

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.**

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 Meeresherrn 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?



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 Hauptanforderungen 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 Mosaik-elemente nicht voll in den Anforderungen 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.

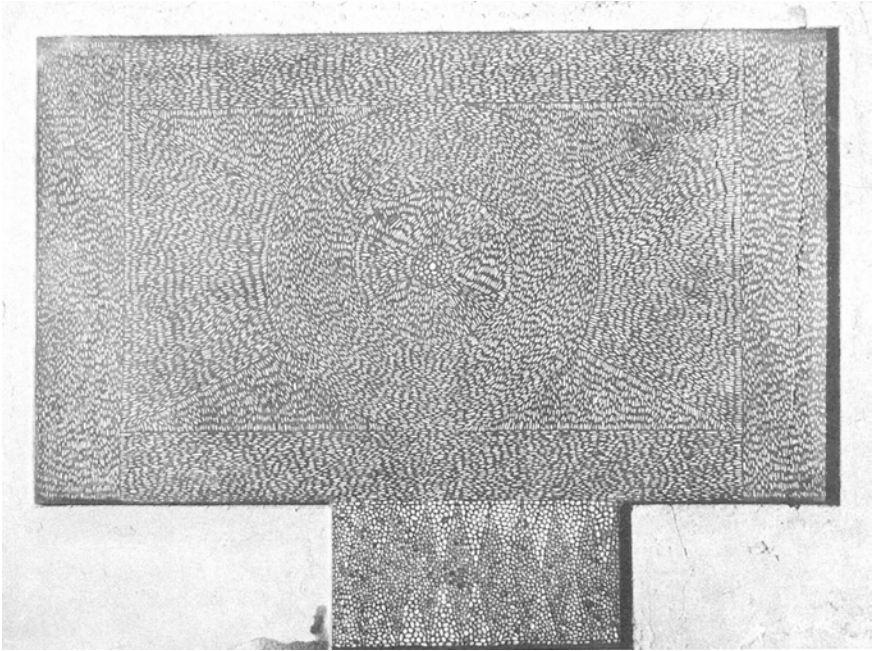


Abb. 2: Kieselmosaik aus dem Andron im ›Haus der griechischen Mosaiken‹ in Athen, um 300 vor Christus

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.

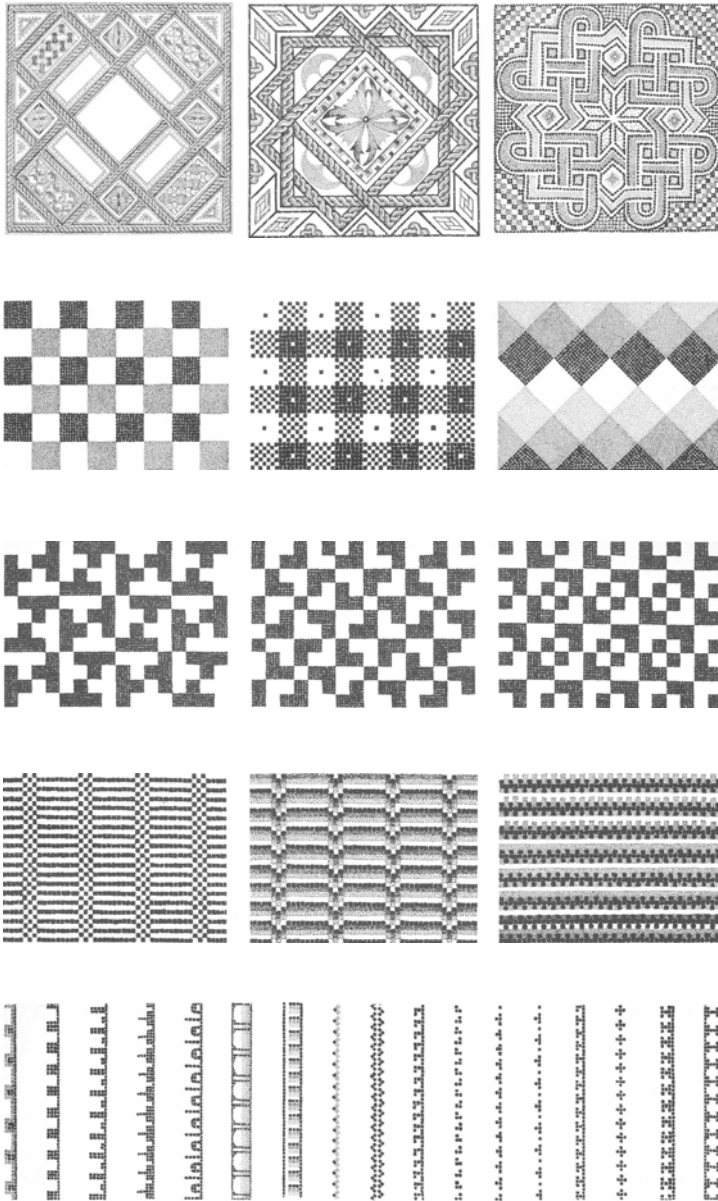


Abb. 3: Geometrischer Dekor römischer Mosaiken

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.



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.

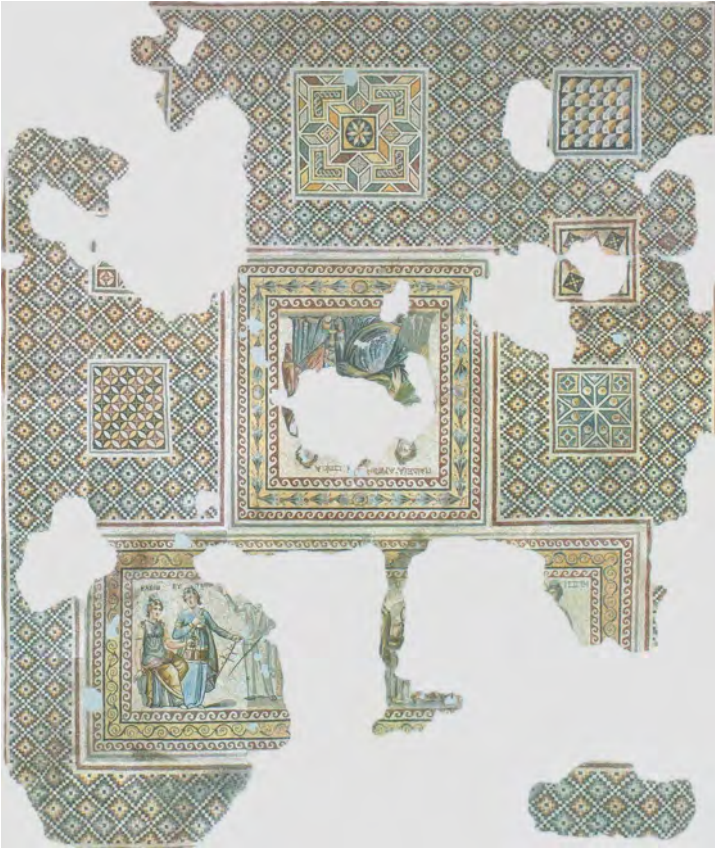


Abb. 5: Mosaik aus dem ›Haus des Euphrat‹, Gaziantep, Zeugma Mosaik Müzesi, zweites Jahrhundert nach Christus

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 farnefrohen 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-

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 eingegegneten Partien konnte aber auch die Undefiniertheit anderer Stellen im selben Bild umso deutlicher hervortreten lassen.

Abgestufte Körnung

Innerhalb eines Mosaiks konnten unterschiedliche Partien aus verschiedenen 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.



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

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 schadhafte 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

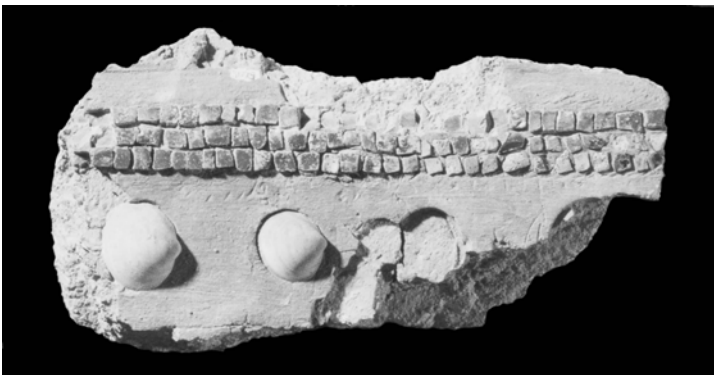


Abb. 8: Fragment eines Wandmosaiks mit Bordüren aus blauen Tesserae und Muscheln, Rom, Kapitolinische Museen, erstes Jahrhundert vor Christus

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 Formerkenntnis.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

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 εἶπομεν μὲν ἀληθῆ περὶ αὐτοῦ, οἷον ἐν τῷ παρόντι φαίνεται τεθεάμεθα μὲντοι διακειμενον αὐτό, ὥσπερ οἱ τὸν θαλάττιον Γλαῦκον ὀρώντες οὐκ ἄν ἐτι ῥαδίως αὐτοῦ ἴδοιεν τὴν ἀρχαίαν φύσιν, ὑπὸ τοῦ τά τε παλαιὰ τοῦ σώματος μέρη τὰ μὲν ἐκκεκλάσθαι, τὰ δὲ συντετριφθαι καὶ πάντως λελωβῆσθαι ὑπὸ τῶν κυμάτων, ἄλλα δὲ προσπεφυκέναι, ὄστρεά τε καὶ φυκία καὶ πέτρας, ὥστε παντὶ μᾶλλον θηρίῳ εἰοικέναι ἢ οἷος ἦν φύσει, οὕτω καὶ τὴν ψυχὴν ἡμεῖς θεώμεθα διακειμένην ὑπὸ μυρίων κακῶν. – »Jetztz 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

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 geneleos 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)

- 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 Fernsehichten. 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 pavimentata di Roma nelle Collezioni Capitoline* (Pisa 2009) 237 Abb. 89
- Abb. 9: nach Piccirillo 1993, 66