder. Zur Archäologie der Theorie des digitalen Bildes, Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 33, 2, 2002, 72–78

Lyon 2006: R. F. Lyon, A Brief History of ›Pixel‹, in: N. Sampat (Hg.), Digital Photography II. Proceedings of SPIE 6069 (Bellingham 2006) 1–15

McLuhan 1992: M. McLuhan, Die magischen Kanäle. Understanding Media (Düsseldorf 1992)

Phong, 1975: B. T. Phong, Illumination for Computer Generated Pictures, Communications of the ACM 18, 6, 1975, 311–317

Pias 2003: C. Pias, Das digitale Bild gibt es nicht – Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatische Illusion, Zeitenblicke 2, 1, 2003, www.zeitenblicke.de/2003/01/pias/pias.pdf (21.04.2024)

Schneider 2007: B. Schneider, Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei (Zürich 2007)

Schröter 2004: J. Schröter, Das Ende der Welt. Analoge vs. digitale Bilder – mehr und weniger ›Realität‹?, in: ders. – Alexander Böhnke (Hg.), Analog/Digital. Opposition

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung (Bielefeld 2004) 335–354

Schröter 2013: J. Schröter, Medienästhetik, Simulation und ›Neue Medien‹«, Zeitschrift für Medienwissenschaft 8, 2013, 88–100

Schröter 2018: J. Schröter, …especially the ›ambient term,‹ was a terrible thing. Ambient und Atmosphäre in der Computergraphik, in: ders. – D. Maeder – T. A. Heilmann – G. Schwering (Hg.), Ambient. Ästhetik des Hintergrunds (Berlin 2018) 167–184

Schröter 2021: J. Schröter, Card Stunt. Eine andere Archäologie des digitalen Bildes, in: L. Nowak – C. Lano – P. Podrez – N. Wiedenmann (Hg.), Parahumane Bilder (Würzburg 2021) 241–260

Shiff 2017: R. Shiff, Image That Comes out of Matter, in: R. Shiff (Hg.), More Dimensions Than You Know. Jack Whitten Paintings 1979–1989 (London 2017) 7–31

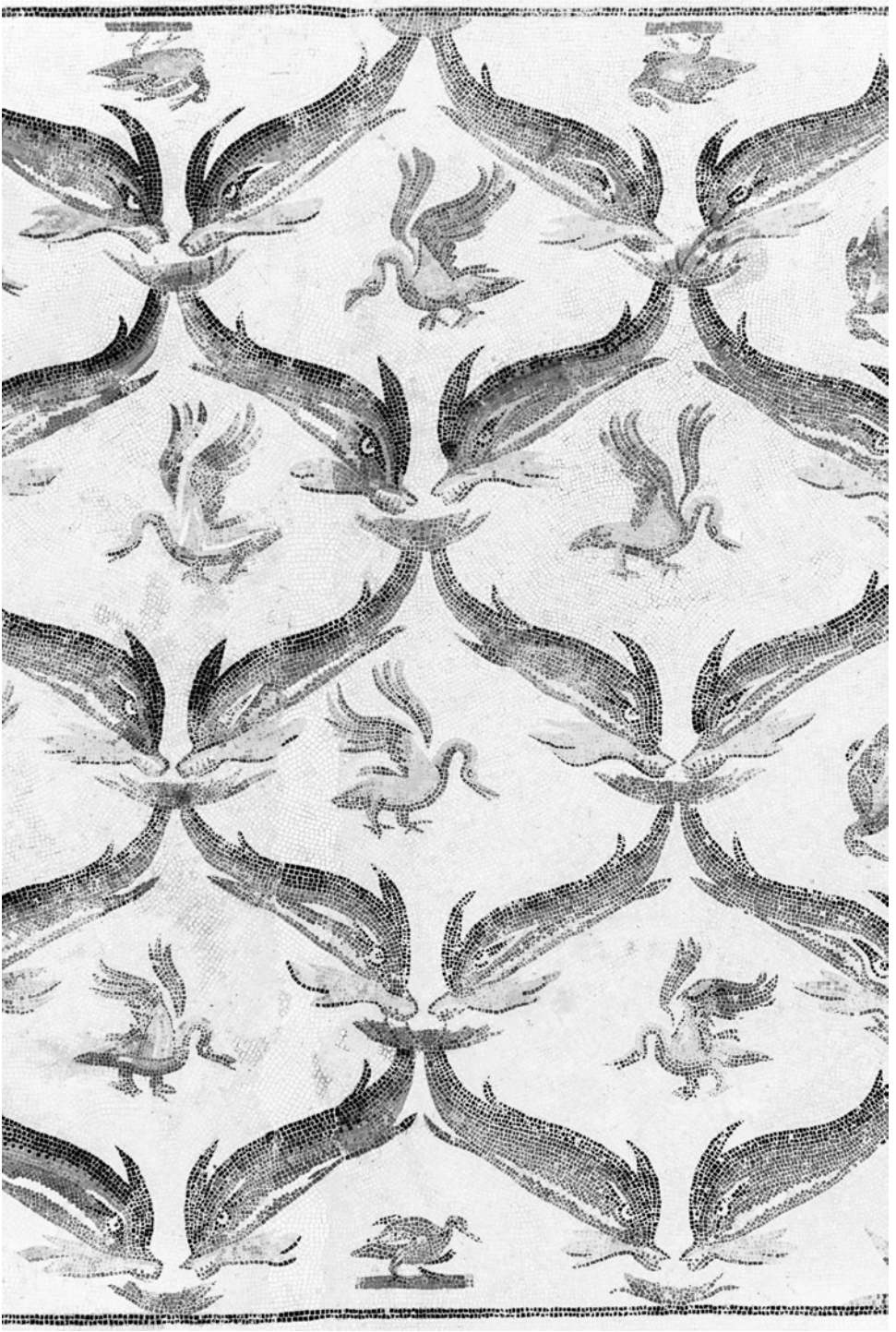
Stiegler 2002: B. Stiegler, The Discrete Image, in: J. Derrida – B. Stiegler, Echographies of Television. Filmed Interviews (Cambridge 2002) 145–163

Williams 2004: A. D. Williams, The Jigsaw Puzzle. Piecing Together a History (New York 2004)

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Foto: Peter Cox. Courtesy Zeno X Gallery, Antwerpen

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

LUCILIUS SPOTTET ÜBER DIE RÖMISCHEN WAHLGRIECHEN, die ihre eigene Kultur verleugnen und sich in ihrer Diktion und ihrer Abkehr von römischen Werten und Verhaltensweisen als Griechen geben. Das Schlimmste ist aus dieser Perspektive offenbar ein Römer, der sich benimmt, als wäre er ein Mosaizist.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010214

# Eine kindische Tüftelei ohne Ende

*Felix Henke*

Die essenzielle Eigenschaft eines Mosaiks besteht darin, dass es auf einer stark beanspruchten Bodenfläche Dekorationen zeigt, von Strukturierungen über Ornamente bis hin zu gegenständlichen Bildern. Sie stehen dadurch im Gegensatz zu bild- und ornamentfreien Böden, derer sich die griechische wie auch römische Architektur anfangs bediente. So leitet sich das lateinische Wort für Fußboden, ›pavimentum‹, von ›pavire‹, stampfen, ab und bezeichnet eigentlich Böden aus gestampfter Erde. Eine Pflasterung oder ein Kalkestrich kann Böden widerstandsfähiger gegen starke Beanspruchung und – insbesondere im Außenbereich – gegen Feuchtigkeit machen. Schon das durch die Aneinanderreihung einzelner Steine entstehende Fugennetz ermöglicht eine Rhythmisierung der Fläche, doch erst durch eine Kombination unterschiedlicher Materialien lassen sich Böden mehrfarbig und damit ästhetisch anspruchsvoller gestalten. Während Wände und Decken nach Belieben bemalt werden können, lässt sich ein begehbarer Boden nur durch die Verwendung verschiedenfarbiger Steinchen dauerhaft dekorieren. Die Griechen hatten die vergleichsweise spät entstandene Gattung innerhalb kürzester Zeit zu einer konzeptuell wie technisch höchst komplexen Kunst gesteigert. In Rom übernahm man diese Kunst begeistert, sobald es in spätrepublikanischer Zeit zu engeren Kontakten mit den Prachtbauten des Ostens kam. Doch die Komplexität und die hohen Produktionskosten aufwändiger hellenistischer Mosaiken brachten der Gattung gleich zu Beginn den Vorwurf der ›luxuria‹ ein: Wo immer Mosaiken in der römischen Literatur der späten Republik erwähnt werden, finden sie sich auf dem schmalen Grat zwischen Kunstsinn und Dekadenz.[1]

Schon die Art der Texte, in denen Mosaiken erstmalig thematisiert werden, macht deutlich, dass sich in Rom ein lebhafter Diskurs über die Angemessenheit dieses Imports entsponnen hatte. Es handelt sich um Dialoge, in denen Persönlichkeiten der politischen wie geistigen Elite Roms als Gesprächsteilnehmer auftreten. So fingiert das dritte Buch »Über die Landwirtschaft« des Universalgelehrten Varro, das 37 vor Christus erschien, einen Bericht über ein Gespräch zwischen Varros Freund Quintus Axius und dem Augur Appius Claudius Pulcher über die Vogelzucht. Varro erklärt, er habe dieses geistreiche

Felix Henke (Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Klassische Archäologie);
f.henke@lmu.de;
© Felix Henke 2024, published by transcript Verlag.
This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

und ungemein informative Expertengespräch um die Mitte des Jahrhunderts mitangehört und jetzt beschlossen, es als dritten Teil in sein agrarökonomisches Handbuch aufzunehmen. Die zweite in unserem Zusammenhang interessante Passage entstammt einer Satire des Lucilius, der hier den 119 vor Christus verhandelten Repetundenprozess zwischen Titus Albucius und Quintus Mucius Scaevola Augur überspitzt nacherzählt. Die Satire wurde vermutlich erst nach dem Tod des Lucilius 103/2 vor Christus publiziert und ist nur in Fragmenten erhalten; die Passage zum Mosaik verdankt ihr Überleben in erster Linie Cicero, der von dem scharfzüngigen Vorwurf, Albucius sei quasi ein Mosaizist, so fasziniert war, dass er ihn in gleich dreien seiner Dialoge über die Rhetorik zitierte.

## Die villa perfecta[2]

Eines heißen Sommertages um die Mitte des ersten Jahrhunderts vor Christus sitzt der angesehene Augur Appius Claudius Pulcher im Gebäude der Villa Publica auf dem südlichen Marsfeld in Rom.[3] Er hat sich heute hier positioniert, weil ganz in der Nähe die Aedilen gewählt werden: Bei einem solch wichtigen Staatsakt kann es jederzeit vorkommen, dass spontan die Götter befragt oder die Flugbahnen eines vorbeikommenden Vogels interpretiert werden müssen. Um den Vogeldeuter haben sich, so will es der Autor, mehrere Standesgenossen geschart, welche die Beinamen Merula, Pavo, Pica und Passer tragen – zu Deutsch Amsel, Pfau, Elster und Sperling.[4]



*Abb. 1: Denare des P. Fonteius Capito erinnerten 56 vor Christus an eine Sanierung der Villa Publica, die T. Didius zu Beginn des Jahrhunderts finanziert hatte*



*Abb. 2: Fünf Jahre früher hatte M. Aemilius Lepidus die von seiner Familie 179 vor Christus errichtete Basilica Aemilia auf seine Denare geprägt*

Die bislang archäologisch nicht nachweisbare Villa Publica, ein Versammlungsort aus dem ersten Jahrhundert der Römischen Republik, hatte wohl 194 vor Christus die

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Form einer ausgedehnten Halle erhalten: Münzdarstellungen der Zeit zeigen einen Ausschnitt aus der Fassade, der erkennen lässt, dass es sich ganz ähnlich wie bei der besser bekannten Basilica Aemilia am Forum um einen mehrschiffigen Bau gehandelt haben muss, der sich im Erdgeschoss wie im Obergeschoss mit Arkaden und Säulenstellungen zur Umgebung öffnete (Abb. 1–2).[5]

In diesem monumentalen und zugleich luftigen Hallenbau haben sich Appius Claudius und seine vier Vögel auf einer Bank niedergelassen. Nun treten zwei weitere römische Adelige auf, welche die Zeit bis zur Verkündung der Wahlergebnisse totschlagen müssen und dazu ebenfalls die schattige, kühle Halle aufsuchen: Varro selbst, der Jahrzehnte später die wohl fiktive Begegnung als drittes Buch der »Res rusticae« niederschreiben wird, und sein Freund Quintus Axius. Als sie den Auguren mit Merula, Pavo, Pica und Passer wie Hühner auf der Stange sitzen sehen, kann sich Axius einen ironischen Kommentar nicht verkneifen, und er fragt den Vogeldeuter lächelnd, ob man sich zu ihm in seine Voliere setzen dürfe; dieses Lächeln zeigt sich im Text häufiger und lässt die heitere Stimmung erkennen, in der die alten Bekannten plaudern und sich gegenseitig aufziehen. »Sowieso«, antwortet der Augur, und damit beginnt das Gespräch.[6] Varro hatte in der Einleitung des Buchs bereits angekündigt, dass es darin um Vogelzucht gehen würde. So verwundert es nicht, dass der Geflügelscherz beim Auguren die Erinnerung an die fetten Vögel weckt, die ihm Axius vor kurzem bei einem Besuch in seinem Landhaus kredenzte. Da der exzessive Geflügelkonsum des ersten vorchristlichen Jahrhunderts den Zeitgenossen als Inbegriff moderner Dekadenz galt, wirft er Axius gleich noch vor, dass auch dessen Villa – ganz im Gegensatz zur traditionsschweren Villa Publica – ein Musterbeispiel dieser ›luxuria‹ sei: »Aber ist nicht diese Villa, die unsere Vorfahren errichtet haben, wirtschaftlicher und besser als deine auf Hochglanz polierte Villa dort bei Reate? Siehst du vielleicht hier irgendwo Sandarak oder Gold? Oder Zinnober oder Ultramarin? Oder irgendein Emblema oder Marmorfliesen?«

Die wuchtigen, nur grob geglätteten Platten aus porösem Tuff, mit denen etwa die Basilica Aemilia in ihrer ersten Bauphase gepflastert war, bezeugen die schlichte Monumentalität solch früher Hallenbauten.[7] Die ›frugalitas‹, also die Enthaltsamkeit der biederen Vorfahren, ist ein Topos des spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Aristokratendiskurses: Kritik am Luxus der degenerierten Gegenwart, die ihre Villen eben mit edlen Hölzern, Gold und Mosaiken dekoriert, gehörte zum guten senatorischen Ton. Der Augur fügt hinzu, dass die Villa Publica, ein öffentliches Gebäude, eben nicht einer Person allein, sondern der Gemeinschaft der römischen Bürger gehöre, und zählt ihre politischen Funktionen auf. Axius pariert: »Klar, deine Villa hier ist ein Nutzbau und überhaupt nicht prunkvoll und aufwändiger ausgestattet als alle Villen des ganzen Territoriums von Reate zusammen!« Tatsächlich sei die Villa Publica, als deren Hausherren er Appius Claudius tituliert, weil er hier zumindest temporär seinen Amtshocker aufgeklappt hat, geradezu ›zugekleistert‹ mit Tafelbildern und Statuen. Der verwendete Begriff ›oblita‹ erweckt den Eindruck, als ob die altehrwürdigen Tuffblöcke zwar nicht unter Vertäfelungen und Mosaiken verborgen, aber unter der dicken Schicht von Kunst kaum noch zu erkennen wären. Tatsächlich hatten freigebige römische Feldherren in den öffentlichen Räumen des südlichen Marsfelds in den vergangenen Jahrzehnten reichlich Beute aus ihren Feldzügen im östlichen Mittelmeerraum aufgestellt – nebenan in der Porticus Metelli etwa stand eine ganze Schwadron von makedonischen Reiterstandbil-

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

dern des Bildhauers Lysipp, und zumindest für den Nachfolgebau, die Porticus Octaviae, sind zahlreiche Gemälde griechischer Malerfürsten überliefert.[8] In der Villa Publica scheint es ähnlich ausgesehen zu haben. Auch wenn sich, so Axius, in seiner eigenen Villa durchaus aufwändigere Wand-, Decken- und Bodendekorationen fänden, gäbe es doch dort »keine Spur von Lysipp oder dem Maler Antiphilos und viele von Feldarbeitern und Hirten«. Und überhaupt diene sein Anwesen noch echter Landarbeit.

All diese Sticheleien sind nicht unbedingt ernst gemeint, denn die senatorischen Aristokraten der Zeit kokettierten gerne mit den sprichwörtlichen strengen Sitten und dem einfachen Leben der Vorfahren und übertrumpften sich darin gegenseitig. Andererseits war kein Aristokrat bereit, in seinem eigenen Umfeld auf derartigen Luxus zu verzichten und wirklich zu den kahlen Wänden und Stampfböden der Großväter zurückzukehren; die Häuser der römischen Oberschicht – und diese führte den Diskurs – dürften in der Regel natürlich durchaus mit Tafelbildern, Statuen, Fresken und Mosaiken dekoriert gewesen sein. Das beweist schon Varros Widmung seines Geflügelbuchs an seinen guten Freund Pinnius. Varro eignet ihm das Buch nicht nur zu, weil er ein guter Freund sei; ein weiterer Grund liege darin, dass Pinnius eine Villa habe, die mit ihren Fresken, Einlegearbeiten und edlen Marmorfliesen sehenswert sei, und er diese obendrein mit einer Bibliothek ausgestattet habe.[9] In der hier angeführten Liste typischer Elemente des Wohnluxus fehlt zwar die Gattung Mosaik, aber alle anderen Elemente, die der Augur tadelt, werden genannt – und von Varro keinesfalls als geschmacklos verurteilt, sondern ganz im Gegenteil als sehenswert gelobt.

## »Tu regere imperio populos Romane memento!«

Die frühesten datierbaren römischen Böden, für die sich Mosaike hellenistischen Stils sicher nachweisen lassen, finden sich im Haus des Fauns in Pompeji. Am Ende des zweiten Jahrhunderts vor Christus wurde hier nicht nur das berühmte Alexandermosaik verlegt, sondern auch ein deutlich kleineres, quadratisches Bild, das einen raubkatzenreitenden Amor aus dem Gefolge des Dionysos zeigt. Etwa zeitgleich wurden an anderen Stellen in Pompeji zwei Emblemata versetzt, separat gefertigte Mosaikbilder, die in einen vor Ort gelegten Boden eingelassen wurden: Es handelt sich um die beiden Theaterszenen aus der sogenannten ›Villa des Cicero‹, die vom griechischen Künstlers Dioskurides von Samos signiert wurden und in die Zeit um 100 vor Christus datieren.[10] Denselben Zeitraum für die Einführung griechischer Mosaiken vermutet im späteren ersten nachchristlichen Jahrhundert auch Plinius der Ältere. Da Lucilius sowohl von kunstvollen ›pavimenta‹ spreche, die Plinius als Mosaike erkennt, als auch von ›emblemata‹, und da Plinius offenbar weiß, dass der in Lucilius' Satire nacherzählte Repetundenprozess vor dem Beginn des Kimbernkonflikts 113 vor Christus zu datieren ist, müssen, so Plinius, auch die griechischen Mosaizisten vor diesem Jahr in Rom Fuß gefasst haben.[11]

Die Luciliuspassage ist Ciceros Standardzitat zum Thema ›Zusammenstellung der Wörter in der Rede‹. Er erläutert den Zusammenhang ausführlich in seinem Lehrbuch »Orator«: »Die Wörter sollen also derart angeordnet werden, dass entweder die Endsilben mit den folgenden Wortanfängen aufs engste zusammenhängen und einen möglichst harmonischen Wohlklang ergeben, oder dass die symmetrische Formung der Wör-

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

ter ein abgerundetes Ganzes hervorbringt oder dass die Periode rhythmisch passend kadenziert. Beachten wir nun das Wesen der ersten Erscheinung, die wohl die größte Sorgfalt erfordert: dass gewissermaßen eine Art von Struktur zustande kommen, aber nicht mühsam gemacht wirken soll; denn sonst wäre das eine ebenso unendliche wie kindische Anstrengung. Bei Luculius tadelt gerade das Scaevola an Albucius auf witzige Weise: ›Wie hübsch sind die Wörter (›lexeis‹) verbunden, wie Steinchen alle, / kunstreich wie im Mosaik und dem Emblema aus Würmchenwerk!‹ Ich bin nun nicht dafür, dass eine so kleinlich ausgezirkelte Struktur hervortritt. Doch wird ein geübter Griffel die rechte Methode der Zusammenfügung mit Leichtigkeit erreichen. Denn wie beim Lesen das Auge, so nimmt auch der Geist beim Sprechen das Folgende vorweg, so dass das Zusammentreffen der Endsilben mit den folgenden Anfangssilben nicht Hiate oder Kakophonien hervorbringt. (…) Die lateinische Sprache jedenfalls beobachtet dieses so genau, dass niemand so ungebildet ist, als dass er nicht die Vokale miteinander verschleifen zu lassen suchte.«[12] Cicero erklärt hier, dass eine Rede so zu komponieren sei, dass keine Wörter aufeinander folgen, welche durch das Aufeinandertreffen von Aus- und Anlaut für das römische Ohr unangenehm klingende Verbindungen hervorbringen. Doch, und hier verweist Cicero auf die in Ironie verpackte Kritik des Scaevola am Redestil des Albucius in der zitierten Satire, man könne es mit der gewählten Anordnung der Wörter auch übertreiben. Verwende man nämlich zu viel Mühe auf die Formalia der Wortkomposition und tüftele man wie ein griechischer Mosaizist beim Legen eines Emblema zu lange an seinen Sätzen, klängen diese holprig und gewollt. Ein solcher übertriebener Fokus aufs Detail sei, so Cicero, vielleicht für ein ganz in sein Puzzle versunkenes Kind akzeptabel, eines gestandenen römischen Politikers aber unwürdig.

Davon freilich, dass die Einzelbestandteile einer Rede, die Wörter, sorgfältig zusammengesetzt und aufeinander abgestimmt werden müssen – ein Prozess, der durchaus strukturelle Parallelen zum Legen eines Mosaiks aufweist –, ist Cicero überzeugt. In einem anderen seiner rhetorischen Lehrwerke dient der Vergleich aus dem Luciliuszitat der Beschreibung vollendeter Sprachbeherrschung. Im »Brutus« erläutert Cicero systematisch die Stilqualitäten aller römischen Redner und ist dabei voll des Lobes für einen gewissen Marcus Calidius; dieser hätte es wie kein Zweiter verstanden, seine Wörter zu einer ›mollis et perlucens oratio‹, einer ›geschmeidigen und durchscheinenden Rede‹ zu kombinieren. Er vergleicht diesen freien, natürlichen Fluss mit den ›emblemata‹ des Lucilius; doch was den Marcus Calidius im »Brutus« vom Tüftler des »Orator« unterscheidet, ist, dass ihm diese kunstvolle Anordnung ›intuitiv‹ gelang – unendliche, kindische Anstrengung hatte er nicht nötig.[13]

Der fehlende Kontext macht es schwer zu beurteilen, ob Lucilius unter ›lexeis compostae‹ wirklich dasselbe versteht wie Cicero. Aus dem Fragment selbst allerdings geht hervor, dass das eindeutig ironische Kompliment des Scaevola primär auf eine ganz andere Eigenheit des Albucius zielt. In der kurzen Passage fällt nämlich die Häufung teils völlig unnötiger Gräzismen auf; während ›emblema‹ ein Terminus technicus ist, für den ein lateinisches Äquivalent nicht existiert, gilt das für ›lexeis‹ keineswegs. Scaevola imitiert in seinem Lob für den Stil des Albucius eben diesen Stil, indem er möglichst viele griechische Begriffe in seine Rede einstreut, und entlarvt dadurch zugleich dessen prätentiöse Zurschaustellung seiner griechischen Bildung.[14] Diese bedingungslose Verehrung griechischer Kultur sei, so verrät es ein weiteres Zitat aus derselben Satire, einer

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

der dominantesten Charakterzüge des Albucius gewesen. Um den Richtern des Prozesses zu erklären, dass sein Gegner ihn schon seit Langem persönlich hasse, berichtet Scaevola von einer früheren Begegnung der beiden in Athen. Da Titus Albucius so sehr in der griechischen Kultur aufgegangen sei, dass er sich lieber als Grieche denn als Römer behandeln ließ, habe Scaevola ihm damals den Gefallen getan, ihn auf Griechisch mit »Chaere, Tite« zu begrüßen.[15] Was sich zunächst nach der damals üblichen griechischen Grußformel anhört, ist in Wahrheit doppeldeutig: Ein Hörer, der nach dem griechischen Gruß eine griechische Anrede erwartet, versteht ›Chaere, tití‹, zu Deutsch in etwa ›Sei gegrüßt, Muschi!‹[16] Dahinter steckt mehr als generische Beleidigung: Wenn Scaevola Albucius in seinem Bericht mit zwei Zenturionen aus dessen Heimatstadt, Feldzeichenträgern und damit hochrangigen Vertretern römisch-mannhafter Tugenden kontrastiert, wird klar, dass er ihn durch sein Wortspiel gezielt als unmännlich bloßstellen wollte. Die Leibwache, die Scaevola als Prätor begleitete, begriff die versteckte Beleidigung sofort und begann, den Ausspruch im Chor zu skandieren. Seitdem betrachtete Albucius Scaevola verständlicherweise als Erzfeind.

Wenn es nun vor allem die griechische Akkulturation und die damit verbundene Abkehr von römischen Verhaltensregeln ist, die Scaevola dem Albucius vorwirft, liegt es nahe, den Hinweis auf Mosaikböden und Emblemata aus Würmchenwerk analog zu interpretieren: Albucius gäbe sich gewissermaßen als sprachlicher Mosaizist aus. Ihm würde auch damit seine ›romanitas‹ abgesprochen, denn wie bereits erwähnt sind solche Tätigkeiten nur Kindern, Menschen mit zu viel Zeit und schließlich griechischen Schöngeistern angemessen.

## Das Mosaik als Essenz des Griechentums

Immer wieder erscheint das Mosaik als Prototyp griechischer Kultur – sei es nun physisch in der Ausstattung römischer Villen oder metaphorisch als Folie für die Verwendung griechischen Vokabulars; und immer wieder steht die Gattung im Mittelpunkt von Diskursen um Angemessenheit. Vielleicht nicht zufällig handelt es sich bei allen zentralen Texten um Dialogszenen, in denen Mitglieder der römischen Oberschicht darüber diskutieren, was in bestimmten sozialen Kontexten gestattet ist und wann Grenzen überschritten werden. So unterhalten sich Axius und Appius Claudius in der Villa Publica scherzhaft darüber, wie viel griechischer Luxus in einer Villa erlaubt sei und ob es nicht besser wäre, wie die Vorfahren in kärglichen Hütten zu wohnen; Cicero meint, in einem akribischem Getüftel mit winzigen Puzzleteilchen könne sich zwar als griechischer Mosaizist betätigen, aber doch nicht als würdiger römischer Redner; und Lucilius spottet ganz ähnlich über die römischen Wahl-Griechen, die ihre eigene Kultur verleugnen und sich in ihrer Diktion und ihrer Abkehr von römischen Werten und Verhaltensweisen als Griechen geben. Das Schlimmste ist aus dieser Perspektive offenbar ein Römer, der sich benimmt, als wäre er ein Mosaizist.

Doch am Emblema scheiden sich die Geister. In jedem ›urrömischen‹ Senator steckt auch ein mediterraner Kosmopolit, der teils ganz selbstverständlich, teils mit Begeisterung die Errungenschaften der griechischen Kultur übernommen hat. Die ›nobiles‹ aus Varros Kreis haben nicht nur Fresken, sondern auch Mosaiken in ihren Villen; und wenn

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

es einem Redner wie Calidius gelingt, eine Rede zu halten, die so schön gefügt ist wie ein Mosaik, ohne dass man ihr ansieht, dass in ihr so viel Arbeit wie in einem Mosaik steckt – dann bewundert ihn auch Cicero. An der Person des Lucius Licinius Crassus, der sowohl bei Lucilius als auch bei Cicero auftritt, zeigen sich diese Ambivalenzen besonders deutlich. Einerseits erhält Crassus von Scaevola das unangenehme Kompliment, dass er die griechische Rhetorik noch besser beherrsche als Albucius.[17] Andererseits sieht sich Crassus selbst als römischen Redner und wird auch von Cicero zum Großmeister römischer Beredsamkeit stilisiert. Zuletzt entbehrt es nicht der Ironie, dass gerade Lucilius, der in seiner Satire den überzogenen Philhellenismus seiner Zeitgenossen aufs Korn nimmt, sich von Horaz vorwerfen lassen muss, dass er in seinen Dichtungen zu viele griechische Wörter verwendet habe.[18]

## Ausblick: Die ersten Caesaren und das Fortdauern der Diskussion

Das griechische Mosaik scheint damit genau auf der Grenze dessen zu liegen, was im öffentlichen Diskurs der spätrepublikanischen Aristokratie akzeptiert wurde. Diese Diskussion ist mit dem Ende der Republik freilich keineswegs abgeschlossen. Wie von Sueton überlieferte Anekdoten über Iulius Caesar, Augustus und Tiberius zeigen, galt das Mosaik bis in die frühe Kaiserzeit hinein als latent problematisch. Von Caesar berichtet Sueton unter Berufung auf Zeitgenossen, dass er um eine luxuriöse Ausstattung seiner Domizile übermäßig bemüht gewesen sei. Während er in seiner eigenen Darstellung alle Strapazen mit seinen Soldaten teilte, habe Caesar bei seinen Expeditionen sogar Böden aus Mosaik und Opus sectile mit sich geführt, um auch im Feldherrenzelt nicht auf diese Annehmlichkeiten verzichten zu müssen.[19] Augustus bildet einen Gegenpol: Er habe in seinem Haus auf dem Palatin auf Mosaiken verzichtet und so einen demonstrativ schlichten Lebensstil gepflegt.[20] Unter Tiberius schließlich sei gemäß Sueton das Mosaik noch einmal in Diskussionen um die Integration griechischer Wörter ins Lateinische hineingezogen worden. Als der Begriff ›emblema‹ in einer Senatssitzung fällt, mokiert sich der Kaiser nicht etwa darüber, dass offenbar öffentliche Räume in Rom mit griechischer Kunst ausgestattet werden sollen, sondern über die griechische Sprache selbst, die inflationär ins Lateinische eindringe. Gebe es denn kein lateinisches Wort für ›emblema‹? Wenn nicht, dann solle man den Begriff umschreiben, um die römische Sprache vor den invasiven Gräzismen zu retten![21] Der Erfolg dieser sprachpflegerischen Anordnung scheint gering gewesen zu sein, denn Suetons Lesern war der Terminus zu Beginn des zweiten Jahrhunderts nach Christus offenbar immer noch geläufig. Dennoch galt das Mosaik bei aller Beliebtheit – als autonome Kunstgattung eigentlich kaum im Fokus des literarischen Interesses – bis in die Kaiserzeit hinein als Essenz und ›exemplum‹ all dessen, was in den Augen der alten Senatsaristokratie ›unrömisch‹ war.

## Anmerkungen

1 Im Folgenden werden die zentralen Textstellen der späten Republik zum Mosaik vorgestellt und diskutiert. Der einzige Text, der dabei kaum Beachtung findet – und

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

strenggenommen auch kein spätrepublikanisches Zeugnis mehr darstellt –, ist Vitruvs ›de architectura‹. Im Gegensatz zu allen anderen Autoren verbindet Vitruv das Mosaik nicht mit moralischen Assoziationen, sondern beschränkt sich auf eine rein technische Behandlung des Herstellungsprozesses. Hier drückt sich aus, was sich auch im archäologischen Befund beobachten lässt: Bei aller Problematisierung der Kunstform hat sie sich im Rom der späten Republik längst etabliert.

2 Varro rust. 3, 2, 3–6 ed. Flach 2006: »(3) Ille ›Ego vero‹, inquit, ›te praesertim, quoius aves hospitales etiam nunc ructor, quas mihi apposuisti paucis ante diebus in Villa Reatina ad lacum Velini eunti de controversiis Interamnatium et Reatinorum. Sed non haec‹, inquit, ›villa, quam aedificarunt maiores nostri, frugalior ac melior est quam tua illa perpolita in Reatino? (4) Nuncubi hic vides citrum aut aurum? Num minium aut arm{a}enium? Num quod emblema aut lithostrotum? Quae illic omnia contra aurum. Et cum haec sit communis universi populi, illa solius tua; haec, quo succedant e campo cives et reliqui omnes, illa, quo equae et asini; praeterea cum ad rem publicam administrandam haec sit utilis, ubi cohortes ad dilectum consuli adductae considant, ubi arma ostendant, ubi censores censu admittant populum.‹ (5) ›<Scilicet> tua‹, inquit {scilicet} Axius, ›haec in campo Martio extremo utilis et non deliciis sumptuosior quam omnis omnium universae Reatinae! Tu{m}<a> enim oblita tabulis pictis nec minus signis, at mea, vestigium ubi sit nullum Lysippi aut Ant{e}<i>philu et crebra sartoris et pastoris; et cum illa non sit sine fundo magno et eo polito cultura, tua ista neque agrum habeat ullum nec bovem nec equam. (6) Denique quid tua habet simile villae illius, quam tuus avos ac proavos habebat? Nec enim, ut illa, faenisicia vidit arida in tabulato nec vindemiam in cella neque in granario messim. Nam quod extra urbem est aedificium, nihilo magis ideo est villa, quam eorum aedificia, qui habitant extra portam Flumentanam aut in Aemilianis.‹« – »(3) Jener sagte: ›Sicherlich! Vor allem du, nachdem ich ja immer noch die Vögel von deinem Gastmahl aufstoße, die du mir vor ein paar Tagen in deiner Villa bei Reate aufgetischt hast, als ich wegen Streitigkeiten zwischen den Interamniern und den Reatinern zum Velinussee unterwegs war. Aber ist nicht‹, fragte er, ›diese Villa, die unsere Vorfahren errichtet haben, wirtschaftlicher und besser als deine auf Hochglanz polierte dort bei Reate? (4) Siehst du vielleicht hier irgendwo Sandarak oder Gold? Oder Zinnober oder Ultramarin? Oder irgendein Emblema oder Marmorfliesen? Das gibt es dort alles, mit Gold aufzuwiegen! Und während diese [Villa] hier dem ganzen Volk gemeinsam gehört, gehört jene dir ganz allein; diese ist ein Bau, in den die Bürger und alle übrigen vom Marsfeld treten, jene einer, in den Stuten und Esel kommen; zumal diese der Verwaltung des Staates dient, wo die Kohorten in Stellung gehen, wenn sie zur Konsulatswahl hergeführt werden, wo sie ihre Waffen präsentieren, wo die Censoren zum Zensus das Volk eintreten lassen.‹ (5) ›Schon klar‹, antwortete Axius, ›deine hier am Rande des Marsfelds ist ein Nutzbau und überhaupt nicht prunkvoll und aufwändiger ausgestattet als alle Villen des ganzen Territoriums von Reate zusammen! Deine ist nämlich überladen mit Tafelbildern und nicht weniger mit Statuen, meine dagegen ein Ort, wo es keine Spur von Lysipp oder Antiphilos und viele von Feldarbeitern und Hirten gibt; Und während jene nicht ohne Land ist, das sich weit ausdehnt und durch seine Bestellung reiche Früchte trägt, hat deine hier weder einen einzigen Acker noch eine Kuh oder

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Stute. (6) Und schließlich: Was hat deine Villa, was der gleicht, die dein Großvater und Urgroßvater besaßen? Und sie hat nämlich, anders als diese, auch nie trockenes Heu auf dem Dachboden, Wein im Keller oder Getreide im Kornspeicher gesehen. Denn ein Gebäude, das außerhalb der Stadt steht, ist allein deswegen genauso wenig eine Villa wie die Gebäude derjenigen, die vor der Porta Flumentana und in den Aemilana wohnen.‹«

3 Zum Datum s. Agache 1987.

4 Varro rust. 3, 2, 1–2. – Wie J. Schreyer feststellte, dürfte auch die Gitterstruktur der Säulenstellungen die Assoziation mit einer Voliere nahegelegt haben, und tatsächlich beschreibt Merula im Folgenden die Grundform eines solchen ›ornithon‹ als ein überdachtes bzw. netzüberspanntes Peristyl (Varro rust. 3, 5, 1).

5 Einen Überblick über unsere Kenntnisse zur Baugeschichte gibt der Artikel im LIMC (Agache 1999).

6 Varro rust. 3, 2, 3–6.

7 S. Freyberger – Ertel 2016, 31 zu den Tuffplatten des Bodenbelags der frühesten, nur relativ datierbaren Phase; der Neubau von 179 vor Christus hatte einen etwas ansehnlicheren Travertinboden (ebd. 38). – Auf die Semantik der verschiedenen Materialien der Villa Publica bei Varro verwies bereits Nicole Brown, die die zeitliche Abfolge einer rustikalen ersten Phase und einer urbanen zweiten betonte und Parallelen zur Entwicklung der Architektur tatsächlicher Villen im Hauptteil seines Buches erkannte (Brown 2019, 332–335).

8 Hallof u.a. 2014, 347–349; Viscogliosi 1999, 144f.

9 Varro rust. 3, 1, 10 ed. Flach 2002: »Cum enim villam haberes opere tectorio et intestino ac pavimentis nobilibus lithostrotis spectandam, parum putasses esse, ni tuis quoque litteris exornati parietes esse…« – Zur Opposition von Mosaik (von Plinius etwas unpräzise ›pavimentum‹ genannt) und dem wohl mit Vitruvs ›opus sectile‹ gleichzusetzenden lithostrotum s. Plin. nat. 36, 184; 189.

10 Dunbabin 1999, 39–47 – vgl. S. 126 Abb. 6 in diesem Themenheft (Beitrag J. Schreyer).

11 Plin. nat. 36, 185 ed. André 1981: »… frequentata vero pavimenta ante Cimbricum magna gratia animorum indicio est Lucilianus ille versus: Arte pavimenti atque emblemate vermiculato.« – Es handelt sich um die Verse 84–85 in der maßgeblichen Fragmentedition von Marx; der bei Cicero überlieferte Ablativus loci ›pavimento‹ dürfte die von Lucilius verwendete Formulierung sein, der Genitiv ›pavimenti‹ in der Plinius-Überlieferung falsch sein.

12 Cic. orat. 149–150 ed. Wilkins 1903: »Conlocabuntur igitur verba, aut ut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat. Atque illud primum videamus quale sit, quod vel maxime desiderat diligentiam, ut fiat quasi structura quaedam nec tamen fiat operose; nam esset cum infinitus tum puerilis labor; quod apud Lucilium scite exagitat in Albucio Scaevola: ›quam lepide lexeis compostae ut tesserulae omnes / arte pavimento atque emblemate vermiculato!‹ Nolo haec tam minuta constructio appareat; sed tamen stilus exercitatus efficiet facile formulam componendi. Nam ut in legendo oculus sic animus in dicendo prospiciet quid sequatur, ne extremo-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

rum verborum cum insequentibus primis concursus aut hiulcas voces efficiat aut asperas.« Übersetzung nach Kytzler 1988.

13 Cic. Brut. 274 ed. Wilkins 1903: »Sed de M. Calidio dicamus aliquid, qui non fuit orator unus e multis, potius inter multos prope singularis fuit: ita reconditas exquisitasque sententias mollis et perlucens vestiebat oratio. Nihil tam tenerum quam illius comprensio verborum, nihil tam flexibile, nihil quod magis ipsius arbitrio fingeretur, ut nullius oratoris aeque in potestate fuerit: Quae primum ita pura erat ut nihil liquidius, ta libere fluebat ut nusquam adhaeresceret; nullum nisi loco positum et tamquam in vermiculato emblemate, ut ait Lucilius, structum verbum videres; nec vero ullum aut durum aut insolens aut humile aut [in] longius ductum; …«.

14 Im dritten Zitat der Luciliusstelle, Cic. de orat. 3, 171, gibt Cicero auch noch einen der folgenden Verse wieder (V. 86 Marx); aus diesen geht hervor, dass sich Albucius für besonders ›rhetoricus‹ hält (»Quae cum dixisset in Albucium inludens, ne a me quidem abstinuit: ›Crassum habeo generum, ne rhetoricoterus tu sis.‹«).

15 Cic. fin. 1, 9 ed. Schiche 1976: »Graecum te, Albuci, quam Romanum atque Sabinum, / municipem Ponti, Tritani, centurionum, / praeclarorum hominum ac primorum signiferumque, / maluisti dici. Graece ergo praetor Athenis, / id quod maluisti, te, cum ad me accedis, saluto: / ›chaere,‹ inquam, ›Tite!‹ lictores, turma omnis chorusque: / ›chaere, Tite!‹ hinc hostis mi Albucius, hinc inimicus.«

16 O'Sullivan 2012.

17 S. o. Anm. 14.

18 Hor. sat. 1, 10.

19 Suet. Caesar 46: »in expeditionibus tessellata et sectilia pavimenta circumtulisse«.

20 Suet. Aug. 72: »sine marmore ullo aut insigni pavimento«.

21 Suet. Tiberius 71: »Atque etiam cum in quodam decreto patrum ἔμβλημα recitaretur, commutandam censuit vocem et pro peregrina nostratem requirendam aut, si non reperiretur, vel pluribus et per ambitum verborum rem enuntiandam.«

## Literatur

Agache 1987: S. Agache, L'actualité de la Villa Publica en 55–54 av. J.C., in: Ecole Française de Rome (Hg.), L'Urbs. Espace urbain et histoire. Ier siècle av. J.C. – IIIe siècle ap. J.C. Actes du colloque international, Rome, 8 – 12 mai 1985 (Rom 1987) 211–234

Agache 1999: S. Agache, Villa Publica, in: E. M. Steinby (Hg.), LIMC V. T – Z, addenda et corrigenda (Rom 1999), 202–205

Brown 2019: N. G. Brown, A Res Rustica for All the People? Varro, Villatica Pastio, and the Villa Publica, TransactAmPhilAss 149, 2019, 317–351

Dunbabin 1999: K. M. D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World (Cambridge 1999)

Freyberger – Ertel 2016: S. Freyberger – C. Ertel, Die Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum in Rom (Wiesbaden 2016)

Hallof u.a. 2014: DNP III (Berlin 2014) 291–392 s. v. Lysipp (Λύσιππος) aus Sikyon (K. Hallof – S. Kansteiner – L. Lehmann – B. Seidensticker)

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

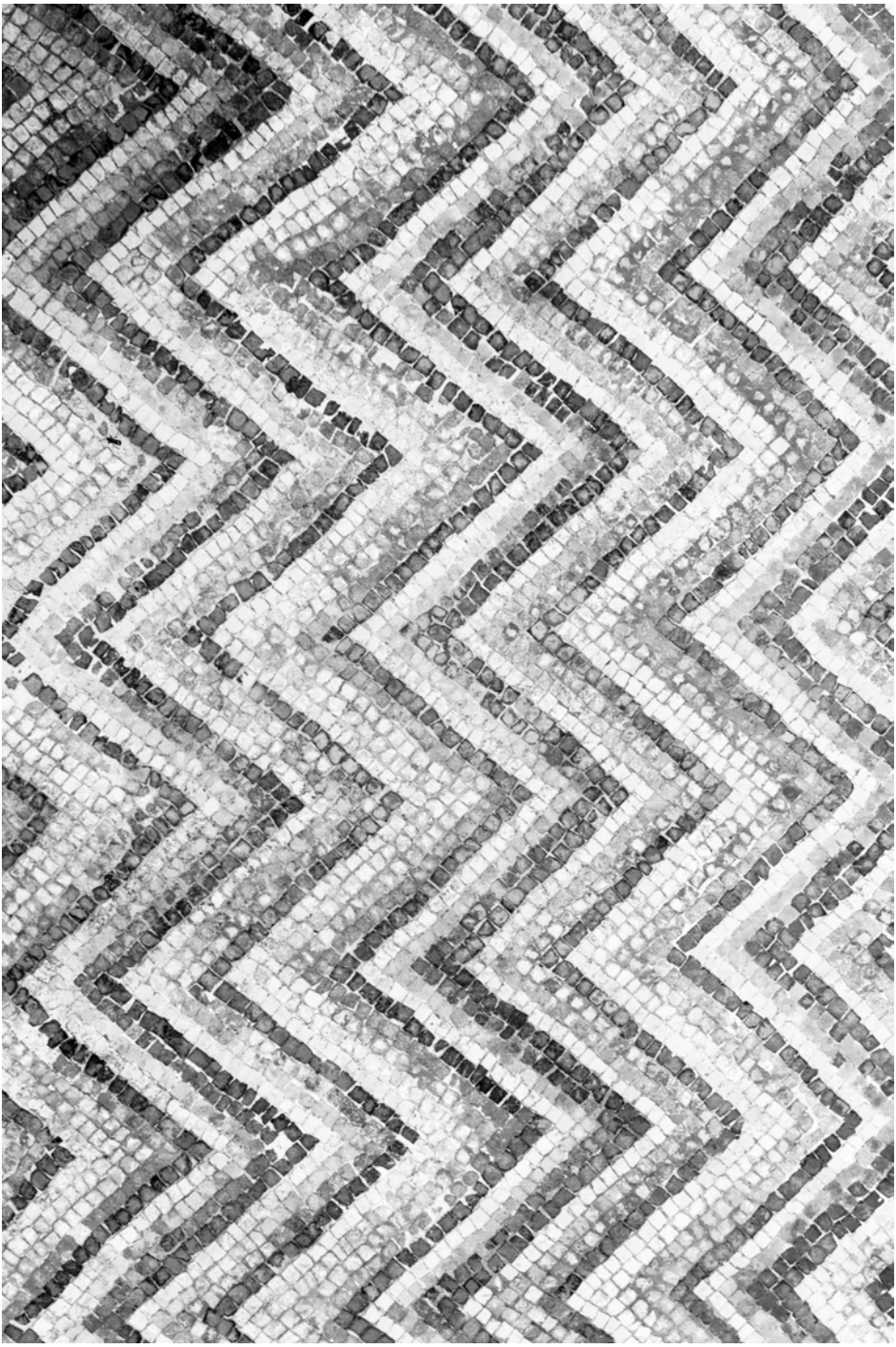
O'Sullivan 2012: Neil O'Sullivan, Lucilius 93–94 Marx: Chaere, Tite, ClPhil 107, 4, 2012, 355–358
Viscogliosi 1999: A. Viscogliosi, Porticus Octaviae, in: LTUR IV. P – S (Rom 1999) 141–145

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: nach G. Fuchs, Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit (Berlin 1969) Taf. 2 Abb. 25
Abb. 2: nach K. S. Freyberger – C. Ertel, Neue Forschungen zur Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum, RM 113, 2007, 500 Abb. 7

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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.

https://doi.org/10.14361/zfse.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Zeitschrift für archäologische Aufklärung 2024/Heft 2
https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010215

# 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.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

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 Paradigmenspiel 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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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,

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

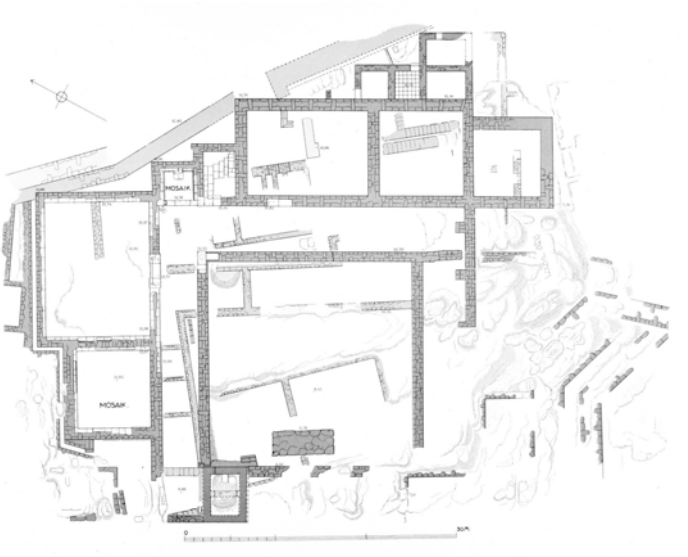



*Abb. 2: Pergamon, Burgberg, Befundplan Palast V (nach Kawerau)*

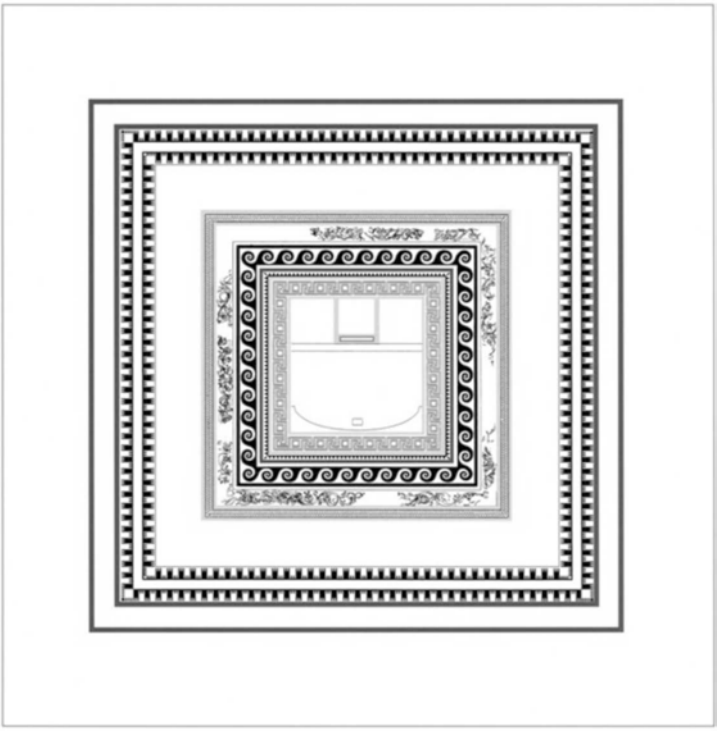


*Abb. 3: Hephaistion-Mosaik, Rekonstruktionsschema (nach Salzmann)*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*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, kursorischen 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 Mosaike, weiterhin die Tiefe der entsprechenden Phänomene sowie deren Grundla-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Mosaike 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]

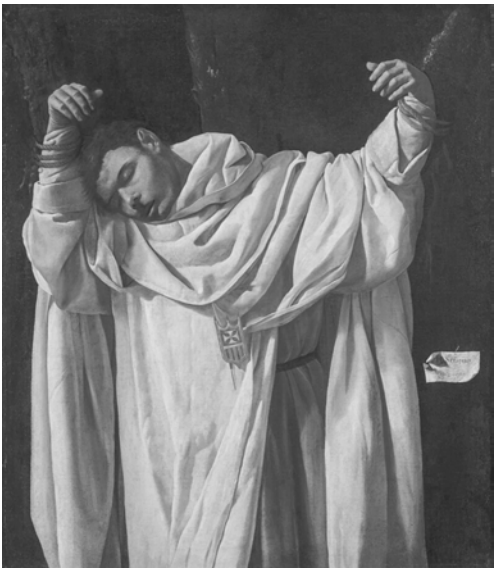


*Abb. 6: Francisco de Zurbarán, Martyrium des Heiligen Serapion (1628), Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum*

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*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 Holzpfahl angebracht sein könnte. Im zweiten Fall wäre Hephaistion streng genommen aber nicht der Autor

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*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]

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 beschreitet 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

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 ephemer, 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 verharrt 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.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 präzis 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 Tischs; 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 fiele 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.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



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

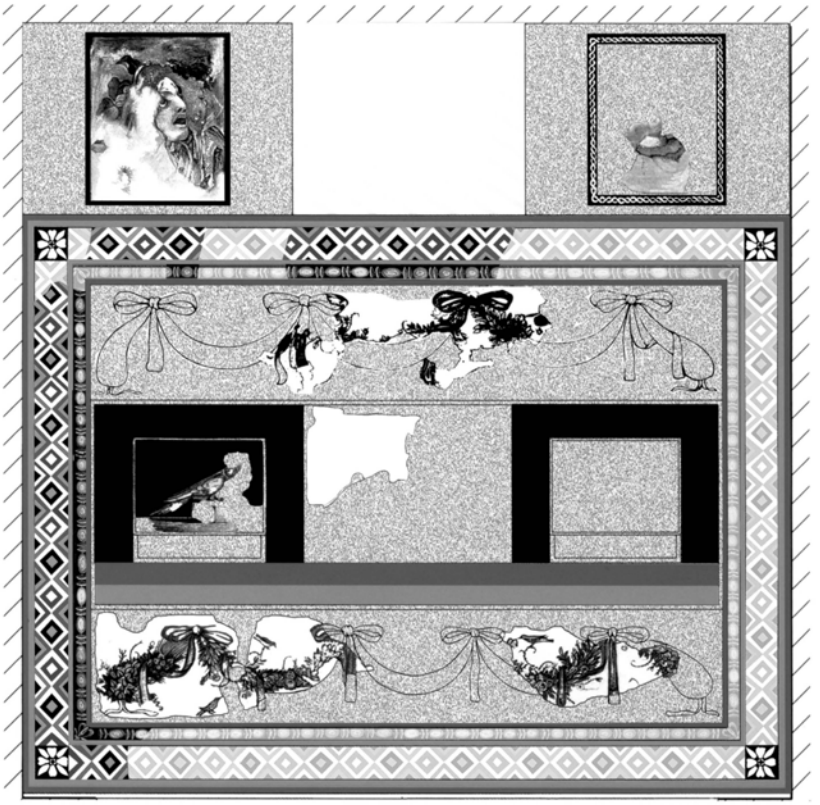


*Abb. 11: Sogenanntes Papageienmosaik aus Pergamon, Rekonstruktionsschema (nach Salzmann)*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Rufnamen[17] –, 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 Papageienemblema, die anderen beiden Felder haben sich ja nicht erhalten (Abb. 12).



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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Bildfenstern 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, ephemerem 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 Mosaike beansprucht werden darf.

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## 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.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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*

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 siebtens 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-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Farbigkeit 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 Staffelung 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 Mosaike, 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).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



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

Die Fischsorten 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 nahsichtig 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-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Fischmosaike 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 Mosaiks, an die Leiste an der Front der Grotte anstoßend, zieht sich eine bunte Küstenlandschaft entlang (Abb. 17).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 



*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 wiedergegeben 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-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 – präzis 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 Fischmosaike 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 Wachsflecken innehatten. Das Wachs hatte zwei unterschiedliche Oberflächen, diejenige des Zettels und diejenige der ambivalenten Bildoberfläche, miteinander verbunden. Wachsflecken und Eisvogel wirken wie Pflaster, welche die Disruption der Ober-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Bildoberfläche[23]

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*

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Wissenschaftskultur. 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.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

## 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 Mosaike 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,

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Techne. 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, ephemer-transitorischem Zustand und verewigender Versteinerung, Bildraum und Betrachterraum, Schriftbild und Gegenstandsbild, Mosaikoberfläche und Bildoberfläche resultierte eine hochgradig dichte, psychologische Wirkung, deren Ursachen von den wenigstens Betrachtern 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 ausfiele. 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 präzis 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 Tafelmaler operieren konnten. Die Linienführung blieb, vor allem was geschwun-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 jahrhundertelange 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 Gestaltungstrategien 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-

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Architekturraum. Mehr noch, die Maler scheinen die paradoxe Kunst beherrscht zu haben, gerade durch geschickte perspektivische Inkonsequenzen 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).

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

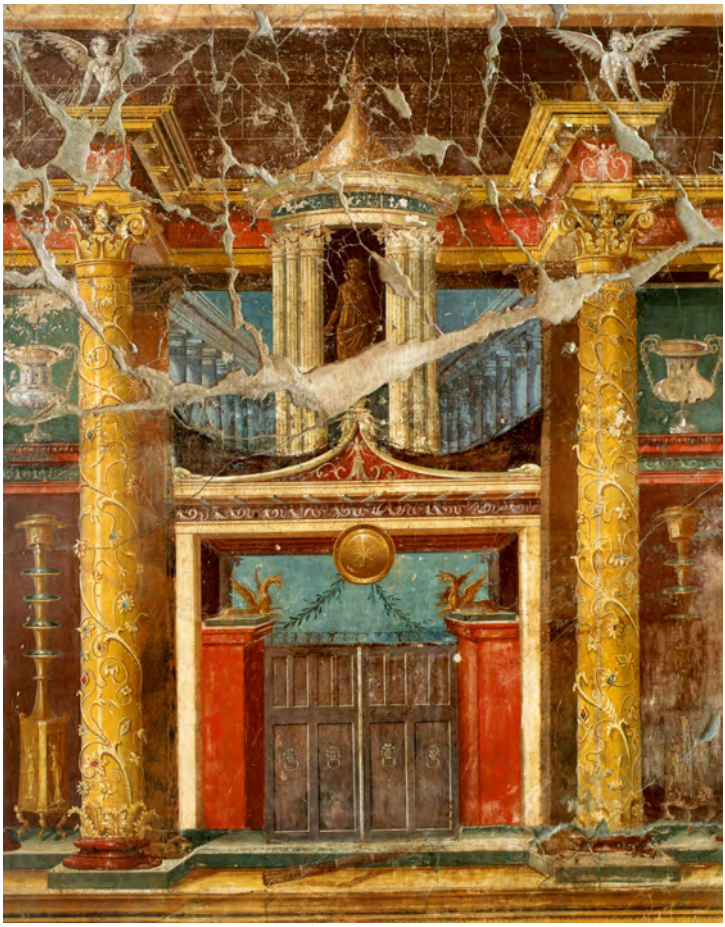


*Abb. 19: Westwand des Tricliniums der Villa von Oplontis, Ausschnitt*

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-

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Inkonsequenz muss und soll dem Betrachter auffallen. Als ungeschickte Lösung kann sie angesichts der Qualität der Mosaike 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.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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-

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Mosaike 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 Kinosessel aus beobachten konnte. Gleichzeitig führte ein Spazierweg durch das Innere der Höhle, um die Figurengruppen herum.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Hephaistion, 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,

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Mosaike: 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-

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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 Bildmosaike wird von folgenden Prinzipien bestimmt.

Erstens: Die Mosaike 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.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

Viertens: Die Ästhetik der pergamenischen Mosaike 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 flagitaret 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 Mosaike Kawerau – Wiegand 1930, 53–73; ergänzende Beobachtungen bei Salzmann 1991 und 1995.

5 Zum Hephaistion-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.

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

13 Francisco de Zurabarán, Martyrium des Heiligen Serapion (1628). Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, USA.
14 Raphaelle 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. Chryssanthaki-Nagle – S. Descamps-Lequime – A.-M. Guimier-Sorbets (Hg.), La Macédoine du Vie 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

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

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

https://doi.org/10.14361/zfas.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010216

# Fotos zum Mosaik

Alle Fotografien außerhalb der Aufsätze und des Umschlags stammen von Johannes Eber.

Nachweise zu den Fotografien

S. 5: Fragmentarisches Mosaik, möglicherweise eine Mänade darstellend, aus dem ›Haus der Mänade‹ in Zeugma, Gaziantep, Zeugma Mozaik Müzesi
S. 9: Mosaik mit Okeanos aus Sidi El Héni, Tunis, Bardo-Nationalmuseum
S. 25: Opus sectile im Triclinium 14 der ›Maison de la Cascade‹ in Utica
S. 57: Mosaikemblem mit Zebra aus Edessa, Şanlıurfa, Haleplibahçe Mozaik Müzesi
S. 73: Mosaikfragment aus der ›Maison au Grand Oecus‹ in Tunis
S. 83: Moderne Wand mit Skulpturfragmenten auf der Byrsa von Karthago
S. 103: Moderne Wand mit Gebälkfragmenten auf der Byrsa von Karthago
S. 117: Mosaik aus dem aus dem ›Haus der Mänade‹ in Zeugma, Gaziantep, Zeugma Mozaik Müzesi
S. 131: Kieselmosaik mit Krieger aus dem Königsviertel von Alexandria, Alexandria, Griechisch-Römisches Museum Inv. 11125
S. 147: Umayyadisches Mosaikfragment, Qasr al-Hallabat, Museum
S. 163: Zeitgenössisches Mosaik im Bezirk Zamalek in Kairo
S. 169: Moderne Wand mit Mosaikfragmenten auf der Byrsa von Karthago
S. 191: Aus einer zeitgenössischen Mosaikwerkstatt in Madaba
S. 201: Mosaik mit Muster aus Delfinen und Schwänen aus der Nähe der ›Maison du Paon‹ in Thysdrus, El Djem, Archäologisches Museum
S. 215: Mosaik aus Edessa, Şanlıurfa, Haleplibahçe Mozaik Müzesi

Ausführliche Nachweise: https://www.klassischearchaeologie.phil.fau.de/zaa-nachweise/

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/zfes.2024.1.Issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/zfaa-2024-010217

# Abkürzungsvermerk

Abkürzungen für Zeitschriften, Reihen und antike Autoren folgen Zitierstil und Abkürzungskonventionen des Deutschen Archäologischen Instituts, einsehbar auf der Website des genannten Instituts.

https://doi.org/10.14361/zfaa.2024.1.issue-2 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - 