

Bernhard ANDREAE, Antike Bildmosaiken, Mainz 2003, 320 S. mit 309 Farb- u. 12 sw-Abb.

Eine Monographie, die fast ausschließlich die künstlerische Qualität von Mosaikbildern und deren Stilgeschichte zu ihrem Thema macht, mag innerhalb der gegenwärtigen Mosaikforschung eher überraschen. Und entsprechend überrascht auch das neue Buch von Bernhard Andreae (A.). Doch sind Überraschungen an sich kein Manko – im Gegenteil: Es mag in ihnen ein besonderes Potential stecken, in unerwarteter Weise zu stimulieren, soweit es gelingt, überzeugend für die neue Ausrichtung der Diskussion zu werben. Die Frage ist: Gelingt dies diesem Buch?

Es ist eine vergleichsweise kleine, aber zweifelsohne faszinierende Befundgruppe aus dem komplexen Feld der antiken Mosaiken, die in diesem Buch behandelt wird. Thema ist nicht die gesamte Gruppe der bildgeschmückten Mosaiken, wie man zunächst angesichts des Titels „Antike Bildmosaiken“ vermuten möchte. Vielmehr konzentriert sich A. auf die Gruppe der qualitativ herausragenden Mosaiken mit Bildschmuck, die sich durch zweierlei technische Charakteristika auszeichnen: Zum einen sind die Bilder häufig auf separaten Tafeln gearbeitet und als hochgeschätzter Mosaikschmuck in den Boden eingefügt worden (die sogenannten *emblemata*). Zum anderen weisen sie eine außergewöhnlich feine Umsetzung der Tessellat-Technik auf: in Form des sogenannten *opus vermiculatum*, das sich gegenüber dem normalen *opus tessellatum* durch die Verwendung von extrem kleinen und überaus fein gelegten Steinchen (*tesserae*) absetzt. Beide Charakteristika sind in erster Linie für die hellenistischen Mosaiken bezeichnend. Und entsprechend ist das Buch auch eigentlich zu bezeichnen: als eine Untersuchung der ‚hellenistischen Mosaikbilder‘, mit der Vorgeschichte ihrer technischen Entstehung und ihren Nachwirkungen in der römisch-kaiserzeitlichen Mosaikkunst.

Gegenüber den technisch-formal bedingten Kriterien, die die diskutierten Mosaikbilder als geschlossene Befundgruppe definieren lassen, erscheint der von A. gewählte Terminus der ‚Bildmosaiken‘ unglücklich, vor allem, weil er keine klare Abgrenzung gegenüber der bedeutend größeren Anzahl der anderen, ebenfalls bildgeschmückten Mosaiken erlaubt. A. erklärt den Begriff aus dem Interesse der antiken Gesellschaften, den Boden ihrer Räume (ursprünglich vor allem der Gelageräume) mit einem Bild zu schmücken (11. 309). Eine solche funktionale Definition ist zwar nicht falsch, trifft jedoch ohne Unterschied auch für die anderen, vor allem späteren römisch-kaiserzeitlichen Mosaikbilder zu, die in einer anderen Technik gearbeitet sind. Diese Vermischung von einer weiteren, funktionalen Definition im terminologischen Horizont und

einer engeren, technisch-formalen Definition bei der Abgrenzung der untersuchten Bilder führt bei der Lektüre immer wieder zu Irritationen. Zumal auch A. weder in der Einleitung, noch in der Mehrzahl der folgenden Kapitel explizit auf die besondere Stellung der von ihm untersuchten Mosaikbilder im größeren Feld der bildgeschmückten Tessellatmosaiken verweist (erst in der Schlußbetrachtung (310) wird auf die reichen Mosaikkomplexe in Nordafrika, Türkei etc., die eine große Gruppe weiterer Mosaikbilder bieten, verwiesen). So entsteht immer wieder der Eindruck, daß die von A. diskutierten ‚Bildmosaiken‘ die einzigen wirklichen Mosaiken mit Bildschmuck seien – und ebenso die hier beobachteten Phänomene von allgemeiner Aussagekraft für die Geschichte der antiken bildgeschmückten Mosaiken¹. Dieser Anspruch trifft strenggenommen jedoch nur für die Epoche des Hellenismus inklusive der römischen Republik zu, für die die ‚Bildmosaiken‘ repräsentativ sind, nicht dagegen für die folgende Geschichte der römisch-kaiserzeitlichen Mosaiken. Hier wäre eine klarere terminologische Definition sowie explizitere Abgrenzung der betrachteten Mosaikbilder hilfreich gewesen: sowohl für die Verständlichkeit der Aussagen als auch für die Entwicklung der Argumentation.

Problematisch erscheint die Definition der untersuchten Mosaikbilder als geschlossene Befundgruppe aber nicht nur in terminologischer Hinsicht. Bedenken ergeben sich auch in inhaltlicher Hinsicht: so vor allem, was die Abgrenzung innerhalb der römisch-kaiserzeitlichen Mosaikkunst anbelangt. Bilden die hellenistischen Tessellatmosaiken eine noch homogenere Gruppe, so zeigen die Mosaikbilder der römischen Kaiserzeit ein weitaus komplexeres Spektrum an formalen Möglichkeiten. Und entsprechend komplizierter wird es hier, innerhalb der verschiedenen Spielarten, in denen sich die kaiserzeitlichen Mosaiken mit den Traditionen der hellenistischen Mosaiken auseinandersetzen, klare, sinnvolle Grenzen zu ziehen. A. entscheidet sich für eine relativ enge Grenzziehung: indem er allein diejenigen Mosaiken herausgreift, die (meist) als *emblemata* und (meist) im feineren *opus vermiculatum* gearbeitet sind². Eine solche Einengung des Materials ist nachvollziehbar, erlaubt sie doch, die Diskussion überschaubar zu halten. Aber sie wird dem Phänomen letztlich nur bedingt gerecht. Denn jenseits der als *emblemata* eingesetzten Mosaikbilder zeigen auch an-

¹ Z.B. 139 (zum Phänomen der den ganzen Boden überziehenden Mosaikbilder); 267ff. (zum Interesse der Kaiserzeit an musivischen Darstellungen von Mythenszenen); 304ff. (zur veränderten Inszenierung von Mosaiken im Boden; hierzu s. auch u.).

² Ganz konsequent vermag A. diese Definition allerdings auch nicht anzuwenden: Das Fischmosaik aus Baccano (305) ist zwar ein *emblema*, aber kaum in seiner technischen Ausführung vergleichbar mit anderen feinen Mosaiken im *opus vermiculatum*. Daneben zeigt das Mosaik aus Antiochia mit dem Parisurteil (268) zwar eine überaus feine Tessellattechnik, bildet aber kein wirkliches *emblema* (zum Befund: K.M.D. Dunbabin, *Mosacis of the Greek and Roman World* [1999] 161ff. Abb. 164. 166; *Antioch: The lost ancient city* [2000] 172ff. Nr. 58).

dere römische Mosaiken eine vergleichbar feinere Ausführung in der Tradition der Kunstfertigkeit hellenistischen Mosaizisten³; und eine weitere, größere Gruppe von Mosaikbildern ist zwar nicht als *emblemata* gearbeitet, imitiert diese jedoch in ihrer Form, ornamentalen Rahmung und nicht zuletzt auch in der vom umgebenden Paviment abgesetzten, feineren Tesserae-Setzung⁴ (sogenannte ‚Pseudo-Emblemata‘). Will man also die Geschichte der im Hellenismus entwickelten Mosaikkunst in ihren Nachwirkungen innerhalb der römischen Mosaikkunst beschreiben, so ist dies m.E. nur unter breiterer Berücksichtigung dieser verschiedenartigen Spielarten der Auseinandersetzung möglich.

Warum A. derartige Beispiele einer komplexeren Auseinandersetzung mit den Traditionen der hellenistischen Mosaikkunst nicht hinzuzieht, erklärt sich aus seiner Konzentration auf die römischen Mosaikfunde allein im italischen Raum. Befunde aus den östlichen oder westlichen Provinzen des Römischen Reiches, die gleichartige, teils sogar noch geeignetere oder aber andersartige Beispiele liefern könnten, greift er in seiner Diskussion hingegen nicht auf⁵. Dies Ausblenden der außeritalischen Mosaikbefunde mag sich aus der praktischen Realisierung des Projektes ergeben, vor allem aus den komplizierten Rahmenbedingungen, die zu besprechenden Mosaiken durch neue und gute Photographien erschließen zu können: Hier eröffneten sich dem Autor durch seine persönlichen Kontakte zweifelsohne die Museen Roms und Italiens deutlich leichter, als etwa die Museen Tunesiens, der Türkei, Spaniens etc. Eine solche, praktisch bedingte Konzentration auf die römischen Mosaikfunde Italiens ist völlig verständlich. Aber man hätte sie sich gern explizit im Buch vermerkt gewünscht, da sie eine nicht unbeträchtliche Einengung für die Diskussion und zugleich auch eine einseitige Beleuchtung der Phänomene bedeutet, jedenfalls was die Situation der römisch-kaiserzeitlichen Mosaiken betrifft.

Es ist das erklärte Anliegen von A., mit seinem Buch die ‚Bildmosaiken‘ in ihrer Bedeutung als ‚Kunstwerke‘ verständlich zu machen (13f. 309f.). Zwei Aspekte erweisen sich ihm dabei als wesentlich: zum einen die „bis zur höchsten Verfeinerung getriebene handwerkliche Technik mit ihrer eigenen stilgeschichtlichen Gesetzlichkeit“, zum anderen die Überlieferung „bedeutender Bildkompositionen“, oftmals berühmte Werke der älteren Malerei. Entsprechend setzt A. die Akzente in seiner Besprechung der verschiedenen Mosai-

³ Beliebige Beispiele: Mosaiken aus dem triclinium des Atrium-Haus, Antiochia (Dunbabin a.O. 161ff.; Antioch a.O. 168ff. Nr. 55-60); Mosaiken aus Korinth, Anaploga, Roman Villa (Dunbabin a.O. 209ff.; S.G. Miller, *Hesperia* 41, 1972, 332ff. Taf. 65-73).

⁴ Beliebige Beispiele: Sols de l’Afrique Romaine (1995) Abb. 149-150. 167. 173. 181; Dunbabin a.O. Abb. 164-166. 171. 174. 225.

⁵ Einzige und insofern überraschende Ausnahme: das Paris-Mosaik aus Antiochia, s.o. Anm. 2.

ken. Einerseits geht es ihm um die Beschreibung der Bilder in ihrer ikonographischen Konzeption und szenischen Komposition, um die anspruchsvolle Qualität der hinter den Mosaikbildern vermuteten Vorbilder zu beleuchten. Da die Mosaiken oftmals nur fragmentarisch überliefert sind, räumt A. konsequent den Fragen nach der Rekonstruktion des ursprünglichen Erscheinungsbildes viel Raum ein: So gelingt es ihm, für verschiedene Mosaiken wie das berühmte Nilmosaik von Palestrina⁶ (78ff., Rekonstruktion: 108-109), die Mosaikausstattung des Tricliniums in der Villa Adriana (277ff. mit 292-293) oder das Paviment aus der Villa von Baccano⁷ (295ff. mit 307) neue Rekonstruktionsvorschläge vorzulegen. Daneben lenkt A. zugleich immer wieder den Blick auf die formale Ausgestaltung der Mosaiken; als besonders hilfreich für die Illustration der stilistischen Phänomene erweist sich hierbei die häufige Gegenüberstellung verschieden datierter bzw. datierbarer Mosaikbilder gleicher Thematik (z.B. 111ff. mit 124-125: Nillandschaft; 141ff. bes. 154ff.: Fische; 164f.: Vögel; 201ff. bes. 214ff.: Raubkatzen, 229ff. bes. 237ff.: Theatermasken). Bei seinen Betrachtungen der stilistischen Ausgestaltung zielt A. letztlich darauf, anhand zahlreicher Stilvergleiche eine umfassende Geschichte der Stilentwicklung der ‚Bildmosaiken‘ zu erarbeiten.

Unter dem Rahmen dieser Interessen werden in 12 Kapiteln insgesamt um die 100 Mosaiken diskutiert. Dabei versteht es A., unter immer wieder anderen Perspektiven seine Leser abwechslungsreich durch die Geschichte der ‚Bildmosaiken‘ zu führen. Am Anfang steht ein knapper Ausblick auf die griechischen Kieselmosaiken des späten 5. und 4. Jh. v. Chr. als diejenige Gattung, die den hellenistischen Tessellatmosaiken vorausgehen (Kap. 2: 19-25). Vor dem Hintergrund der klassischen Kieselmosaiken werden schnell die formalen Vorzüge deutlich, die dann die neue Technik der Tessellatmosaiken eröffnet und der Mosaikkunst ungeahnte Möglichkeiten für anspruchsvolle Bildproduktionen verschafft. Anhand der erstrangigen Bildmosaiken, die uns aus dem Hellenismus überliefert sind, darunter die bekannten Mosaikfunde aus den Königspalästen in Alexandria und Pergamon sowie aus den Bürgerhäusern in Delos, beleuchtet A., welches Niveau die hellenistischen Mosaizisten erreichten und mit welcher Kunstfertigkeit es ihnen gelang, mit den führenden Werken der Tafelmalerei zu konkurrieren (Kap. 3: 26-61). Daran schließen

⁶ Die Rekonstruktion führt zu manchen kleineren, überzeugenden Änderungen gegenüber der Rekonstruktion von H. Whitehouse, *The Dal Pozzo Copies of the Palestrina Mosaic* (1976) 70ff. Abb. 20 und P.G.P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina* (1995) 3ff. Taf. 8.

⁷ Die vorgeschlagene Anordnung der Musen- und Jahreszeiten-Bildern scheint plausibel. Problematischer bleibt dagegen die Anordnung der Bilder mit mythologischem Personal: Sie rekuriert auf eine umfassende Interpretation eines angeblichen Bildprogramms, das jedoch recht konstruiert wirkt (298ff. 306; die Deutung des fragmentarisch überlieferten Bildes [304] als ‚Pegasos bei den Nymphen‘ ist ikonographisch abzulehnen).

die Einzelbetrachtungen zweier herausragender Mosaiken des hellenistisch-republikanischen Italien an: zum einen des berühmten Mosaiks mit der Schlacht Alexanders gegen Dareios aus der Casa del Fauno in Pompeji (Kap. 4: 62-77), zum anderen des nicht weniger berühmten Nilmosaiks aus der Basilica in Palestrina (Kap. 5.1: 78-109). Danach wechselt die Struktur der Besprechung: Nach thematischen Gesichtspunkten werden nun verschiedene Gruppen von Bildmosaiken der hellenistisch-republikanischen und römisch-kaiserzeitlichen Epoche diskutiert: Darstellungen von Nillandschaften (im Anschluß an das Nilmosaik von Palestrina; Kap. 5.2: 110-125); Fischmosaiken (Kap. 6: 126-159); Darstellungen von Vögeln, darunter die vom berühmten Taubenmosaik des Sosos abhängigen Mosaiken (Kap. 7: 160-183); Darstellungen von Raubkatzen sowie Stilleben mit Hauskatzen (Kap. 8: 184-217); Theaterszenen und Maskendarstellungen (Kap. 9: 218-245). Bei all diesen Kapiteln stehen immer wieder die Fragen nach der Stilentwicklung sowie nach der Abhängigkeit der Mosaiken von berühmten Vorbildern im Vordergrund; gerade für die Stilbetrachtung erweist sich dabei der Vergleich thematisch ähnlicher Mosaikbilder als überaus aufschlußreich. Zwei weitere, ebenfalls thematisch konzipierte Kapitel schließen sich an, erweisen sich jedoch mehr als heterogene Sammlungen verschiedenartiger Mosaikbilder: zum einen Szenen aus dem Bereich des sogenannten ‚Menschenlebens‘ (Kap. 10: 246-265), zum anderen Szenen mythischer Figuren und Mythenerzählungen (Kap. 11: 266-277). Beide Kapitel dienen wohl vor allem der Vervollständigung des thematischen Überblicks, allein das Kapitel zu den Mythenbildern diskutiert u.a. die Wiedergabe plastischer Werke im Mosaik, als eine Sonderform der musivischen Wiedergabe herausragender Vorbilder. Den Schluß bilden die Besprechungen zweier einzelner Mosaikkomplexe, die verschiedene Bilder miteinander kombinieren und in denen A. des Ausklang der Geschichte der Bildmosaiken sieht: zunächst die Mosaikausstattung des ‚Tricliniums des Kleinen Palastes‘ in der Villa Adriana, mit dem berühmten Kentaurenmosaik in Berlin (Kap. 12: 278-293), sodann das Emblemata-Mosaik aus der severischen Villa von Baccano (Kap. 13: 294-307).

Die besprochenen Mosaiken werden in einer ungewöhnlich reichen Auswahl an meist vorzüglichen Farb-Abbildungen vorgelegt. Hier gelingt es A., die Dokumentation von Mosaiken auf ein ganz neues, anspruchsvolles Niveau zu heben, wofür ihm und dem Verlag Philipp von Zabern nicht genug Anerkennung gezollt werden kann. Die Vorlage erstklassiger Photographien ist gerade für Fragen nach der Stilentwicklung und künstlerischen Qualität von Mosaiken unabdingbar. Hierin lag bisher das Problem aller Publikationen – und hieran scheiterten entsprechend auch alle Versuche, die Fragen etwa der stilistischen Analyse von Mosaikbildern kompetent zu diskutieren. Welchen Gewinn eine reiche Ausstattung mit zahlreichen und vor allem auch durchgängig farbigen Abbildungen darstellt, wird am Beispiel dieses neuen Buches

schnell evident. Zumal die diskutierten Mosaiken nicht nur in Gesamtansichten vorgelegt werden, sondern meist auch zusätzlich in zahlreichen Detailaufnahmen. Bei den Detailaufnahmen wird zudem oftmals eine Wiedergabe im gleichen oder zumindest ähnlichen Maßstab angestrebt, um eine optimale Vergleichbarkeit der verschiedenen Mosaiken zu gewährleisten. Auf einer solchen Grundlage kann es nun gelingen, die Setztechnik der *tesserae* in ihrer Nachzeichnung plastischer Formen sowie in ihrer polychromen Anlage auf das Genaueste zu studieren: und dies nicht nur auf das einzelne Mosaik bezogen, sondern ebenso – und das ist der eigentliche Vorzug – auch im Vergleich der verschiedenen Mosaiken untereinander. Hier scheint mir eine sehr fruchtbare und gewinnbringende Basis für alle weiteren Formanalysen der betreffenden Mosaiken gelegt⁸.

Daß bei den Detailabbildungen dabei oftmals ein (nahezu) *original*-getreuer Maßstab (1:1) angestrebt wurde, scheint mir hingegen sekundär. Dieser suggeriert zwar eine besondere Nähe zu dem Original bzw. eine entsprechende Authentizität der Abbildungen, bringt aber genau genommen für das historische Verständnis nicht viel⁹. Denn welcher *antiken* Betrachter-Perspektive entspricht ein solcher Maßstab? Wenn man tatsächlich diejenige Ansicht visualisieren wollte, auf die hin die Wahrnehmung der Mosaiken im Raum primär konzipiert wurde, würden sich ganz andere, distanziertere Aufnahmen anbieten. Grundsätzlich wäre dies freilich ein interessantes Experiment gewesen, auch und gerade für die Fragestellung nach der formalen Gestaltung und Stilentwicklung: neben die genauen Detailaufnahmen, die die technische Ausführung analysieren lassen, solche Abbildungen zu stellen, die das Erscheinungsbild rekonstruieren, in dem der antike Betrachter die Mosaikbilder wahrnahm. Daß die feinen Mosaikbilder in ihrer distanzierten Wahrnehmung am Boden eine sehr andere Wirkung als in der dichten Betrachtung der Detailaufnahmen entfalteten, ist klar (man lege nur experimentell das Buch mit den Ab-

⁸ So begrüßenswert dieser Ansatz einer maßstabsgleichen Gegenüberstellung ist, so bedauerlich ist freilich seine weniger benutzerfreundliche Umsetzung. In den Bildunterschriften fehlen jegliche Hinweise auf die jeweils zugrundegelegten Maßstäbe. Dies wäre jedoch hilfreich gewesen, da die Detailabbildungen zu ein und demselben Mosaik durchaus Aufnahmen in unterschiedlichen Maßstäben aufweisen (vgl. etwa die verschiedenen Detailabbildungen zu den Fischmosaiken aus Palestrina und aus San Lorenzo in Panisperna: 127-138 und 142-149).

⁹ Anders A. (14): „Man kann ... die antiken Bildmosaiken als Kunstwerke nur dann begreifen, wenn man sie nicht nur in ihrer Farbigkeit, sondern möglichst auch im originalen Maßstab vor sich sieht, das heißt im Maßstab 1:1.“; ähnlich (310): „... daß man die Kunst der Mosaiken nur verstehen kann, wenn man sie im originalen Maßstab betrachtet ...“. – Ausschlaggebend ist m.E. die Betrachtung in guten Detailaufnahmen; ob diese gegenüber dem Original eine Vergrößerung, Verkleinerung oder maßstabsgetreue Wiedergabe darstellen, ändert an der Frage nach der Erkennbarkeit letztlich wenig.

bildungen selbst auf den Boden und vergleiche den Eindruck mit dem einer dichten Betrachtung der Detailaufnahmen); interessant wäre zu prüfen, wie weit sich etwa hier diachrone Verschiebungen im Gesamteindruck beobachten lassen – das heißt in einem Feld, auf das hin die ‚künstlerische‘ Wirkung der Mosaikbilder schließlich in erster Linie konzipiert wurde.

Durch die zahlreichen und guten Abbildungen gelingt es A., die Diskussion um die Mosaikbilder auf eine neue Grundlage zu stellen. Eine Grundlage, auf der es auch nur alleine gelingen kann, das von ihm angestrebte Ziel zu verwirklichen: die Mosaikbilder in ihrer kunstfertigen Qualität zu vermitteln. Dies ist ein anspruchsvolles Ziel. Und an ihm sind die Ausführungen von A. letztlich auch zu messen: Wieweit gelingt es A., die Mosaikbilder als eigene Kunstgattung von historischer Dimension zu erschließen? Man wird diese Frage von zwei Seiten aus beantworten müssen: zum einen von den einzelnen Mosaikbildern ausgehend, zum anderen von den übergreifenden Fragen nach der Geschichte dieser Gattung und ihrer Stilentwicklung.

Die Stärke des Buches liegt zweifelsohne in der Erschließung der einzelnen Mosaikbefunde. Viele der bekannten und herausragenden Mosaiken werden ausführlich vorgestellt und umfassend in ihrer historischen Bedeutung diskutiert. Die Akzente sind dabei je nach Stand der Diskussion und Situation der Überlieferung anders gesetzt: Bei dem Nilmosaik aus Palestrina dominiert eine umfangreiche Darlegung und Argumentation der neuen Rekonstruktion des nur fragmentarisch überlieferten Pavimentes; bei dem Alexandermosaik aus Pompeji steht hingegen die ikonographische Konzeption und historische Entstehung des hinter dem Mosaik stehenden Tafelgemäldes im Vordergrund; bei den Fischmosaiken interessiert wiederum vorrangig die Frage nach der naturgetreuen Wiedergabe der verschiedenen Fischarten; bei den Mosaiken mit Taubendarstellungen richtet sich die Aufmerksamkeit vor allem auf die Frage nach der Abhängigkeit der verschiedenen römischen Mosaiken von dem berühmten, nur literarisch überlieferten Mosaikbild des pergamenischen Mosaikisten Sosos usw. Eine solche unterschiedlich akzentuierte Konzeption in der Besprechung der Mosaiken hat durchaus ihren Reiz. Aber sie läuft auch Gefahr, die gesamte Diskussion allzu heterogen ausfransen zu lassen. Dieser Eindruck stellt sich bei manchen Kapiteln: Indem sich A. auf bestimmte Problemfragen stark konzentriert, werden andere Aspekte nur knapp oder auch gar nicht angesprochen, die eigentlich für das Verständnis des Mosaiks gleichfalls wichtig erscheinen. So steht etwa bei dem Nilmosaik von Palestrina die Frage nach der Rekonstruktion derart einseitig im Zentrum, daß A. die Fragen nach der inhaltlichen Bedeutung des Mosaiks sowie die historische Interpretation

seines Vorbildes nicht weiter verfolgt¹⁰. Bei dem Alexandermosaik steht dagegen die Würdigung des Bildentwurfes und der stilistischen Ausführung des als Vorbild zu rekonstruierenden Tafelgemäldes im Vordergrund¹¹, so daß die Beleuchtung des pompejanischen Mosaiks als eigener historischer Befund überraschend sekundär ausfällt: Welches Interesse etwa der Besitzer der Casa del Fauno an diesem Bildthema hatte, in welchem Raum der Domus das Mosaik verlegt war, in welchen Situationen es wahrgenommen wurde, oder wie es sich zur der sonstigen Mosaikausstattung in der Domus verhielt, sind Aspekte, die nicht angesprochen werden¹². Das Fischmosaik aus der Grotta delle Sorti in Palestrina wiederum wird nur punktuell in seiner Ikonographie beschrieben: A. konzentriert sich auf die marginale Szenerie mit dem Heiligtum am Ufer, verzichtet aber auf eine genauere Beschreibung in der Wiedergabe der Meeresfauna, dem eigentlichen Thema des Kapitels. Bei den Taubenmosaiken zielt hingegen die Diskussion vorrangig darauf, ihre nur unzulängliche Überlieferung des berühmten Taubenmosaiks des Sosos aufzudecken und sie somit aus dem Kreis der mutmaßlich genaueren Wiedergaben verlorener Originale auszuschließen; die Bedeutung der einzelnen römischen Mosaikbilder und die Gründe für deren ikonographische Abweichungen werden dagegen nicht weiter erörtert¹³. Man wird diese punktuell ausgerichtete Besprechungen zum Teil sicherlich aus der spezifischen Entstehung des Buches erklären müssen: Den einzelnen Kapiteln liegen abgeschlossene Beiträge für die Zeitschrift ‚Forma Urbis‘ zugrunde; deren nachträgliche Zusammenfassung zu einer Monographie muß selbstverständlich Brüche und Heterogenitäten in Kauf nehmen¹⁴. Doch scheint mir die Einseitigkeit in der Besprechung mancher Mosaiken darüber hinaus auch aus dem speziellen Ansatz von A. zu resultieren: In-

¹⁰ S. dazu etwa A. Steinmeyer-Schareika, *Das Nilmosaik von Palestrina und eine ptolemäische Expedition nach Äthiopien* (1978); F. Coarelli, *Ktéma* 15, 1990, 225ff.; Meyboom a.O. 96ff.

¹¹ Dabei schlägt A. (16. 74ff.) nun eine Identifizierung des Seleukos I als Auftraggebers des Gemäldes vor, den er in dem Fußkämpfer hinter Alexander zu erkennen glaubt. Die Argumentationsführung für diesen Vorschlag bleibt in dem angekündigten Aufsatz in den *RM* 2004 abzuwarten; allein auf der Grundlage des erhaltenen Gesichtsprofils des Fußkämpfers (dessen Identifizierung als Stifter freilich erst noch zu beweisen ist) wird man nur wenig zuversichtlich sein, hier eine Entscheidung zwischen dem z.T. hier auch identifizierten Ptolemaios I. und Seleukos I. treffen zu können (vgl. hierzu die in der betreffenden Profillinie recht ähnlichen Münzporträts der Diadochen bei R.R.R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* [1988] Taf. 75, 1-2 und 76, 1-2).

¹² Hierzu zuletzt: A. Cohen, *The Alexander Mosaic* (1997) 175ff.; F. Zevi, *RM* 105, 1998, 21ff.; F. Coarelli (Hrsg.), *Pompeji* (2002) 220ff.

¹³ Andere Position: M. Donderer, *RM* 98, 1991, 189ff.; vorsichtiger: Dunbabin a.O. 26f.

¹⁴ Dies wird auch in den auffallend häufigen Wiederholungen und Vorwegnahmen bestimmter Ausführungen, sowie auch in Rückgriffen auf zuvor nicht Angesprochenes deutlich. Hier hätte durch eine sorgfältigere redaktionelle Überarbeitung manches vermieden werden können.

dem ihn vor allem die den Mosaiken zugrundeliegenden ‚Kunstwerke‘ interessieren, verlieren für ihn die konkret vor Augen liegenden Mosaikbilder ihre eigenwertige Bedeutung. Man kann über einen solchen Ansatz unterschiedlicher Meinung sein: In Hinblick auf diejenigen (wenigen) Mosaikbilder, die offensichtlich berühmte Vorbilder zitieren, hat er eine gewisse Berechtigung – da er zumindest verzerrte Einblicke in die nicht überlieferten Befunde und deren historische Bedeutung eröffnet. Doch stellt die Frage nach den dahinterstehenden Originalen, vor allem, wenn sie zu einseitig verfolgt wird, zugleich eine nicht unerhebliche Gefahr dar, denn sie verstellt den gleichzeitigen Blick auf die zahlreichen überlieferten Mosaikbefunde, deren historische Bedeutung zweifelsohne mehr war als nur ein berühmtes Gemälde bzw. Mosaik zu zitieren. Hier wäre es bei der Besprechung der einzelnen Mosaiken ein leichtes gewesen, neben der Diskussion um die hinter den Mosaiken vermuteten ‚Kunstwerke‘ auch den römischen Mosaiken ihre Eigenwertigkeit als historische Zeugnisse zuzugestehen.

Neben der Beleuchtung der einzelnen Mosaikbefunde steht der Versuch, die Geschichte der ‚Bildmosaiken‘ übergreifend in ihrer kunsthistorischen Entwicklung zu skizzieren. Dies ist ein anspruchsvolles und schwieriges Vorhaben, bei dem man in Anbetracht der disparaten Befundsituation von vornherein keine zu hohe Erwartungen haben darf: Zu wenige Befunde sind letztlich greifbar (um die 100 aus dem weiten Zeitraum vom 3. Jh. v. Chr. bis zum 2./3. Jh. n. Chr.), zu unsicher ist oftmals ihre präzisere Datierung, zu divergent ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Qualitätsstufen. An diesen Problemen sind bisherige Versuche auch immer gescheitert, ein überzeugendes Modell einer übergreifenden Stilentwicklung der Bildmosaiken zu erarbeiten. Und letztlich gelingt es auch nicht A., hier ein neues, plausibles Modell zu entwickeln. Dies mag vor allem an seinen Erwartungen liegen: die Geschichte der Mosaiken als eine *einheitliche* Entwicklungslinie erschließen zu können, hinter der schließlich auch grundsätzlichere mentalitätsgeschichtliche Konzepte stehen. Sein Modell einer Stilentwicklung, das er anhand der Stilanalyse verschiedener Mosaiken entwirft, folgt letztlich bekannten Konzepten: Im Zentrum steht der geradlinige Wandel von einem naturalistischen, zum Teil sogar als veristisch angesprochenen Stil, der die hellenistischen Mosaikbilder des 2. Jh. v. Chr. auszeichnet, hin zu einer zunehmenden Konzentration auf abstrakte Formen, die sich seit dem frühen 1. Jh. v. Chr. sukzessive und dann in der Kaiserzeit immer stärker durchsetzt, um schließlich seit dem späten 2. Jh. n. Chr. dann ein Ausmaß an Abstraktion zu erlangen, „das den Blick auf die jenseits der Natur liegenden spirituellen Wahrheiten nicht verstellt“ (229) und damit zum Stil der spätantiken Kunst überleitet. Immer wieder ist es diese Entwicklung vom „realistischen Stil“ des Hellenismus zum „symbolisierenden Stil“ der römischen Kaiserzeit (215), „von der Immanenz zur Transzendenz“ (216), mit

der A. die Stilgeschichte der Bildmosaiken zu charakterisieren sucht. Man wird nicht leugnen wollen, daß es zwischen den hellenistischen und den römisch-kaiserzeitlichen Mosaikbildern, grundsätzlich betrachtet, tendenzielle Unterschiede in der formalen Gestaltung gibt – auch wenn man sie eher mit anderen Begriffen belegen möchte. Vor allem aber stellt sich die Frage, was mit einem solch vereinfachenden und stark polarisierenden Modell eigentlich zu gewinnen ist. Hier vermag ich die Zuversicht von A. nicht zu teilen.

Sichere Kriterien für die stilistische Datierung einzelner Mosaikbilder sind hierüber m.E. kaum zu erlangen: Da die Tendenzen eben nur grobe Tendenzen sind, die der tatsächlichen Vielschichtigkeit in den konkreten diachronen Verschiebungen der formalen Ausgestaltung nicht gerecht werden. Dies zeigt sich nicht zuletzt schon darin, daß selbst die Beispiele, an denen A. die grundsätzliche Entwicklung aufzuzeigen versucht, sich nicht gleichermaßen überzeugend in das Schema fügen lassen: Eine Datierung des Fischmosaiks aus San Lorenzo in Panisperna (142-149) etwa in die 2. Hälfte des 2. Jh. v. Chr. aufgrund angeblicher stilistischer Ähnlichkeiten zu den pergamenischen Mosaikfunden (140-142) bleibt mir schwer nachvollziehbar, zeigt das römische Mosaik doch im Vergleich sowohl mit den pergamenischen Funden als auch mit einer Reihe italisch-hellenistischer Mosaikbilder (z.B. 127-138. 150-151) eine deutlich reduzierte Betonung plastischer Werte; akzentuiert wird bei ihm vielmehr eine kleinteilige Nachzeichnung der farblich changierenden Fischhaut – ähnlich der Vorliebe für kleinteilige, ‚malerisch-flächige‘ Wiedergabe von Oberfläche, wie sie z.B. bei den Vogelmosaiken für das (deshalb) hadrianisch datierte Taubenmosaik aus der Villa Adriana (168-175) von A. als Datierungskriterium geltend gemacht wird. Ähnliche Bedenken ergeben sich etwa auch bei der Datierung des Löwen-Mosaiks aus der Casa del Centauro in Pompeji (192. 195. 197-200) ins frühe 1. Jh. v. Chr.: Auch hier entwickelt der Körper der Raubkatze kein vergleichbares Spiel im plastischen Ausdruck, wie es zum Beispiel das etwa gleichzeitig datierte Löwen-Leopard-Mosaik aus der Casa delle Colombo a Mosaico in Pompeji („um 100 v. Chr.“; 185. 187) bezeugt. Derartige Unsicherheiten in der stilistischen Datierung nehmen bei den kaiserzeitlichen Mosaiken nochmals zu, da bei ihnen vergleichbare Kriterien einer geradlinigen Entwicklung noch weniger greifbar sind (zuma! die miteinander verglichenen Beispiele unterschiedlichen Qualitätsstufen angehören). Entsprechend wird man auf einer solchen Grundlage nur wenig Zuversicht gegenüber allzu präzisen Datierungsvorschlägen entwickeln wollen: Eine stilistische Datierung des Satyr-Nymphe-Mosaiks aus der Casa del Fauno in Pompeji (269-270) etwa um wenig später als die restliche Mosaikausstattung der Domus („frühes 1. Jh. v. Chr.“ gegenüber „spätem 2. Jh. v. Chr.“), wie sie A. vorschlägt, erscheint vom Befund her schwer verständlich, zumal sie letztlich die gesamte methodische Grundlage umkehrt: Schließlich sind es doch derartige außerstilistisch

datierbare Ausstattungsbefunde wie die Casa del Fauno, die eine Verankerung der relativen in die absolute Chronologie erst erlauben: Sie nun im Rückkehrschluß zu untergraben setzt eine erhebliche Sicherheit im stilistischen Modell voraus, die jedoch kaum für die Mosaikbilder dieser Zeitstufe bisher gegeben ist.

Die konkrete Vorgehensweise in der stilistischen Analyse hat m.E. vor allem zwei Haken: Zum einen wird die qualitative Divergenz der Mosaikbilder zu wenig berücksichtigt. Bei einem Stilmodell, dessen grundlegende Kriterien jedoch vor allem auf Fragen der qualitativen Gestaltung (z.B. Vermittlung plastischer Werte, ‚naturalistische‘ Wiedergabe etc.) rekurrieren, ist die Differenzierung von Qualitätsstufen unerlässlich: Nur sie erlaubt es zu beurteilen, ob die formale Gestaltung eines Mosaiks als Ausdruck des Zeitstils oder aber als Indiz eines bestimmten höheren oder niedrigeren qualitativen Niveaus zu interpretieren ist. Eine solche Forderung ist freilich leichter gestellt als realisiert: besonders bei einer Befundgruppe wie den ‚Bildmosaiken‘, die zu wenige sind, um eindeutig Qualitätsniveaus trennen und innerhalb dieser umfassende Stilvergleiche durchführen zu können (ein Manko, das sich besonders eklatant bei den römisch-kaiserzeitlichen Mosaiken auswirkt). Doch ändert dies nichts am methodischen Problem – und nichts an der Gefahr des Zirkelschlusses. Entsprechend wird man besser bedient sein, offener die methodischen Schwierigkeiten in der Entwicklung eines Stilmodells zu markieren und entsprechend zurückhaltender im Versuch stilistischer Datierungen zu sein¹⁵. Angesichts dieser Grenzen eines zu einheitlich konzipierten Stilmodells wird zum anderen auch evident, daß die diskutierten Stil-Kriterien zu wenige sind, um dem Phänomen der Mosaikbilder in seiner Komplexität gerecht werden zu können. Überraschend knapp fallen die stilistischen Besprechungen der einzelnen Mosaiken bei A. aus: Häufig werden nur einzelne Details (z.B. Augengestaltung [56f.]) punktuell verfolgt, daneben verzichtet A. aber auch oftmals ganz auf eine Analyse der formal-technischen Gestaltung (und dies auch bei herausragenden und für Fragen der Stilentwicklung wichtigen Befunden wie den Mosaiken aus Alexandria, Palestrina oder den Dioskourides-Mosaiken aus Pompeji). Diese Zurückhaltung ist um so mehr bedauerlich, als A. durch die Bereitstellung reicher und vorzüglicher Abbildungen ja selbst die Grundlage schafft, erstmals umfangreicher die stilistische und technische Gestaltung dieser Mosaikbilder studieren zu können. Und die Detailabbildungen vermögen den Blick schnell auf diese formalen Fragen zu locken: Wie gelingt es den Mosaizisten genau, durch die konkrete Legung der farbigen *tesserae* solche Mosaikgemälde zu schaffen? Dabei sind verschiedene Aspekte zu bedenken: In welcher Weise werden die Tesseraereihen geführt, um plastische Bewegungen nachzuzeichnen? Werden

¹⁵ Vorbildhaft hierbei der vorsichtige und offene Ansatz bei Dunbabin a.O. passim.

dabei mehr kleinteiligere Züge oder aber großflächigere Wölbungen in der plastischen Formulierung betont, oder laufen die Linien konträr zu den plastischen Werten? Ferner: Werden Richtungswechsel in der Tesseraeführung betont eingesetzt oder eher vermieden, und werden sie in ihren Brüchen pointiert gesetzt oder subtil vermittelt? Neben der Führung der Tesseraelinien ist es die polychrome Abstufung, über die die plastischen Werte ebenfalls formuliert werden. Auch hier sind die Optionen verschieden: Die Farbtöne können subtil abgestuft oder in betonteren Kontrasten abgesetzt werden; die Farbfelder können dabei mit parallel gesetzten Tesseraestreifen wechseln, oder sich aber stärker im Übergang verzahnen, oder sich noch komplexer vermischen. Bei beiden Techniken, der Linienführung und der Entfaltung des polychromen Spiels, ist weiterhin zu berücksichtigen, wieweit die konkreten Formen je nach Art des dargestellten Gegenstandes (Inkarnat, Gewand, harte Gegenstände, Tierkörper) differenziert eingesetzt werden, oder ob sich die Mosaizisten tendenziell eher durchgehender Strategien in der plastischen Nachzeichnung bedienen, und schließlich: ob beide Techniken analog, sich wechselseitig unterstützend eingesetzt werden oder auch konträr zueinander funktionieren können. Allein schon der Blick auf das Alexandermosaik (Abb.: 62. 66. 68-71. 73. 74) läßt erkennen, wie komplex die konkrete Ausgestaltung eines Mosaiks in diesen Punkten ausfallen kann. Die einzige Chance für die Entwicklung datierender Stilkriterien besteht demnach in einer differenzierteren und zugleich umfassenderen Stilbetrachtung der einzelnen Mosaiken: Hierbei gilt es zu prüfen, inwieweit sich in den angesprochenen Aspekten mögliche diachrone Verschiebungen beobachten lassen, sowie inwieweit auch im Spektrum an formaler Komplexität diachrone Änderungen eintreten. Ein weiterer, wesentlicher Faktor, der stärker auf seine datierende Kraft zu überprüfen wäre, ist die farbliche Disposition der Mosaiken: Welche Farbskala wird jeweils erschlossen, wieweit wird stärker auf farbliche Kontraste oder mehr auf ein engeres Farbspektrum gesetzt; und wie werden die jeweiligen Motive gestaltet, werden dieselben farblichen Konzepte bei der Formulierung von Inkarnat, von Stoffen oder von Tierfellen angewandt, werden unterschiedliche Farbspiele je nach Ausmaß der plastischen Werte eingesetzt etc. Auch hier mag man sich viele Möglichkeiten eines diachronen Wandels vorstellen, die es in künftigen Untersuchungen zu prüfen gilt. Es ist wahrscheinlich, daß man auf der Grundlage derartiger Stilanalysen keine umspannenden und geradlinigen Entwicklungsstränge von A nach B wird erschließen können. Aber es besteht sehr wohl eine Chance, kleinteiligere Bewegungen in den jeweiligen Epochen zu erkennen, die es erlauben, nach und nach ein präziseres Gefühl für die Schwankungen und tendenziellen Veränderungen in der Technik der Mosaikbilder zu entwickeln – und irgendwann dann auch ein größeres Bild einer möglichen Stilgeschichte vom Hellenismus bis in die römische Kaiserzeit zu skizzieren.

Bei all diesen Fragen nach der Stilgeschichte ist jedoch klar, daß sie – jedenfalls bezogen auf die römische Kaiserzeit – nicht allein auf der Grundlage der wenigen und zudem qualitativ heterogenen ‚Bildmosaiken‘ erarbeitet werden können. Hier ist es unerlässlich, die sonstigen Befunde an kaiserzeitlichen Mosaikbildern hinzuziehen: da sich bei ihnen tendenziell dieselben Probleme und Herausforderungen in der formalen Gestaltung stellen wie bei den feiner verlegten Mosaiken im *opus vermiculatum*. Eine Stilgeschichte der kaiserzeitlichen Mosaikbilder ist, wenn überhaupt, nur auf einer entsprechend erweiterten Materialbasis zu schreiben. Dies gilt schließlich auch für die Beobachtung, die A. zuletzt in seinem Entwicklungsmodell der ‚Bildmosaiken‘ betont. Bezeichnend für die hochkaiserzeitlichen Mosaiken ist der Wandel in der räumlichen Inszenierung der Bilder: Während zuvor das ‚Bildmosaik‘ als zentraler Schmuck isoliert in den Boden verlegt wird, treten ab dem späten 2. Jh. n. Chr. ‚Bildteppiche‘ auf, in denen mehrere Bilder nun kombiniert erscheinen; das Interesse am Einzelbild verschiebt sich hinüber zur ornamentalen ‚Großkomposition‘, bei der das einzelne Bild seine Eigenbedeutung zunehmend einbüßt (304ff., bes. 306f.). Das Phänomen der mehrbildrigen Pavimente ist zweifelsohne ein Phänomen, das vor allem ab dem ausgehenden 2. und frühen 3. Jh. n. Chr. an Beliebtheit gewinnt. Aber es taucht auch schon früher auf¹⁶, und es ist vor allem im weiteren Kontext der gesamten Entwicklung der geometrischen Mosaiken zu sehen: Das Einfügen von Mosaikbildern ist die letzte Konsequenz eines komplexeren Prozesses in der dekorativen Anreicherung geometrischer Pavimente, der sich im 1. und 2. Jh. n. Chr. vollzieht; dabei trifft es neben den ‚Bildmosaiken‘ gleichermaßen bzw. noch stärker die anderen, von A. nicht angesprochenen Mosaikbilder im *opus tessellatum*. Im Feld dieser anderen Mosaikbilder zeigt sich des weiteren auch, daß die Entwicklung nicht derart geradlinig weiterläuft, wie dies angesichts des Befundes der ‚Bildmosaiken‘ zunächst scheinen mag: Vielmehr bleiben auch nach 200 n. Chr. die zentrierten Einzelbilder eine gleichermaßen beliebte Option, neben den neueren ‚Bilderteppichen‘. Nicht ein gewandeltes Interesse am Bild als Bodenschmuck führte also dazu, daß die ‚Bildmosaiken‘ an der Wende vom 2. zum 3. Jh. n. Chr. ihr Ende fanden, wie dies die Darstellung von A. suggeriert. Es war wohl vielmehr die praktische Untauglichkeit der feinen Emblemata, die das Interesse an ihnen schwinden ließ: Wollte man den begehbaren Boden mit mehreren Bildern anreichern, war es dienlicher, diese in dem weniger empfindlichen *opus tessellatum* zu arbeiten. Das ‚Aussterben‘ der feinen ‚Bildmosaiken‘ scheint somit vor allem logische Konsequenz eines gewandelten Interesses an der luxuriösen Ausstattung der Böden: An die Stelle eines luxuriösen Bildmosaiks tritt der

¹⁶ S. etwa die o. Anm. 3 angeführten Befunde: Mosaiken aus dem Triclinium des Atrium-Haus, Antiochia, frühes 2. Jh. bis 1. Hälfte 2. Jh. n. Chr. (Lit. s.o. Anm. 3); Mosaiken aus Korinth, Anaploga, Roman Villa, spätes 1. oder frühes 2. Jh. n. Chr. (Lit. s.o. Anm. 3).

Luxus vieler Mosaikbilder. Doch beginnt die Geschichte dieses Aussterbens auch schon wieder früher: mit dem zunehmenden Aufkommen der ‚anderen‘ Mosaikbilder in *opus tessellatum* seit der frühen Kaiserzeit, die die feinen *emblemata* sukzessive zurückdrängen. Erzählt man die Geschichte der ‚Bildmosaikern‘ im weiteren Kontext einer Geschichte der antiken Mosaikkunst, so bekommt sie also einen zum Teil anderen Inhalt.

Alle Kritikpunkte sollen und wollen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Fragen nach einer Stilgeschichte der Mosaikbilder zu den schwierigsten Unterfangen in der Mosaikforschung zählen. Hier wäre es falsch, den Wert von Diskussionen allein an der Überzeugungskraft der Ergebnisse bemessen zu wollen. Ebenso wichtig ist die stimulierende Kraft, die von solchen Diskussionen ausgehen kann – und hier liegt bei einem Fragebereich wie dem nach der Stilgeschichte der ‚Bildmosaikern‘ wohl das gegenwärtig einzig erreichbare Ziel. Entsprechend habe ich das Buch von A. mit Gewinn gelesen. Und entsprechend sehe ich auch hierin seine besondere Bedeutung: Es gelingt A., mit seinen Beobachtungen und Fragen – sei es durch sie angeregt, sei es in kritischer Auseinandersetzung mit ihnen – neue Wege hin zu der Beschäftigung mit den stilistischen Phänomenen der Mosaiken zu weisen. Und vor allem auch: darauf neugierig zu machen. Dies ist vielleicht die größte Leistung seines Buches: in einer Zeit, in der die Interessen der gegenwärtigen Mosaikforschung stärker kontext-orientierten und gesellschaftshistorischen Fragestellungen gelten, ein neues Interesse an den Phänomenen der technischen und formalen Gestaltung von Mosaikbildern zu wecken.

Priv.-Doz. Dr. Susanne Muth
Institut für Klassische Archäologie
der Ludwig-Maximilians-Universität München
Meiserstr. 10
D-80333 München
e-mail: susanne.muth@ka.fak12.uni-muenchen.de